

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 второй

Приложения

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

Москва — 2014

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ТОМ ВТОРОЙ

### Приложение 1. Избранные музыкально-теоретические статьи

<b>Пьера Булеза</b> .....	3
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 музыкаль- но-теоретических публикаций П. Булеза конца 1940 – начала 1960-х годов.....

Список принятых сокращений.....	145
	153

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1**

**ИЗБРАННЫЕ  
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ  
ПЬЕРА БУЛЕЗА**

## ПРЕДЛОЖЕНИЯ (1948)<sup>1</sup>

Критикуя «Технику моего музыкального языка» Мессиана, Лейбовиц заявил, что отделить ритм от полифонии невозможно. И это утверждение человека, который отыскал в этой книге столько прописных истин! Ведь выполнение анализа полифонических элементов требует временно расчленить их. Кто же, как не сам Лейбовиц допустил столько нелепостей, анализируя столь диковинным образом ритм танго в концертной арии Берга «Вино»! Давайте же начнем с изучения единственного интересного в этой области учения — учения Мессиана.

Первым, кто внес весомый вклад в развитие ритмического чувства (*sens rythmique*), был Стравинский. Во-первых, он использовал технику ячеек. Приведем простой пример из начала «Петрушки». Перед нами состоящая из различных ячеек мелодическая линия, которая звучит на фоне аккорда. Мелодическим ячейкам соответствуют ритмические ячейки, повторяющиеся с изменениями. Далее продолжает звучать то же с наложением. Этот метод, если воспользоваться сравнениями, сродни тому, что можно увидеть в индийских рагах. Кроме того, Стравинский вводит сопоставление двух или нескольких варьируемых ячеек, как в «Великой священной пляске».

Пример 1. Стравинский (Великая священная пляска)

В примере 1 А — это ритмическая ячейка, основанная на повторении созвучия I, В — мелодико-гармонический комплекс II, С — комплекс III. На-

<sup>1</sup> Boulez P. Propositions // Boulez P. RA. P. 65–74. Здесь и далее все примечания, авторство которых не оговаривается, принадлежат переводчику.

чальные такты «Великой священной пляски» составляет следующий ряд ячеек:

A-7<sup>2</sup>, B-7, A-5, B-7, A-3, C-8, A-4, B-7, C-5, A-5, A-4, B-7,  
A-8, B-4, A-2, B-4, A-8, B-4, C-5, C-7.

Я применил к ритму начального построения «Великой священной пляски» эту схематическую нумерацию, так как она выявляет его примечательные свойства. Во-первых, очевидно, что оно распадается на две части. Ритмическая ячейка B по сравнению с другими остается неизменной по протяженности: в первой части она составляет семь шестнадцатых, а во второй части — в четыре шестнадцатых, в то время как ячейки A и C изменчивы и варьируются иррегулярным образом. Во-вторых, Стравинский выстраивает систему накладываемых ритмических педалей<sup>3</sup> в своего рода полифонической диспозиции. Каждому из образующих ее пластов он придает независимую от других ритмическую периодичность. Ради варьирования общей диспозиции эти наложения воспроизводятся с разными интервалами. Таковы основные уроки, которые Мессиян помог нам вынести из музыки Стравинского.

Влияние Бартока также было очень велико, хоть и проявилось гораздо проще, в возобновлении тесной связи с традицией. Барток использует, главным образом, ритмы народной музыки центральной Европы, состоящие из нечетных длительностей и основанные на простых размерах с акцентами на слабом времени или между долями. Барток также применяет, особенно в развитии, прием нарочитой элизии фигур, совпадающих с контрапунктирующими ответами. Все это мы найдем в его квартетах, Сонате для двух фортепиано, Музыке для струнных, ударных и челесты.

Жоливе вслед за Варезом пытается продвинуться в разработке ритмического вопроса. Но эмпирический подход мешает ему сколько-нибудь преуспеть. Его внимание направлено, прежде всего, на монодию, как в «Закли-

---

<sup>2</sup> Так мы показываем, что A содержит семь шестнадцатых и т. д. — Прим. авт.

<sup>3</sup> Под ритмической педалью здесь понимается ритмическое остинато (более или менее строгое) в автономном пласте фактуры.

наниях» для флейты, где мы вновь имеем дело с системой, подобной индийским рагам. Помимо этого, Жоливе заслуживает упоминания благодаря ряду 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.

Наконец, исследования Мессиаана образуют тот фундамент, который необходимо воспринимать уже как достижение. Его составляет, прежде всего, добавочная длительность, что самим Мессиааном определяется как «половина наименьшей длительности любого ритма, добавленная к ритму, будь то нота или точка». Благодаря добавочной длительности можно получить иррегулярные ритмы, в том числе в быстрых длительностях. Кроме того, добавленная длительность — это чрезвычайно важная основа ритмического канона в увеличении, в уменьшении, точного или канона с добавлением точки. Хорошо известно полифоническое определение канона в его применении к чистому ритму. Канон с добавлением точки основан на принципе, согласно которому на каждую длительность пропосты в риспосте отвечает длительность с точкой. Таким образом, увеличение становится иррегулярным, а точка прибавляет к ноте более или менее долгую длительность в зависимости от протяженности этой ноты, что неоспоримо обогащает классическое уменьшение или увеличение, обычно производимое от простого к двойному, к четверному и т. д. К тому же, Мессиааном используется принцип ритмических педалей в качестве органичного средства развития. Наконец, получают обоснование приемы уменьшения или увеличения ритмических ячеек одних по отношению к другим и могут быть использованы для достижения многообразных результатов.

Со стороны же Шёнберга и Берга, которые сохраняют преданность классической метрике и прежним представлениям о ритме, напротив, можно констатировать лишь тотальное безразличие к проблемам ритма. Эпизодические перестановки акцентов при варьировании совершенно бесполезны, так как ничто подобное не способно отвлечь внимание от регулярного метра.

Один только Веберн, несмотря на свою привязанность к традиционному ритмическому письму, стал дробить регулярный размер при помощи необычных ритмических сдвигов, синкоп, акцентов на слабых долях и провалов на сильных долях, а также всяких других хитростей, призванных заставить нас забыть о квадратности.

Итак, мы коротко рассмотрели период первых проб и разных экспериментов, в которых очевидным и неприятным образом обнаруживается элемент случайности, а иногда и необоснованности. Я верю, что по большому счету все это — следствие недостаточной связи между полифонической и ритмической стороной. В частности, у Мессиаана, чьи чисто гармонические качества выводили из себя даже самых терпимых, поиски остановились на уровне общей канвы, с грехом пополам охватывающей массу аккордов. К примеру, ритмические каноны Мессиаана сразу обнаруживают себя благодаря массивности аккордов, в которых нет никакой потребности. Каноны вторгаются в конструкцию как попало, прекращаются столь же бесцеремонно. Коротче говоря, исследования Мессиаана не могут быть интегрированы в его музыкальную речь, потому что он *не сочиняет*<sup>4</sup>, а *сопоставляет*, и потому что он всегда прибегает к аккордовому складу, я бы даже назвал это мелодией с аккомпанементом.

Отсюда возникает вопрос: как скоординировать и обогатить новации Мессиаана и его предшественников? Признавая принцип контрапунктического письма, при котором все голоса равнозначны, — об этом в другой раз, за пределами данного исследования, — я заявляю, что необходимо интегрировать ритм в полифонию, сохранив на начальном этапе в большей или меньшей мере их независимость и предоставив ее регулирование дальнейшему развитию. Очевидно, что динамике или статике звуковой шкалы будет соответствовать динамика и статика ритмическая, в прямой или обратной зависимости.

---

<sup>4</sup> Все выделения курсивом — авторские. Названия музыкальных произведений, выделенные в тексте Булеза курсивом, здесь и далее заменены на кавычки.

Сперва необходимо установить, что подразумевается под динамикой или статикой звуковой шкалы. Мне кажется совершенно безусловным то, что в двенадцатитоновой технике для получения таких композиционных средств, которые были бы аналогичны модуляции в тональной технике, следует обратиться к приемам, заключающимся в придании звуку свойства изменчивости или неизменности. Иными словами, при изменчивости звук каждый раз будет звучать в другом регистре, а при неизменности траектория голоса будет проходить в пределах установленной диспозиции, где каждый из двенадцати звуков займет строго определенное место. Теперь нам остается лишь разместить ритм в соответствии с этими композиционными средствами. Приведем пример:

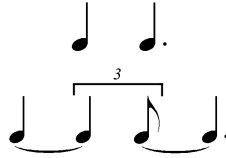


Пример 2. П. Булез (Вторая соната для фортепиано)

Как видно, контрапунктический ответ (составленный из групп по два звука) фиксирует за звуковой шкалой определенное регистровое положение, что показывает строка под примером. Ритмические структуры используют долгие длительности и основаны на родственных фигурах, вторая из которых



является повторением измененной (благодаря вставленной триоли) первой. Эти фигуры не изменяются.



Кроме того, можно выстраивать ритмические каноны — как опирающиеся на звуковысотные каноны, так и не связанные с звуковысотным планом. Чтобы максимально разнообразно продемонстрировать это, оставим в стороне долгие точные ритмические каноны, которые в основе своей не более чем повторы, и обратимся к иррегулярным канонам. Следует принять во внимание нововведение Мессиана — возможность конструирования ракоходных респост. В качестве примера иррегулярного ритмического канона приведем следующий:

Пример 3. П. Булез (Свадебный лик, сл. Р. Шара)

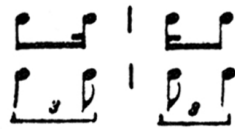
Перед нами ракоходный звуковысотный канон, сочетающийся с иррегулярным ракоходным ритмическим канонам: на короткие длительности отвечают длинные, и наоборот; средние по величине длительности остаются не-

изменными. Так, первая триоль остается триолью (а), четверть становится восьмой (b), восьмая с точкой становится четвертью с точкой (с) и т. д.

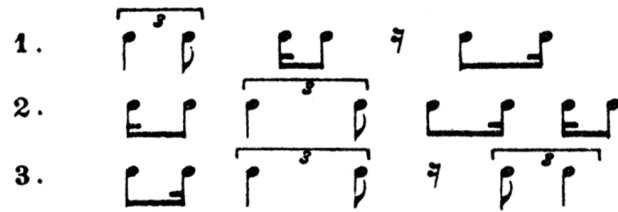
Теперь рассмотрим еще один пример ритмического канона, не зависящего от высотной структуры.

Пример 4. П. Булез (Сонатина для флейты и фортепиано)

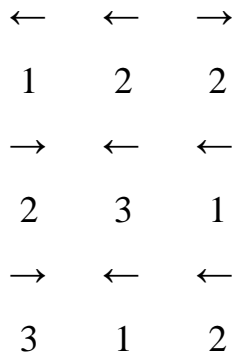
Перед нами атематичный фрагмент, в котором развитие осуществляется без какой-либо опоры на контрапунктирующие ячейки. Как видно, ритмические ячейки как бы замкнуты благодаря тернарному ритму из рациональных или иррациональных длительностей, ритму зародышевому, допускающему многочисленные комбинации.



По-разному сочетая эти ячейки, составим три различных ритмических последования, третье из которых связано с первым переводом его рациональных длительностей в иррациональные, и наоборот.



Я накладываю эти последования друг на друга (стрелки в примере указывают прямое и ракоходное направление ритма).



Поскольку эти ритмы не равны по протяженности (третий длиннее первого на одну шестнадцатую, а второй длиннее третьего на одну шестнадцатую), их последовательные наложения по вертикали не совпадают в своих границах. При помощи такого способа можно довести количество возможных ритмических вариантов, заложенных в этой трехкомпонентной структуре, до максимального.

В качестве третьего и последнего примера ритмического канона рассмотрим такой, в котором рациональные длительности выводятся из иррациональных (так же, как мы видели в предшествующем примере), а четные из нечетных. Однако на этот раз канон будет привязан к высотным ячейкам.



Пример 5. П. Булез (Симфония)

Контрапунктирующие голоса опираются на мотив, включающий в себя мелодически связанные пары интервалов на расстоянии полутона: две малые терции, затем две квинты и еще две малые терции.

	<i>терции</i>	<i>квинты</i>	<i>терции</i>
Антеседент			
1-я трансформация			
2-я трансформация			
3-я трансформация			

Кроме этого, возникает асимметрия пауз между вступлениями голосов: первая трансформация вступает через три восьмые после антеседента, вторая — через одну восьмую после первой трансформации, третью от второй отделяет восьмая с точкой.

Я специально остановился на технической стороне вопроса о ритмическом каноне и его применении одновременно, ракоходно или вне связи с высотным планом, потому что, как я считаю, это единственный аспект, который поддается объяснению. Вы могли бы спросить меня, как я распределяю ритмы по величине, но этот вопрос не имеет вербального ответа. На него можно ответить лишь музыкой соответствующего рода. Тем не менее, я скажу, что следует использовать все приемы, известные нам в настоящее время. Попытаемся дать им краткие определения. Хотя, делая это, я вовсе не претендую на открытие новых территорий, а хочу лишь обобщить то, что мне кажется наиболее очевидным.

Назовем ритмо-блоком ритм, который управляет всеми голосами фактуры, изложенной в виде вертикальной конструкции (как в случае с «Великой священной пляской»); ритмо-контрапунктом — ритм, который управляет каждым высотным голосом вне связи с другими голосами. Регулярным ритмом назовем такой, в котором длительности остаются простыми кратными основной ритмической единице. Иррегулярным ритмом будет тот, длительности которого либо нечетные, либо иррациональные по отношению к основной ритмической единице.

После установления функций высотных голосов дифференцируем в соответствии с их потребностями ритмику, объединив ее с высотными голосами или, наоборот, строго разграничив. Помимо этого, необходимо выбрать «регистравку» фразы и расположить по регистрам и ритмы. И вот тут-то трудно предложить единый метод, поскольку, очевидно, это уравнение решается сугубо индивидуально. Разве что принцип варьирования и постоянного обновления будет постоянно вести нас вперед.

Наконец, остается еще одна сложность: как адаптировать такт к таким сложным [ритмическим] комбинациям, особенно в оркестровых партитурах? Я полагаю, что при записи лучше всего было бы следовать метру как можно точнее, не бояться, даже в случае с оркестром, иррегулярных тактов и применять систему нотации, предложенную Дезормьером и Мессианом (П для двух и  $\Delta$  трех долей в длительности, предварительно зафиксированной). Она позволяет осуществлять уже очень сложные записи. Хотя я должен признать, что иногда для желаемой сложности недостаточно этого простого способа нотации. И тогда я бы предложил ставить пунктирную линию перед совпадающими звуками (см. пример 3).

Зачем вообще исследовать явления такой степени сложности? Чтобы привести в соответствие с методами письма, варьируемыми так же, как и в додекафонии, ритмический план, устремленный к совершенной «атональности». Очевидно, что исследования ритма имеют смысл только в том случае, если занимают необходимое место в музыкальном тексте. Яркий тому при-

мер — благодаря своей необоснованности — музыка Вареза: он избегает этой проблемы, так как не сочиняет истинным образом, а занимается исключительно ритмом. Это легкий выход, который не решает проблемы.

Наконец, у меня имеется и личная причина отводить столь важное место ритмическому феномену. 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. Не буду продолжать дальше. Предпочитаю вернуться к нотной бумаге.

**БЕРГ: СОВРЕМЕННЫЕ СЛЕДСТВИЯ**  
**(ПО ПОВОДУ «ДВУХ НЕДЕЛЬ АВСТРИЙСКОЙ МУЗЫКИ») (1948)<sup>5</sup>**

Выставка шедевров венских музеев в Париже принесла нам «Две недели австрийской музыки», которые следует признать наиболее значимыми. Их организаторы не ограничились обращением к таким классикам, как Гайдн, Моцарт, Шуберт и Малер: важное место было отведено и Бергу, из сочинений которого можно было услышать три фрагмента из «Воццека», Концерт для скрипки с оркестром, Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых и, наконец, «Лирическую сюиту». Мы не будем обсуждать интерпретации этих произведений, поскольку простое упоминание того, что играл Квартет Вега<sup>6</sup>, а оркестровыми сочинениями и Камерным концертом для фортепиано, скрипки и духовых дирижировал Дезормьер, уже говорит само за себя. Впрочем, наша цель заключается не в том, чтобы представить рецензию на эти концерты, а скорее в том, чтобы поразмышлять об исключительном случае Берга.

Не беспокойтесь! Мы не собираемся говорить о ясности, достоверности, возрождении и других клише, которые постепенно стали разменной монетой в этом вопросе; мы подойдем к проблеме с гораздо менее «философичной»

---

<sup>5</sup> Данный перевод, выполненный по книге «Записки подмастерья» (Boulez P. *Incidences actuelles de Berg* // Boulez P. RA. P. 235–240), опубликован в издании: Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М., 2009. С. 154–159. Название статьи во французском издании и в переводах на другие языки существенно различается: в английской версии — «Сегодняшние столкновения с Бергом» (Boulez P. *Present-day Encounters with Berg* // Boulez P. NA. P. 235–241), в немецкой — «Недоразумения вокруг Берга» (Boulez P. *Mißverständnisse um Berg* // Boulez P. AE. S. 318–324). Наиболее точным по смыслу и отвечающим главной идее данной статьи представляется немецкий вариант названия.

<sup>6</sup> Квартет Вега — венгерский струнный квартет, который был основан выдающимся скрипачом Шандором Вегом (Sándor Végh, 1912–1997) в 1940 году в Будапеште и просуществовал до середины 1970-х годов. Коллектив прославился, прежде всего, исполнением квартетов Бетховена и Бартока.

позиции и попытаемся, отточив, насколько это возможно, наш критический дух, четко и без снисхождения определить место Берга.

Вдобавок, сейчас Берг признан музыкантами всех мастей великим гением, даже оправданием и чудом додекафонной техники. Отсюда происходит очевидное недоразумение. Как раз все то, что эти милейшие музыканты находят в Берге наиболее внушающим доверие, мы принимаем менее всего: его романтизм и, надо сказать, его приверженность традиции. Они уверяют нас, аргументируя это более или менее убедительно, что роль Берга как посредника между тональной и додекафонной музыкой была необходима; что он должен был постепенно упрочить новые ценности, не порывая со старыми. Другие видят в этом конфликте пик психологического надрыва, который и придает его творчеству такую драматическую направленность и гуманизм. Наконец, третьи, менее других обременяя себя рассуждениями, находят в нем душевность и просто музыку.

Бедный Берг! Думал ли он о том, что вызовет комментарии такого рода со стороны ревностных последователей, страстных поклонников или односторонних понтификов, позволивших ему, этому *enfant terrible*<sup>7</sup>, войти в свое братство тяжело больных!

В действительности, Берг — это крайняя точка в поствагнерианской генеалогии, где сплелись воедино на равных правах любезный — во всех отвратительных смыслах этого слова — венский вальс и напыщенность итальянских веристов. Лейбовиц, вопреки своему нескрываемому восхищению, хорошо это чувствует, несмотря на свою обычную толстокожесть: это особенно щекотливое обстоятельство не дает ему спокойно спать. В статье про Стравинского он писал: «Я не знаю, какой немецкий критик говорил некогда о Берге, что если бы он не был учеником Шёнберга, то писал бы венские оперетты или на худой конец — оперы à la Пуччини. Допустим. Только вот Альбан Берг был тем Бергом, каким он сам решил быть, — то есть как раз учеником Шёнберга, со всеми вытекающими отсюда последствиями, ав-

---

<sup>7</sup> Трудный ребенок (франц.).



тором не оперетт или опер à la Пуччини, а “Воццека” и “Лирической сюиты”»<sup>8</sup>. Приводим этот комментарий, чтобы доказать, что согласно «Les Temps modernes» существование творит сущность, которую избирают и которой затем увлекаются.

Все это очень красиво; но все же проблема поставлена во всей своей вызывающей едкости. В Берге чувствуется самая разношерстная смесь, базарная экзотика которой проявляется в танго концертной арии «Вино». Наверное, можно подумать, что я преувеличиваю, поэтому, приводя ясные примеры, я твердо намерен вывести читателя из этого заблуждения. Здесь [см. примеры 1 и 2 — прим. пер.] приведено «Trio estatico» из «Лирической сюиты» с его раздражающей сентиментальностью, которое для меня связано с самой вульгарной веристской напыщенностью итальянской оперы. Очевидно, что эти повторения двух звуков, подчеркнутые акцентами (тт. 74, 92), эти звуки, протянутые на *crescendo molto* (тт. 74–75), эти параллельные восходящие ходы, эти пучки аккордов (тт. 76–78), эти октавные скачки терциями (тт. 91–92) порождены романтическим изливанием дурного вкуса, доведенным до пароксизма. Между тем вы можете возразить, что существует отчетливое различие между фабрикантами запатентованной лирики и Бергом с его тонкостями, например, как в такте 76, где восходящий пассаж ритмически расцвечен у первой скрипки септолями шестнадцатых, у второй скрипки квинтолями восьмых, у альты восьмыми и у виолончели триолями четвертей — ни одна из этих длительностей не совпадает с другой внутри такта; гаммы, по обыкновению параллельные и хроматико-диатонические, зависят от рисунков у каждого инструмента: первая скрипка противопоставляет свои целые тоны преобладающим терциям второй скрипки и т. д. Все это красиво и хорошо! Без этого преимущества Альбан Берг, в сущности, не был бы Альбаном Бергом; но это еще не все.

---

<sup>8</sup> Les Temps modernes, avril 1946. — Прим. авт.

74 *ff* *molto* *piu molto* *meno* *ff*

*führend* *molto* *piu molto* *meno*

*ff* *molto* *piu molto* *meno*

76 *mf* *mf* *f* *pizz.* *(vibrato)*

Пример 1. «Лирическая сюита». III часть

90 *ff* *ppp*

91 *ff* *ppp*

92 *ff* *ppp*

Пример 2. «Лирическая сюита». III часть

Теперь перед нами пример венского вальса [см. пример 3 — прим. пер.]. Комментарии излишни. Отметим только, что черты орфеона<sup>9</sup> во фразе, порученной флейте и саксофону, вновь сознательно подчеркнуты оркестровкой. Я могу также процитировать вальс, который уродует первую часть Камерного

<sup>9</sup> Орфеон (франц. orphéon) — принятое во Франции название мужских хоровых обществ наподобие немецких Liedertafel. Возникли на основе певческих классов в народных школах Парижа в начале XIX века. Многие из них существуют до сих пор.

концерта. Увы! Берг был неправ, жертвуя ради своих тайных пристрастий энергией, способной на большее.

Пример 3. Концерт для скрипки с оркестром. I часть

Если до сих пор я говорил о дефектах, то потому, что «Лирическая сюита», Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых или Концерт для скрипки с оркестром содержат также и экстраординарные моменты, а я плохо переношу неровность в качестве музыкальной материи. Спишем это на темперамент Берга — последнего цветка из оранжереи постромантизма со всеми вытекающими из этого многоликими воплощениями.

Но существует еще два пункта, к которым я хотел бы перейти. Прежде всего, это то, что Лейбовиц называет «жестами оперы» (*gestes d'opéra*) в «Воццеке», то есть Военный марш, Полька и другие изобретения подобного рода. При этом мало было посрамить Стравинского и его «Сказку о солдате» — когда Берг пишет в «Воццеке» военный марш, обращают внимание на его невероятную пронизательность, признают это замечательной находкой и приписывают ей необходимость, столь помпезно величая это «жестом оперы». Смехотворная бесплодность умственных потуг. «Жест оперы» ничего не оправдывает. Я не намерен спасать от анафемы ни «Сказку о солдате», ни Военный марш из «Воццека»: оба несут бремя эклектичной эстетики, которая никогда не приводила ни к чему хорошему. Не надо придавать этому большее значение, чем оно того заслуживает.

Гораздо более серьезной мне кажется ошибка, которую Берг допускает в конце своего Концерта для скрипки с оркестром, создавая вариации на хорал Баха «Est ist genug!». Я знаю, что и на этот раз проворные теоретики забросают меня убийственными аргументами: 1) что этот хорал прекрасно вписывается в текст Берга благодаря общему тритону последних четырех звуков его серии и первых четырех звуков самого хорала; 2) что додекафония допускает такую интеграцию, поскольку она так богата возможностями, что может сочетать и тональность, и атональность. Все это пустое философствование и разглагольствование! При изложении этого хорала, в котором серийная гармонизация Берга чередуется с тональной гармонизацией Баха, возникают — из-за гибридизации тональной системы в ее наиболее устойчивом виде с додекафонной — недопустимые несоответствия. Я не отвергаю принцип серийной гармонизации на том основании, что якобы единственно правильная гармония заключена в мелодии. Но надо выбрать либо одно, либо другое решение, а не смешивать их; поскольку материя — разной природы, то конструкция не может претендовать на обоснованность и прочность. Слух это безжалостно обнаруживает. Что же до остального, я полагаю, что додекафонный язык имеет потребности куда более важные, чем брать на поруки хорал Баха.

Я спрашиваю себя — предаваясь минутному сожалению — почему я так непримирим по отношению к Бергу. Думаю, что эта нетерпимость отчасти вызвана нынешними ошибочными суждениями о сладостном, подернутом дымкой Берге, который при таком толковании превращается в грозного Молоха. Ныне открытие Берга стало отправной точкой для чрезвычайно озадачивающего возвращения к Вагнеру. Откуда подобная легкость возврата? Эта позиция должна быть непременно осуждена: мы здесь не для того, чтобы через Берга вновь завязывать отношения с Вагнером. Феномен Берга мог рассматриваться как переходный в течение двадцати лет, несмотря на то, что он был современником Веберна. Сегодня приняты новые формы восприятия, при которых нельзя закрыть глаза на то, что происходило от Дебюсси до Ве-

берна. Возвращение к Вагнеру — очевидный анахронизм и легкое решение, которое надо сразу отвергнуть.

Если мы позволили себе критиковать Берга, то лишь потому, что его место гораздо выше всяких грибуев<sup>10</sup>, считающих и провозглашающих себя додекафонистами; и потому, что мы побрезгуем подать руку этому прогнившему классу, который составляет бóльшую часть парижского музыкального мира — даже для того, чтобы воздать хвалу!

---

<sup>10</sup> Грибуй (франц. Gribouille) — фольклорный персонаж, который, спасаясь от дождя, нырнул в озеро. Впервые упоминается в XVI веке в басне «Проповедь дураков» («Sermon des fous»), где предстает как тупой пьяница. В современной речи Gribouille употребляется в качестве имени нарицательного (синонимы — недотепа, простофиля, путаник), входит во многие фразеологические обороты («тупой как Грибуй», «политика Грибуя»).

## ВОЗМОЖНОСТИ (1952)<sup>11</sup>

Донкихотство, если хотите, это форма искупления. Тем не менее, не очень-то хочется соглашаться с теми депрессивными пессимистами, которые только и делают, что утверждают — впрочем, на основании чего, как не собственного малодушия или явной бездарности, — что мы переживаем ужасающий декаданс. Эти регулярно издаваемые предсмертные крики, которые не менее регулярно категорично и резко опровергаются течением событий, всегда нелепы. И все предсказания несостоявшегося апокалипсиса являются лишь смехотворным спектаклем для тех, кому не хватает ощущения постоянной катастрофы: отдельные приступы лентяев, которые кичатся своим превосходством, будучи на самом деле невеждами.

Так давайте поговорим о том, в какую невероятно захватывающую музыкальную эпоху мы живем!

\* \* \*

Для начала прикинемся франтирёрами<sup>12</sup>.

Казалось бы, большинство наших современников не осознают того, что произошло в Вене благодаря Шёнбергу, Бергу и Веберну. Поэтому истинные достижения трех нововенцев<sup>13</sup> по-прежнему необходимо истолковывать, отсекая легендарные пророчества и нивелируя преувеличенно восторженный стиль, хоть это уже и набило оскомину. Додекафонисты отнюдь не невиновны в распространенном ныне недоразумении по этому поводу. Организуя конгрессы, — ложно доктринерские и до абсурда консервативные, — на ко-

---

<sup>11</sup> Boulez P. Éventuellement... // Boulez P. RA. P. 147–182. При подготовке данного перевода был использован фрагментарный перевод Р. Куницкой (Булез П. «Случайно...» / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 3. М., 2000. С. 137–139).

<sup>12</sup> Франтирёр (фр. franc-tireur) — партизан, член партизанской боевой организации. Франтирёры, как и сам термин, появились в 1814–1815 годы, действовали во время франко-прусской войны (1870–1871 годы) и второй мировой войны.

<sup>13</sup> Шёнберга, Берга и Веберна Булез называет буквально «венцами» (Viennois). Ввиду сложившейся в отечественном музыкознании традиции здесь и далее Viennois переводится как «нововенцы».

торых эксперты разыгрывают обряд посвящения для самых забитых и примитивных, они важничают в тупом пресыщении ради возрастания славы *авангарда (avant-garde)*. Они перенимают серийную систему, то ли пребывая в комфортной уверенности, что за пределами ортодоксальности нет ничего, кроме вульгарной уловки, то ли задаваясь целью обрести в ней *спасительный поручень (garde-fou)*<sup>14</sup>. Эта позиция настолько прозрачна, что даже не вызывает никаких сомнений.

С другой стороны, серийную систему рассматривают с таких точек зрения, которые тоже не лишены острых углов!

Глухие констатируют лишь искусственность, разложение и декаданс (см. выше...). Реагировать на это можно разве что улыбкой, которая, разумеется, далека от сочувствующей.

Сентиментальные не могут без страха смотреть на то, как водворяется хаос. Однако пребывая в состоянии вполне обоснованной тревоги насчет того, как бы не поддаться влиянию современной ситуации, они стремятся воспользоваться этим хаосом, чтобы противопоставить его — как символ нашей эпохи — классическому лексикону. Жаждающие такого бледного намека на подвиг отделяются лишь легким испугом.

По соседству с ними — анархисты и вольнодумцы, которых несколько не пугают технические поиски. Они усваивают их как интересные достижения, но во имя *свободы* протестуют, чтобы не стать *заложниками* системы. Им нужна, в первую очередь, музыка или, по крайней мере, то, что они под этим подразумевают. И они не хотят потерять *лиризм* (раскроется ли когда-либо тайна концепций, скрывающихся за этим расплывчатым словом?). Их интересы — не более чем энциклопедического характера. Они хотят охватить

---

<sup>14</sup> В последних двух предложениях возникает игра слов: «avant-garde» — «авангард», букв. «передовой отряд» (avant — передний, впереди; garde — охрана, стража, гвардия), а «garde-fou» — «поручень», «ограждение», «страховочная мера» (fou — безумный, безрассудный; глупец).

всю историю начиная с возникновения монодии и позволяют себе иллюзию многосторонности и многообразности.

Что же до благородных, то их рассуждения расходятся в противоположные стороны. Они пытаются убедить вас, что серийные открытия стары, что в 1920 году уже все было известно, и теперь нужно создавать *новое*. В подтверждение этого блестящего тезиса вам цитируют ложного Гуно, псевдо-Шабрие как чемпионов ясности, элегантности и утонченности, этих исключительно *французских* качеств (при этом они могут перепутать Декарта и «от кутюр»). Это убежденные адепты машины для исследования времени. Впрочем, способ их исследования уморителен.

Наконец, о терпимых. Для них додекафония подобна венерическому заболеванию, что само по себе звучит логично, почти отвечает хорошему тону и — почему нет? — блистательно характеризует их бурно прожитые в свое время молодые годы. Но такая точка зрения становится непростительна, если имеет место рецидив, время для которого, так же как и для безрассудств, уже прошло.

Додекафонисты временами сами соглашаются с некоторыми из этих взглядов. Они либо предаются своим сдержанным демонстрациям гонимого меньшинства как некое полутайное сообщество осторожно или умеренно пророчествующих аферистов. Либо — второй вариант — они могут предаваться, все вместе или по одиночке, безудержной арифметической мастурбации. Ибо в своих жалких умозрительных домыслах они далеки от того, чтобы преодолеть даже элементарный арифметический этап. О большем и не просите: они умеют считать только до двенадцати и числами, кратными только двенадцати. Добрейшие души апостолов и их последователей.

Так додекафонисты и независимые работают над учением о *свободе*. Принося жертву юмору, *авангард* превозносит свободу как общепризнанную дисциплину, а консерваторы выступают в пользу анархической свободы. Эти последние, в частности, охвачены беспокойством по поводу того, что они называют *плюрализмом техник* — высокопарная фраза в подтверждение обще-



известной нелепости. Вся эта посредственность, к тому же, считается авторитетной благодаря их многочисленности. И это пережиток, который будет разрушен. Не останется ничего, кроме анекдотов.

\* \* \*

Что из этого можно заключить? Неожиданное: мы, в свою очередь, утверждаем, что всякий музыкант, который не почувствовал — мы не говорим «не понял», а именно «не почувствовал» — необходимость додекафонного языка, БЕСПОЛЕЗЕН. Поскольку все его творчество не достигает потребностей своей эпохи.

\* \* \*

Поспешим же дать уточнения для тех, кто все еще запоздало кричит, что серия является абсолютно произвольным и искусственным изобретением педантов, усердствующих в написании правил. Кажется очевидным, что начиная с Вагнера эпидемия хроматизма стала общепризнанной. И Дебюсси этому не противится. Так же и серийная техника только приводит в порядок музыкальные проблемы, находившиеся в брожении с 1910 года. Она была не декретом, а констатацией. Даже краткий анализ опуса 23 Шёнберга позволяет очень точно понять переход, который ведет к тому, что можно было бы назвать ультратематизацией — интервалы темы становятся абсолютными интервалами, освобожденными от ритмических фигур, и единственными, способными взять на себя ответственность за письмо и структуру произведения, и поддаются трансформации из горизонтального развертывания к вертикальному свертыванию (но кто из дилетантов осмелится похвастаться таким знанием?). Серии систематически отказывают в признании ее исторического успеха, потому что хулители более охотно приспособились рассматривать ее в качестве случайно возникающего явления. Они, пуская в ход пренебрежительное слово «грамматист», предпочитают все подавлять категоричным и бесповоротным образом. Это еще раз доказывает непроходимую косность. Надлежало бы задаться вопросом, берут ли пример эти грамматисты с гениальных сочинений, воспроизводя во имя случая — словно переливая из пус-

того в порожнее — заимствованную из них теорию. Не хотелось бы обращаться к старине, однако достаточно вспомнить случай Рамо, чтобы все стало ясно, не так ли? Поспешим задаться также другим вопросом, амбивалентным и формальным: насколько теоретически последовательная позиция может вредить или помогать деятельности композитора?

Впрочем, Шёнберг, Берг и Веберн использовали серию совершенно поразному. В сущности, единственным, кто осознал новизну звукового измерения и упразднения оппозиции вертикали и горизонтали, увидев в серии возможности структурировать звуковое пространство и его *фибры*, — этим единственным был Веберн, который, в конечном счете, пришел к этому с помощью специфических средств, смущающих нас в некоторых сочинениях переходного характера. Тем не менее, функциональное распределение интервалов, к которому он приходит, знаменует чрезвычайно важный момент в истории музыкального языка<sup>15</sup>.

\* \* \*

Теперь следует констатировать, что о существовании определенного направления развития ритма трое нововенцев почти не предполагали: он никоим образом не был у них связан с принципами серийного письма как такового. В связи с этим нужно отметить любопытный феномен диссоциации, который возник в начале этого столетия. Если сейчас мы на подступах к периоду равновесия и организации, то, начиная с 1910 года, шла фаза деструктивных поисков, которые упразднили тональный мир, с одной стороны, и регулярный метр, с другой стороны. Стравинский заставил эволюционировать ритм согласно совершенно новым структурным принципам, основанным преимущественно на асимметрии, независимости или развитии ритмических ячеек: но с точки зрения языка он не вышел из того, что можно было бы назвать тупиком, который лично мы предпочитаем определять как пережиток и даже как типичный пережиток, так как способы сцепления высот вокруг

---

<sup>15</sup> Данный абзац практически без изменений повторяется в более поздней статье «Тенденции недавней музыки» (см. с. 120 данного тома).

очень элементарных полюсов сообщают необычайную силу обветшалым законам тонального равновесия. В «Весне священной», как и в «Свадебке», не говоря о других партитурах, мы имеем дело, по-видимому, с окрашиванием гармонии посредством слуха (*coloriage auditif*<sup>16</sup>). С другой стороны, серийная эволюция внесла новую методологию в структурирование звуковых высот. Конечно, это несколько упрощенный взгляд, так как и с одной, и с другой стороны имеются многозначительные совпадения. Тем не менее, два плана поисков — языка, строго говоря, и ритма — больше не совпадают.

Впрочем, надо заметить, что этот феномен диссоциации очень способствовал эволюции как одного, так и другого структурного элемента. Чтобы прийти к этим ритмическим открытиям, Стравинский, без сомнения, испытывал потребность в более простом и податливом материале, чтобы экспериментировать на нем; Веберн располагал большими возможностями для продвижения морфологии, не занимаясь сверх меры ритмическими структурами. Дискуссии на эту тему мы предоставим вести любителям диалектики. Нам же сейчас необходимо перегруппировать все эти поиски, потому что за некоторыми исключениями, которые мы оговорим в ходе данного нашего исследования, после этих ключевых открытий современной музыки ничего нового создано не было; следующее поколение, кривляясь, топталось на месте наподобие своих предшественников, и ни одна партитура не может быть расценена даже как незначительный успех. Исключительно по причине отсутствия связности эта диссоциация распространилась почти везде, а деятельность нововенцев надолго была предана забвению ради навязчивой идеи классицизма или остатков романтизма, тогда как и одно, и другое стремление весьма неприятны.

\* \* \*

Что же нам в итоге остается, как не связать в узел резервы, разработанные нашими предшественниками, требуя от себя минимум конструктивной

---

<sup>16</sup> В немецком переводе Й. Хойслера: «mit einer harmonischen Kolorierung vom Ohren» (Boulez P. *Möglichkeiten* // Boulez P. *WT*. S. 26).

логики? В нынешнюю эпоху трансформации и организации, в которую проблема языка встает с особенной остротой и из которой, как кажется, через определенное время появится музыкальная *грамматика*, мы, не отстраняясь, принимаем на себя ответственность. Реализации выразительности, выразительной потребности нашей эпохи препятствуют лишь приступы симулированной сердечной гипертрофии.

С этим намерением мы должны расширять средства уже найденной техники; нашим первым желанием будет придать автономность этой технике, которая до настоящего момента была преимущественно лишь объектом разрушения и тем самым связывалась с тем, что сама стремилась разрушить. Кроме того, — связать ритмические структуры с серийными при помощи общей организации, включающей в себя равным образом и другие свойства звука: интенсивность, лад атак, тембр. Затем расширить эту морфологию до связной риторики.

\* \* \*

Мы начнем, прежде всего, с объяснения того, что мы понимаем под цифровкой (*chiffrage*) серии.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is labeled '1.' and '2.' and the second 'I.' and 'II.'. Each staff contains a sequence of twelve notes, numbered 1 through 12 above them. The notes are arranged in a specific rhythmic and melodic pattern. Below the second system, the word 'etc.' is written, indicating that the pattern continues.

Пример 1.

До сих пор записывали исходную серию, затем ее двенадцать транспозиций на хроматических ступенях в восходящем или нисходящем порядке.

Звукам каждого ряда<sup>17</sup> приписывался номер от 1 до 12; то же делалось с инверсиями.

Серийные ряды объединялись либо путем сходных областей — определенных звуковых групп, представляющих собой общие горизонтальные или даже вертикальные элементы (то есть независимо от серийного порядка), — либо с помощью осевых звуков — звуков (как правило, одного-двух, реже трех), общих для начала одного ряда и конца другого. Этот немного эмпирический способ демонстрирует систему нумерации, но вовсе не цифровку в нашем понимании. Наиболее простым средством достижения последнего является транспозиция исходной серии в соответствии с последовательностью составляющих ее звуков; пронумеровав исходную серию числами от 1 до 12, прикладываем эту цифровку к транспозициям и инверсиям. Так, во всех сериях звук *es* цифрован единицей, *d* — двойкой и т. д.

Пример 2.

Таким образом, получаем согласованную таблицу транспозиций и инверсий, так как благодаря первой пермутации<sup>18</sup> она устанавливает ограниче-

<sup>17</sup> В тексте Булеза отсутствует терминологическое разделение на серию как таковую и серийный ряд: и то, и другое обозначается понятием «серия». Поскольку в отечественной теории додекафонии принято различать эти понятия, то при выполнении перевода было внесено привычное для русскоязычного читателя разделение.

<sup>18</sup> Под первой пермутацией имеется в виду первая транспозиция исходного серийного ряда.

ние, фиксирующее остальные пермутации, которые используются в произведении. Таким образом, универсум данного произведения сформирован сетью возможностей. Кроме того, овладение этим универсумом, недифференцированным до момента выбора *его* серии, совершается в соответствии со схемой самой же этой серии.

Абсолютно механистическое составление таблицы транспозиций, записанных по полутонам, предполагает некоторую пассивность серии по отношению к пространству, регулирующим принципом которого она должна бы стать. Это сродни пережитку концепции модальных или тональных транспозиций — скрытому превосходству горизонтали, в то время как при современных взглядах, для которых открытие серии сформировало основу сознания, самый главный объект, представляющийся воображению композитора, каковым является *звуковая фигура*, выходит за рамки традиционной оппозиции понятий вертикали и горизонтали.

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*

Пример 3.

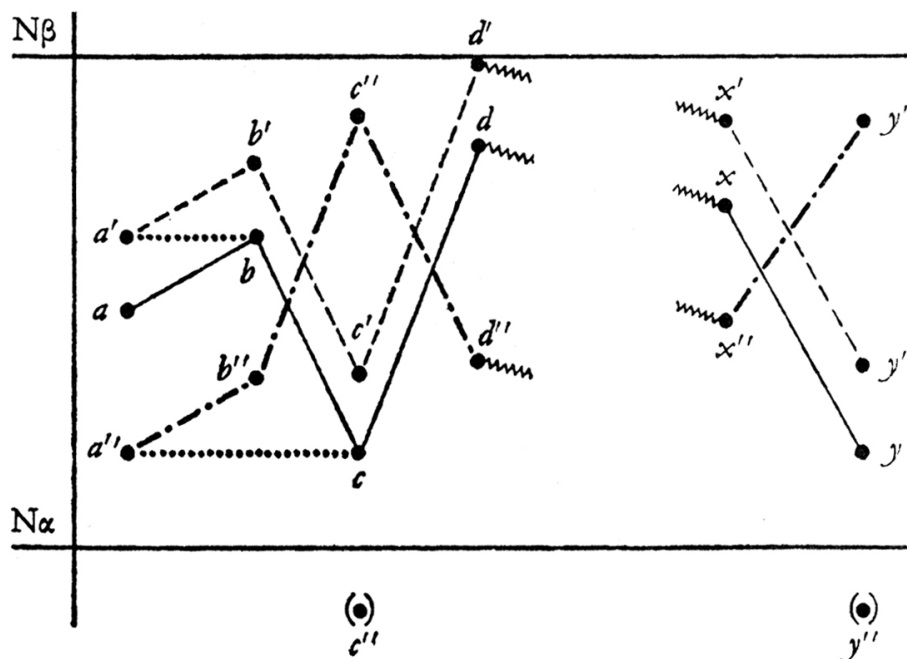
Эти таблицы пермутаций<sup>19</sup> можно применять по отношению к любому звуковому пространству, заданному в качестве материала. Поэтому мы предпочитаем говорить о серии из *n*-ного количества интервалов, причем эти интервалы не должны обязательно являться умножениями одной единицы из-

<sup>19</sup> В данном случае Булез имеет в виду пермутации числовых рядов, полученных в результате нумерации исходного серийного ряда и перенесенных на остальные ряды — транспозиции основной формы серии.

мерения — полутона, как в случае двенадцатизвуковой серии. Так же как с понятием иррациональных ритмов, мы можем ввести понятие нетемперированных звуковых пространств. Представим себе серию из  $n$ -ного количества звуков, заключенную между какой-нибудь частотой и другой, более высокой частотой. Принято считать, что серия заключается между данной частотой и удваивающей ее, то есть октавой. Было бы желательно иметь возможность создавать звуковые структуры, которые могут быть заключены не обязательно в октаву, но и в любой другой интервал. Так как октава была связана с тональным или модальным феноменом, то актуальных причин считать ее привилегированным интервалом больше не существует. Теперь вообразим серию из  $n$ -ного количества звуков, ни один из которых не воспроизводится ни в своей собственной частоте, ни в удваивающей ее. Следующая схема графически показывает, как, воспроизводя транспозиции путем параллельного сдвига, можно выстроить все серийные ряды в пределах заданного диапазона частот. В сущности, если полученные звуки выходят за границы этого диапазона частот, — как в случае со звуком  $c''$  в данном примере, — то они переносятся на расстояние, равное разнице между частотами краев этого диапазона (некоторым музыкантам это может показаться непонятным; между тем, именно это они обычно делают, когда транспонируют на октаву; в математике это называется модулем<sup>20</sup>).

---

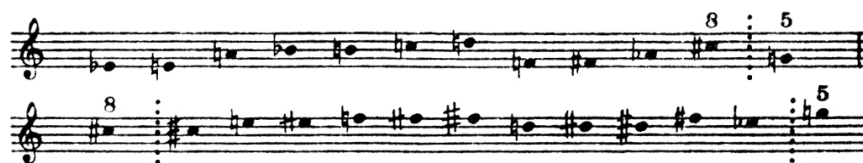
<sup>20</sup> Модуль — здесь: коэффициент, постоянный множитель.



Пример 4.

Чтобы получить любую высотную позицию с помощью такой организации пространства, достаточно будет транспонировать звук основного ряда на интервал-определитель<sup>21</sup> или на производные от него путем умножения.

При желании продвинуться дальше в исследовании области серийных структур мы можем вообразить гомотетичную серию. Мы имеем в виду, что внутри интервалов исходной серии можно воспроизвести эту же серию, так сказать, в редуцированном виде. Приведем пример серии из двенадцати полутонов, которую мы уже цитировали.



Пример 5.

Не так уж невозможно представить себе между восьмым и пятым звуками — крайними звуками ракохода исходной серии, образующими интервал уменьшенной квинты, — серию из двенадцати четвертитонов, точное умень-

<sup>21</sup> Интервалом-определителем (франц. l'intervalle de définition) Булез называет интервал, равный частотному диапазону избранной звуковысотной области со специфическим функциональным устройством и уподобляемый постоянному в условиях данной области коэффициенту.



шение этого ракохода исходной серии. Всякий волен распространить этот частный случай и увидеть, что в результате этого несовместимость между микроинтервалами и интервалами, равными или превышающими полутон, устранится. Появится возможность контролировать как минимальные, так и значительные изменения высоты путем сообщения им этого совпадения в исходной точке.

\* \* \*

Правомерно считать все эти возможности чисто субъективным мнением. Пока что и речи не идет о том, чтобы кичиться виртуозностью еще не созданных произведений. Тем не менее, как мы увидим далее, время не будет ждать, пока домыслам, которые обретут точку опоры в новых табулатурах, либо в механических или электронных средствах, предоставят кредит доверия.

\* \* \*

Один из наиболее простых, но, очевидно, и наиболее тонких в серийной технике вопросов заключается в том, как связать ряды друг с другом. В самом деле, если не будет последовательно выдерживаемой общей логики, то мы придем к бесполезному парадоксу: в области инфраструктур господствует иерархическая организация, в то время как суперструктуры выглядят как отданные во власть анархии, когда эмпиризм, — боюсь, не всегда доброкачественный, — действует на ощупь и пробует какие-то способы решений. Мы уже упоминали об осевых звуках: это средство кажется нам немного примитивным и ненадежным. Заставить соседствовать серийные ряды на основании сходных областей выглядело бы гораздо более удовлетворительно, так как гармоническая многозначность здесь играет очень большую роль; между тем, это предполагает серии, обладающие совершенно особенными свойствами, и почти всегда вовлекает эти свойства в игру.

Большим разнообразием нам также кажется распространение серийных функций на саму взаимосвязь серийных рядов. Мы получим своего рода функции функций, от простейшего линейного случая до наиболее сложных

отклонений. Таким образом можно избежать такого подводного камня как некоторый автоматизм письма. На самом деле мы оплакиваем (*déplorons*) комическую убежденность в безоговорочной производительности арифметики. Вовсю кормиться одними лишь числами недостаточно для того, чтобы гарантировать гениальность. Поиск диалектики морфологии, синтаксиса и риторики предполагает некоторые трудности, преодолеваемые не так легко, как элементарные проблемы комбинаторного анализа. Разъясним это позже.

Мы не хотели бы заканчивать это короткое эссе о серии, не упомянув о важности звуковых регистров, поскольку мы говорили о серийных, так сказать, абстрактных интервалах. Что же до взаимодействий, возникающих по этой единственной причине между серией и ее тесситурой: каждый из этих компонентов может быть мобильным или стабильным по отношению к другому. Если мы представим себе только нестабильность единственного ряда в условиях постоянно изменяющегося регистра или переносы центра тяжести при нескольких рядах в условиях абсолютно неизменного регистра, то у нас будут крайние пункты игры множеством звуковых значений, которая может связываться также с множеством значений ритма или громкости.

\* \* \*

Бесспорно, следует синхронизировать ритм с серийной структурой. Как этого достичь?

Парадоксально, но отправной точкой станет освобождение полифонии от ритма. Если бы нам потребовалось чем-нибудь поручиться, то мы бы сослались на изоритмические мотеты Машо и Дюфаи. Иными словами, мы придаем одинаковое значение как ритмическим, так и серийным структурам. Нашей целью будет создание и в этой области сети возможностей.

Самый простой пример заключается в том, чтобы взять серию длительностей и подвергнуть ее определенному количеству пермутаций подобно и параллельно пермутациям высот, придав каждому звуку начального ряда неизменную протяженность. Если мы обратимся к таблице в примере 3, мы сможем представить, с первой по двенадцатую, хроматическую серию дли-



Чтобы проиллюстрировать этот довод, приведем пример. Возьмем три ритмических ячейки — I, II и III; 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 ритмы I, II и III, получим ритмическую ячейку VII.

The image shows musical notation for seven rhythmic cells, labeled Ритм I through Ритм VII. Ритм I consists of two eighth notes. Ритм II consists of a quarter note followed by two eighth notes. Ритм III consists of a quarter note followed by a dotted quarter note. Ритм IV is a quarter note followed by a dotted quarter note, with a '5' above the dotted quarter note. Ритм V is a quarter note followed by a dotted quarter note, with a '5' above the dotted quarter note, and a quarter note. Ритм VI is a quarter note followed by a dotted quarter note, with a '5' above the dotted quarter note, and a quarter note. Ритм VII is a quarter note followed by a dotted quarter note, with a '5' above the dotted quarter note, and a quarter note. The cells are arranged in four rows: Row 1: Ритм I, Ритм II, Ритм III. Row 2: Ритм IV, Ритм V, или Ритм V. Row 3: Ритм VI, или Ритм VI, или Ритм VI, или Ритм VI. Row 4: Ритм VII, или Ритм VII, или Ритм VII, или Ритм VII.

Пример 7.

Мы имеем последовательность из семи ритмических ячеек, как необратимых, то есть симметричных по отношению к своему центру, так и обратимых, то есть несимметричных по отношению к своему центру. Ячейки I, III, V, VI, VII — обратимы, II и IV — не обратимы.

К этим ячейкам мы можем применить ряд преобразований, которые мы определим следующим образом (см. пример 8. — *прим. пер.*):

1. Простые преобразования, то есть:
  - увеличение и уменьшение, регулярное или иррегулярное (регулярное, когда отношения, свойственные начальной ячейке, сохраняются; иррегулярное увеличение и уменьшение, когда компоненты ячейки различным образом модифицируются);
  - иррациональная трансформация (основная ритмическая единица задана, а новая доля будет в иррациональном — триоль, квинтоль и т. п. — соотношении с ней);
  - добавление точки (увеличение длительности наполовину, соответствующее, с этой длительностью, создающее новые отношения, производные от исходных), добавление точки может быть простым, двукратным, троекратным и т. п.;

- изъятие равных по величине компонентов из ячеек (что тоже устраняет первоначальные отношения внутри ячейки).

2. Ритм, сформированный из определенных единиц длительностей, различные компоненты ячейки могут быть выражены различными единицами длительностей. Ударная доля материнской ячейки сохраняется либо заменяется паузой.

3. «Опустошенный» ритм. Мы имеем в виду, что длительности, составляющие ячейку, трансформируются при помощи синкопы; может быть два способа: либо замена одной половины длительности на паузу, а другой — на новую длительность, либо новая длительность, вставленная между двумя паузами равной протяженности. Не стоит исключать и прямо противоположную возможность, то есть паузу, обрамленную двумя длительностями равной протяженности.

4. Раздробленный ритм, то есть выведение ритма из самого себя в том смысле, что внутри каждой длительности материнской ячейки сама эта материнская ячейка гомотетически воспроизводится.

5. Производный ритм, то есть разбиение ритма согласно заложенному в нем самом принципу. Это комбинация из первоначально оформленного ритма и другого, вставленного в него, и раздробленного ритма: выражение ритма в определенных единицах длительности производится в соответствии с гомотетией материнской ячейки<sup>22</sup>.

6. Замещение длительности или нескольких длительностей паузой. В необратимой ячейке это замещение может быть осуществлено на звуке-оси симметрии или, кроме того, на симметричных звуках; мы получаем новую симметрию звука и паузы. В обратимой ячейке паузой могут быть заменены одинаковые длительности.




7. Тот же прием, но в обратном действии; в необратимой ячейке паузой заменяется осевой звук симметрии и один из симметричных звуков,

---

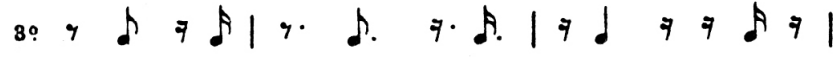

<sup>22</sup> В немецком тексте имеется дополнение: «(Исходный пункт для этого — в примере 8, ритм 1с)» (Ibid. P. 34).



или же только один из симметричных звуков; так мы получим асимметрию звука и паузы. В обратимой ячейке паузами будут заменены противоположные длительности.

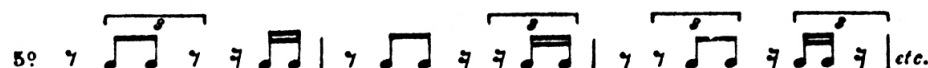
I. 


1°   
  
  
 etc.


2°  etc.

3°   
 etc.

4°   
 etc.

5°  etc.

6° 

7° 

Пример 8.

Итак, для столь простой ритмической ячейки как ритм I, набросаем таблицу возможных преобразований, которые, признаться, уже располагают определенным количеством ресурсов.

Ячейки VI или VII предполагают достаточно сложные ритмические ячейки, такие, как:

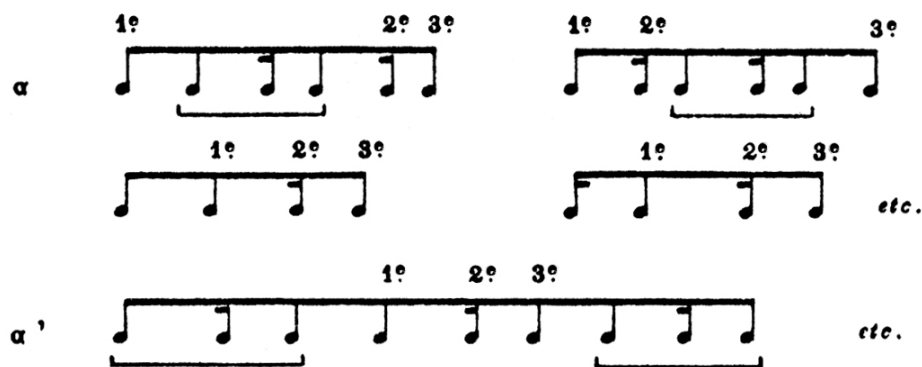


Пример 8 бис.

Отметим, что в некоторых частных случаях допускается проекция одних трансформаций на другие. Первая, шестая и седьмая формы варьирования могут воздействовать на четыре другие.

Кроме того, исходя из самого ритма, можно продолжить его линейно, как симметрично, так и асимметрично; то есть обратимые ритмы станут необратимыми, затем вновь обратимыми и т. д., с необратимыми ритмами это произойдет в обратном порядке в соответствии с тем, добавляется ли к ним вся составляющая их длительность или ее часть. Эти ритмические трансплантаты могут свободно размещаться либо между длительностями материнской ячейки, либо за ее пределами.

Возьмем для примера необратимую ячейку II.



Пример 9.

Первая трансформация ( $\alpha$ ) заключается в том, что материнская ячейка целиком помещается между собственными первой и второй длительностями, что дает обратимый ритм; тот же результат будет получен, если поместить материнскую ячейку между ее второй и третьей длительностями (добавленная материнская ячейка [в примере 9] отмечена скобкой). Можно также добавить одну или две длительности из материнской ячейки.

Вторая трансформация ( $\alpha'$ ), наоборот, заключается в том, чтобы сделать новый ритм необратимым, но опять же путем расширения, то есть прибавления материнской ячейки целиком или ее части.

К каждому из этих расширений применимы преобразования, возможные для начальной ячейки.

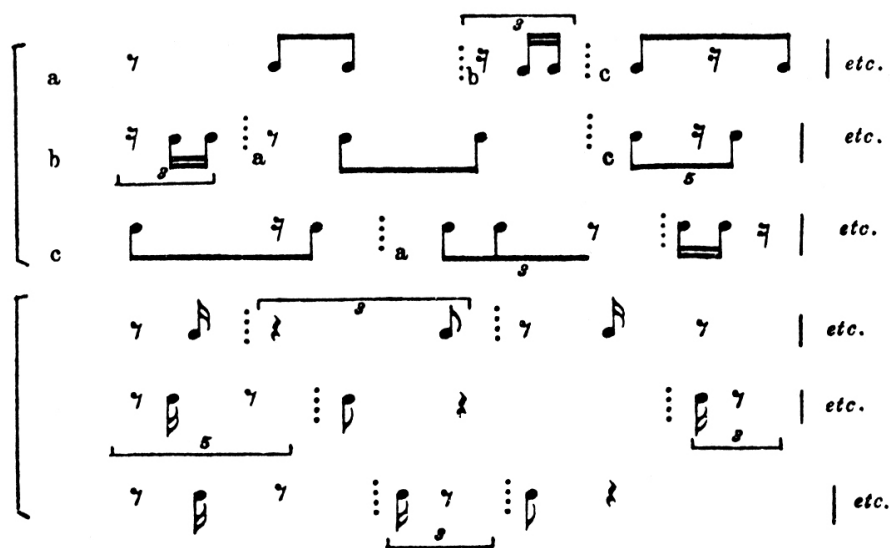
Так мы получаем эквивалент серийных преобразований на чисто ритмическом уровне. И мы можем составить таблицу из семи пермутаций, применимых как к самим ячейкам, так и к способу их развития. Кроме того, можно даже дать этим двум вариантам играть друг в друге и, следовательно, заставить взаимодействовать происхождение ритма и способ его варьирования. Таким образом, их сближением или расхождением мы устанавливаем ту сеть возможностей, которую стремились обрести. Концепция композиции зарождается тогда, когда пропадает необходимость вспоминать классическую архитектонику, даже для того, чтобы ее разрушить. Полагаем, что мы — без особенного принуждения — движемся по направлению к самому верному способу бытия [музыки], автономию которого больше ничто не должно отрицать.

Что касается ритма, то мы уже упоминали паузу как его неотъемлемую часть. Вообще существует склонность применять к музыке лишь определение из практики сольфеджио: *Музыка есть искусство звуков*. Конечно! Однако не попытаться ли реализовать — быть может, менее простым, но, тем не менее, более живым способом — тесное сцепление этих двух антагонистов — звука и паузы? Не говоря о многочисленных определениях, которые можно дать паузе в музыке — паузе регистров, паузе тембров, между прочим, — рассмотрим в качестве ее самого простого определения — отсутствие звука. И в этом — в исследовании возможностей диалектики звука и паузы — первым вновь оказался Веберн. Ибо если мы проанализируем, к примеру, последнюю часть Вариаций для фортепиано или вторую часть Струнного квартета, мы обнаружим, что паузы являются *неотъемлемой* частью ритмических ячеек. Может быть, это было единственное ритмическое открытие Веберна, но оно произвело переворот. Если мы проследим последствия такой концепции паузы, то сможем варьировать паузу на тех же основаниях, что и длительности, и, в конечном счете, заставим активно участвовать в ритмической



жизни. Это приводит нас к образу, который можно назвать негативом ритмической ячейки в том смысле, что порядок звуков и пауз в нем изменен: всё, что является длительностью, то есть звуком, становится паузой; всё, что является паузой, трансформируется в длительность, то есть в звук.

Вот основанная на тех же ячейках ритмическая структура, которая рассмотрена под этими двумя взаимозависимыми углами зрения.



Пример 10.

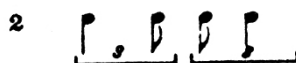
С другой стороны, между разными ритмическими построениями, производными от исходной ячейки, можно вставить эту же самую ячейку, каждая длительность которой записана паузой соответствующей протяженности. Это подведет нас к более сложному представлению о функции паузы, занимающей промежуточное положение между ритмическими функциями и звуковыми.

Чтобы конкретизировать эту мысль, мы позволим себе привести еще один чрезвычайно простой пример. Возьмем ритм IV, уже упоминавшийся выше, и выведем из него четыре вариации:

Исходный ритм IV

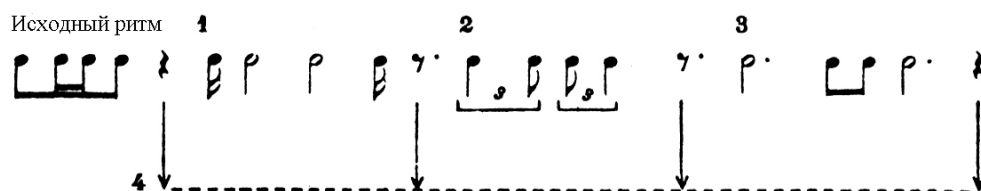


4 вариации



Пример 11.

Выпишем последовательно оригинал и три первые вариации, но вместо того, чтобы их располагать рядом, разделим их четвертой вариацией, длительности которой мы конвертируем в паузы.



Пример 11 бис.

Исходя из этого примитивного примера, можно себе представить, каким путем достичь понимания этих функций паузы как неотъемлемой части ритма.

\* \* \*

Наконец, поговорим о «регистравке» длительностей, если можно столь тесно соединить два таких компонента, как высота и длительность. Допустим, что нам дан некий звук, записанный [на магнитофонную ленту]. Если мы транспонируем его, то мы обязаны увеличить скорость лентопротяжного устройства и, следовательно, укоротить его длительность; если мы транспонируем этот звук по гамме из двенадцати полутонов, то получим двенадцать различных длительностей в пределах октавы (все — в иррациональных отношениях друг с другом); то есть в соответствии со звуками 1, 2, 3, 4, ... 12 мы получаем единицы времени  $t_1, t_2, t_3, t_4, \dots t_{12}$ .

Чтобы охватить весь регистр снизу доверху<sup>23</sup>, мы должны переместить эти двенадцать звуков согласно шести различным зонам скоростей (то есть шести октавам), которые мы обозначим как

$$4N, 2N, N, M, M/2, M/4 \text{ (M равно половине N).}$$

Так обозначаются высотные позиции, каждая из которых применима к двенадцати тонам.

После того, как высотные позиции организованы, к ним могут быть применены скорости в соответствии с единицами, кратными наименьшим временным величинам  $t_1, t_2, \dots, t_{12}$ ; скорость будет неизменно расти по законам геометрической прогрессии по основанию два, так как основанием нам служит октава, длительности же будут уменьшаться в обратно пропорциональной зависимости.

Так, сообразно скоростям

$$4N, 2N, N, M, M/2, M/4$$

мы получаем общую временную таблицу:

$$t, 2t, 4t, 8t, 16t, 32t,$$

применимую к двенадцати единицам от  $t_1$  до  $t_{12}$ . Это именно то, что мы назвали «регистрами» длительностей. Звук 4 со скоростью  $4N$  имеет длительность  $t_4$ ; звук 8 со скоростью  $M/2$ <sup>24</sup> имеет длительность  $16t_8$  и т. д.

Но если мы мысленно отделим эти длительности от тех, что их породили, сославшись на первый пример ритмической серии, который мы изучили, приведенный в примере 5, — то получим два параллельных плана серийной структуры. Можно не только использовать различные серийные ряды, как мы уже отмечали, но и размещать длительности, как и высоты, в разных «регистрах», причем длительности независимо от высот. Это, кроме того, ведет нас к модификации длительности звука, то есть к паузе.

<sup>23</sup> В немецком тексте: «от большой вплоть до четвертой октавы» (Ibid. S. 38).

<sup>24</sup> Во французском тексте здесь, по-видимому, опечатка, поскольку указана скорость  $M_4$ , которая в выше приведенной «временной таблице» отсутствует. В немецком переводе заменены и «скорость» звука, и его конечная протяженность: «звук 8 со скоростью  $M/4$  имеет длительность  $32t_8$ » (Ibid. P. 39).

Для примера возьмем серию высот

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

и серию длительностей

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

Высоты разместим по регистрам следующим образом:

$1 \cdot M/2$  —  $6 \cdot 2N$  —  $3 \cdot 4N$  —  $4 \cdot N$  —  $10 \cdot 4N$  —  $11 \cdot M/2$  —  $5 \cdot M$  и т. д.,

а длительности таким образом:

$2t_7$  —  $16t_1$  —  $32t_8$  —  $2t_{11}$  —  $32t_4$  —  $4t_{10}$  и т. д.

Если мы приложим к высотной серии ритмическую серию, то получим:

$1 \cdot M/2; 2t_7$  —  $6 \cdot 2N; 16t_1$  —  $3 \cdot 4N; 32t_8$  —  $4 \cdot N; 2t_{11}$  и т. д.

Исходная длительность звука  $1 \cdot M/2$  равна  $16t_1$ . Если мы приложим к ней более короткую длительность  $2t_7$ , то используем ее лишь частично. Исходная длительность звука  $6 \cdot 2N$  равна  $2t_6$ . Если мы приложим к ней длительность  $16t_1$ , то за ней последует пауза, равная разнице:  $16t_1 - 2t_6$ .

Возьмем на заметку, что структура может вести свое начало от игры высоты и длительности тесситурами, осуществляемой чрезвычайно гибким образом — от полной взаимной отчужденности противопоставляемых тесситур до соприкосновения родственных тесситур. Мы исследуем средства реализации такой конструкции, когда будем говорить об опыте конкретной музыки. И даже определим, как можно составлять партитуру.

\* \* \*

Как видно, в связи с вопросом о ритме мы затронули два вида структур: первый — из [автономных] единиц длительности, второй — из ритмических ячеек, уже организованных и готовых к варьированию.

Если мы вернемся к проблеме организации высот, в рамках которой мы лишь предположили, что звуки эквивалентны ритмическим долям, то можно подумать о создании своего рода соответствия с ритмическими ячейками и, действительно, приблизиться к понятию сложных звуков (*sons complexes*) или звуковых комплексов (*complexes de sons*).

Вас, вероятно, может удивить, что мы называем звуковыми комплексами то, что принято именовать аккордами. Мы не соотносим 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.

Для примера возьмем серию из двенадцати полутонов, разделенную следующим образом: три звука, один звук, два звука, четыре звука, два звука, то есть на пять *звучностей*.

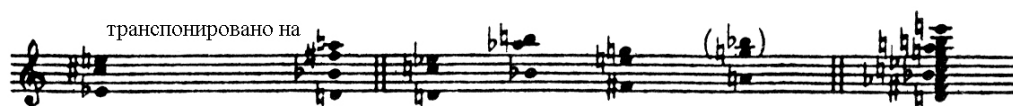


Пример 12.

Если мы применим к этой серии принцип транспозиции, описанный нами выше, то получим ряды по пять звучностей в каждом, звуковые блоки которых более или менее комплексны, так как мы при этом перемножили компоненты каждого блока одни на другие. Так, если мы транспонируем наложение трех звуков на наложение из четырех звуков, то получим наложение из двенадцати звуков, по сути — четыре раза по три. С удалением общих звуков, а таковых два — *g* и *b*, — в этом новом звуковом блоке будет лишь десять звуков.



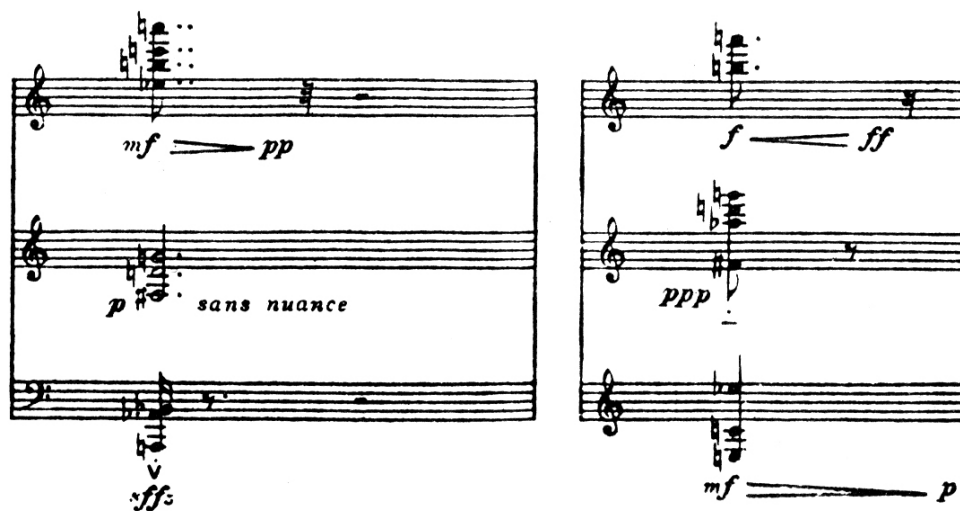
Пример 13.



Пример 13 бис.

Каждое из этих частотных наложений, как видно, поддается модификации при любом новом воспроизведении: все звуки мобильны в отношении регистра и способны к перестановкам по вертикали, соответствующим [октавным транспозициям] заданных интервалов.

Кроме того, мы можем модифицировать окраску этой звучности, видоизменяя атаку или интенсивность одного или нескольких ее компонентов<sup>25</sup>.



Пример 14.

Хорошо видно, что звучность первого блока в примере 14 совсем не та, что во втором, хотя оба выведены из примера 13 бис<sup>26</sup>.

Поле вариантов, по которому можно заставить перемещаться эти звуковые комплексы, — заострим на этом наше внимание, — обширно и богато

<sup>25</sup> В нотном примере 14, помещенном во французском издании, допущена ошибка: на третьей строке второго нотносца не достает звука *b* первой октавы (ошибка исправлена в немецком издании: Ibid. P. 41).

<sup>26</sup> Во французском тексте здесь допущена ошибка, так как написано следующее: «звучность первого блока в примере 13 совсем не та, что во втором, хотя оба выведены из примера 12». На самом деле речь идет о модификации звучности, полученной в результате действий, которые сопровождаются примером 13 бис. Ошибка исправлена в немецкой версии (Ibid. P. 41).

возможностями, особенно если не исключать возможность нетемперированных областей и микроинтервалов.

Сложный звук определить труднее, так как он не основан на наложении частот, но происходит из звучащего тела, рождающего не чистые звуки — основной тон и обертоны, — а наложения обертонов, не состоящих более в простых числовых отношениях. В результате слышится преобладающая частота, наложенная на другие, интенсивность которых слабее. Иногда даже — например, как в случае с гонгом, — преобладающая частота варьируется во ходе развития обертонового комплекса, производимого звуковым телом. Эти сложные звуки посредством табулатуры могут быть использованы и серийным образом<sup>27</sup>; в таком случае следует рассматривать серию не только как способ контроля за варьированием высот относительно высотной позиции, но и как средство, чтобы контролировать перестановки звуковых объектов, зафиксированных каким-либо образом. Именно это мы будем акцентировать в связи с использованием подготовленного фортепиано у Джона Кейджа.

\* \* \*

Для дифференциации двух звуковых комплексов, состоящих из одних и тех же компонентов, мы обратились к понятиям атаки и интенсивности. Мы в самом деле полагаем, что эти функции должны играть конструктивную роль в произведении на тех же основаниях, что высота, ритм и тембр, если используются различные тембры. Приведем пример серийных комбинаций тембров. Ниже выписано восемнадцать инструментов, играющих в семи симметричных группах. Вот они, согласно расположению в партитуре [см. первый список на с. 48. — *прим. пер.*].

---

<sup>27</sup> Речь идет о возможности сериализовать при помощи табулатуры сложные звуки с нестандартным набором призвуков, при этом табулатура фиксирует способ звукоизвлечения, посредством которого производится объект сериализации. О роли табулатур 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.

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), мы подвергнем группы внутренним мутациям. 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.

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

Приведем две из таких мутаций, позволяющие понять метод варьирования.

- |                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| 1. (3) Флейта пикколо | Кларнет пикколо   |
| Английский рожок      | Английский рожок  |
| Второй альт           | Первый альт       |
| 2. (2) Флейта         | Валторна          |
| Первая виолончель     | Первая виолончель |
| 3. (2) Труба пикколо  | Альтовый саксофон |
| Вторая виолончель     | Вторая скрипка    |
| 4. (4) Гобой          | Гобой             |
| Альтовый саксофон     | Фагот             |
| Тромбон               | Первая скрипка    |



	Первая скрипка	Вторая виолончель
5. (2)	Бас-кларнет	Флейта
	Вторая скрипка	Тромбон
6. (2)	Фагот	Бас-кларнет
	Валторна	Труба пикколо
7. (3)	Кларнет пикколо	Флейта пикколо
	Первый альт	Второй альт
	Контрабас	Контрабас

Так мы получаем инструментальные построения, которые играют очень важную роль в структуре. Еще раз подчеркнем, что эти пермутации получены не автоматически, а в соответствии с их специфическими свойствами и что отправной точкой таких поисков, а также целью, которую они преследуют, является, прежде всего, *ясность* звучности.

Что касается атак и интенсивностей, то достаточно освободить их от структур, которые управляли их развертыванием, и придать им автономию, чтобы заставить их принимать участие в тотальной организации музыкальной структуры. Атака и интенсивность может либо изначально зависеть от высотной или ритмической серии, либо с самого начала иметь свою собственную независимую область, наподобие той, что мы рассмотрели, говоря о длительностях.

\* \* \*

Наконец, даже выбор темпов может быть оправдан их участием в серийной организации. Так же, как в случае с атакой, интенсивностью и тембром, надо полагать, что подобные серийные организации не менее сложны, чем организации высот и длительностей, но они, если можно так обобщенно сказать, обновляются не так часто. Мы имеем в виду, что они скорее управляют крупными архитектурными линиями, доминируют и расставляют акценты в них или противоречат им, нежели непосредственно участвуют в создании музыкального произведения.

Отделим вопрос о темпах от вопроса о ритме как таковом, так как мы расцениваем эти два аспекта музыкального времени как существенно различающиеся. Один — ритм — соотносится с функцией ритмической доли. Для

удобства исследования эта доля может быть абстрагирована от темпа, который она артикулирует. Другой аспект — темп — в конечном счете есть *скорость развертывания* музыкального текста, которая определяется прагматическими соображениями. Понятно, что каждое мгновение темп варьироваться не может; в противном случае он смешался бы с ритмом, потому что это привело бы к изменению единицы длительности. Кроме того, важным фактором при выборе различных темпов является, пожалуй, не строгая метрономическая точность (хотя это было бы желательно – не более и не менее, чем в любой музыке), а скорее иерархия их отношений; это все равно что установить зависимость одной *скорости развертывания* текста от другой.

Надо полагать, что вопрос темпа и ритма в конечном счете гораздо более гибкий, чем то, как мы его представили, поскольку следует подразумевать равномерное движение или агогическое развитие сообразно с тем, как они развертываются в быстром или медленном темпе, и с тем, следовательно, что даже по отношению к одной и той же единице длительности ритмическое становление может существенно меняться.

Это взаимодействие ритмической статики и динамики с мобильностью или стабильностью темпа мы можем сопоставить с взаимодействием того же между серийными структурами и регистрами.

\* \* \*

Пожалуй, может вызвать удивление то, что мы до сих пор не говорили о композиции произведения. Однако все то, что мы писали об открытии серийного мира, достаточно отчетливо демонстрирует наш отказ характеризовать процесс сочинения лишь как реализацию этих исходных структур; обретенная таким образом надежность не столько бы нас удовлетворила, сколько придала бы акту письма оттенок условного рефлекса, характер не более важный, чем тщательно выверенная бухгалтерия или даже кропотливая внешняя отделка. Композиция не может принимать облик элегантного, находчиво составленного финансового плана, не обрекая себя при этом на бессодержательность или немотивированность.

То, что мы детально изучили, влечет за собой неожиданные следствия. Мы наблюдали свободную игру, в которой участвуют все эти серийные организации сами по себе или во взаимодействии; они могут показаться неподвижными только тем, кто их не знает или принципиально отвергает — жертвам накопленной за столетия косности и консервативного предубеждения, которое считает достижения прошлого неприкосновенными.

После этого теоретического эссе, которое многим покажется прославлением интеллектуализма, направленным против инстинкта, сделаем заключение. Вновь неожиданно: творчество — только в непредсказуемом, которое становится необходимым.

\* \* \*

Нам бы не хотелось бы продолжать это исследование о нынешних перспективах в музыке без упоминания имен Оливье Мессиаана и Джона Кейджа. Они единственные составляют те исключения, которые мы отмечали в связи с завоеваниями языка после Веберна, Стравинского, Берга и Шёнберга. Первый — благодаря своим открытиям в области ритма; второй — благодаря своему изучению сложных звуков, звуковых комплексов, равно как и области ритма.

Оливье Мессиаану мы обязаны созданием осознанной техники длительностей, начиная с его обстоятельного изучения григорианского хорала, ритмики Хиндустани и ритма у Стравинского. Это, без сомнения, важный факт, поскольку — если не считать периодически возобновляющуюся, но не имевшую успеха манию реконструировать греческую метрику — поиск подобных приоритетов в западноевропейской музыке должен был бы привести к XIV<sup>28</sup> веку; между тем как в музыке других цивилизаций (черной Африки, Индии, островов Бали и Ява) он является одной из констант.

Главное, чем мы ему обязаны, помимо прочих достижений, это впервые высказанной идеей разделения ритмического и полифонического письма (идеей, которую в зачаточном виде мы находим в *Monoritmica* [из «Лулу» —

---

<sup>28</sup> В немецком переводе указан XV век (Boulez P. *Möglichkeiten* // Boulez P. *WT*. S. 45).

*прим. пер.*] и многочисленных *Hauptrhythmus*, которые имеют место почти во всех сочинениях Берга). Создание Мессианом первых ритмических канонов в увеличении или уменьшении или с добавлением точки, стало началом всей полиритмической техники. Мы обязаны ему симметричным или асимметричным расширением ритмических ячеек, а также установлением разницы между ритмами обратимыми и необратимыми.

Мы также ему обязаны созданием ладов длительностей, в которых ритмика приобретает функциональное значение. Наконец, мы обязаны ему заботой об установлении диалектики протяженности в ходе его исследований иерархии длительностей (вариабельных оппозиций более или менее коротких и более или менее долгих длительностей, четных или нечетных), диалектики, которая, играя со структурами ритмических невм, передает одной лишь ей [протяженности — *прим. пер.*] способность к музыкальному развитию. Следует также считать крайне важными поиски, которые он продолжал, создавая параллельно с ритмическими ладами лады интенсивностей и атак.

Этого краткого перечисления достаточно для того, чтобы доказать, насколько серийные ритмические принципы, которые мы продемонстрировали, не могли бы быть поняты без того равнодушия и той техники, которые Мессиаан нам передал.

\* \* \*

Что касается Джона Кейджа, то он предоставил нам доказательство того, что можно создать нетемперированные звуковые пространства, даже с помощью уже существующих инструментов. Так, его использование *подготовленного фортепиано* не является единственным неожиданным аспектом «фортепиано-перкуссии», при котором на деке располагается металлическая поросль. Речь идет скорее о пересмотре акустических понятий, постепенно установившихся в процессе музыкальной эволюции Запада, ведь это подготовленное фортепиано становится инструментом, который способен производить частотные комплексы с помощью искусственной табулатуры. Джон Кейдж, в сущности, полагает, что инструменты, созданные для нужд тональ-

ного языка, больше не удовлетворяют новым потребностям музыки, отрицающей октаву как привилегированный интервал, на основании которого строятся различные высотные шкалы. Таким образом проявляется желание изначально придать каждому звуку ярко выраженную индивидуальность. Для произведения большой протяженности эта индивидуальность, являющаяся инвариантом, в результате повторений постепенно приводит к глобальной иерархической нейтральности в пределах частотной шкалы, то есть к одному-единственному ладу из разнообразных звуков, который охватывает всю тесситуру; тогда-то, наверное, и попадают в ловушку, которой намеревались избежать. Тем не менее, заметим, что если табулатуры были бы более многочисленны, то поляризация была бы гораздо более обширной ввиду сети взаимодействий, которые возникали бы между ними. И напротив, если каждый звук дается как абсолютно нейтральный *априори* — как в случае с серийным материалом, — контекст при каждом появлении этого звука порождает его различную индивидуализацию. Такой вид инверсии причины и следствия является достаточно любопытным феноменом для того, чтобы о нем упомянуть.

Мы также обязаны Джону Кейджу идеей звуковых комплексов; так как он сочинил произведения, в которых вместо того, чтобы использовать чистые звуки, применил аккорды, не имеющие никакой гармонической функции и являющиеся, в сущности, своего рода звуковыми амальгамами (*amalgames sonores*), связанными с параметрами тембра, протяженности и интенсивности, которые различаются в зависимости от разных компонентов амальгамы.

Обратим также внимание на то, как он понимает ритмическую конструкцию, которая опирается на идею реального времени, проявляющуюся в числовых соотношениях, на которые никоим образом не влияет личный фактор; кроме того, число, диктующее единицу измерения, порождает такое же число единиц развития. Таким способом выводится структура, числовая *априори*, которую Джон Кейдж называет призматической, а мы бы скорее назвали кристаллической.

Совсем недавно он увлекся созданием структурных соотношений между различными компонентами звука и, действительно, применяет таблицы, организующие каждое из этих соотношений путем параллельного, но автономного распределения параметров звука.

Направление поисков, продолжаемых Джоном Кейджем, чересчур близко нашим, чтобы не упомянуть о них.

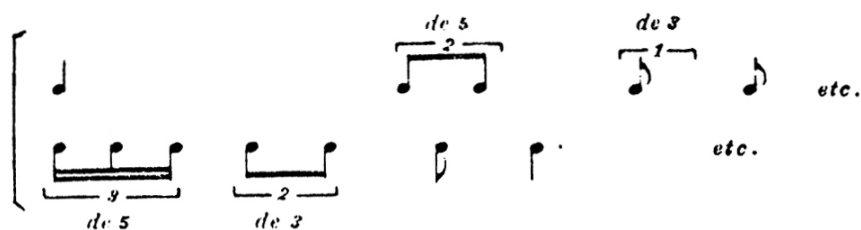
\* \* \*

Наконец, опыт конкретной музыки кажется нам настолько необходимым, насколько он позволяет разрешить сложности, обусловленные либо созданием нетемперированных звуковых пространств и комплексных звуков, либо реализацией ритмических структур, распадающихся на иррациональные элементы.

До сих пор опыт конкретной музыки свидетельствовал, главным образом, о любопытстве и аппетите по отношению к звуковым объектам, без особой заботы об организации. Да и могло ли быть иначе при таких рудиментарных средствах, которыми располагала звукозапись на пластинки? По-видимому, нет. Но с устройствами, все более и более совершенствующимися, сконструированными под руководством Пьера Шеффера, кажется, что начав записывать на пленку, в частности, можно было бы достичь результатов, точность которых удовлетворяла бы гораздо больше.

Например, с точки зрения ритма: так как длительность записанного на магнитофонной пленке звука определяется длиной пленки (при скорости семьдесят семь сантиметров в секунду), то можно нарезкой записанной пленки и монтажем выбранных звуков — как бы на манер киноэпизодов, — образовывать ритмические последовательности, которые не под силу реализовать исполнителям.

Если записать на пленку следующее:



Пример 15.

то есть 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.

С пленкой всё становится гораздо проще. Допустим, что четверть запишется на шестьдесят сантиметров пленки (которые я могу принять, кстати, за единицу длительности). Тогда восьмая из квинтоли запишется на двадцать четыре сантиметра, шестнадцатая из квинтоли — на двенадцать сантиметров, восьмая из триоли — на двадцать сантиметров. Получим следующую схему монтажа:

60 см — 24 см 24 см — 20 см — 30 см

12 см 12 см 12 см — 20 см 20 см — 30 см — 90 см

Запись на пленку позволяет также играть со звуковой кривой. Не останавливаясь на процессе воспроизведения звука вспять и частотных фильтрах, мы можем описать, какие серийные пермутации можно получить, если подвергнуть пермутации данный звук.

Приводим этот звук, записанный нами в соответствии с осями интенсивности и времени (пример 16).

Разделим его на пять равных частей (цифра 5 представляется нам не случайной, поскольку она зависит от других определяющих серийных факторов). Если к этому последованию частей звука применить данный ряд:

2 3 5 4 1,

или же:

3 4 1 5 2,

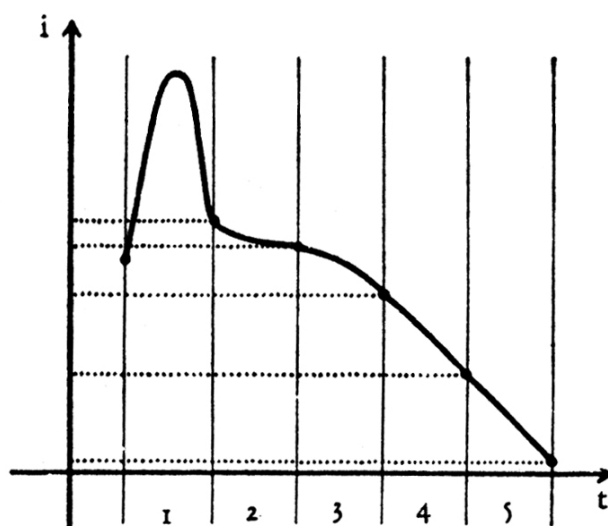
если воспроизводить эти части в прямом виде:

$$2_R^{29}—3_P^{30}—5_R—4_P—1_R,$$

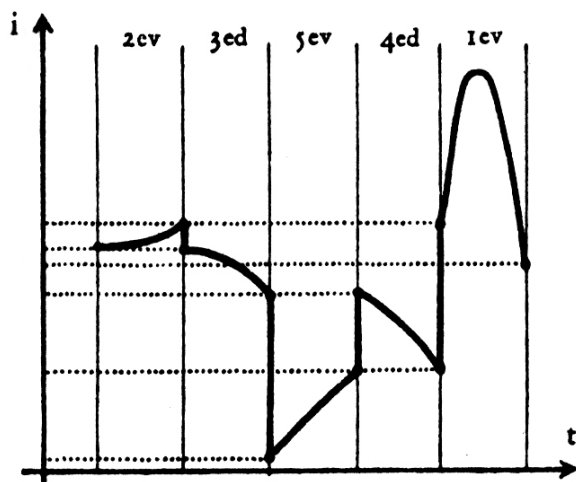
или в обратном движении:

$$3_R—4_P—1_R—5_P—2_R,$$

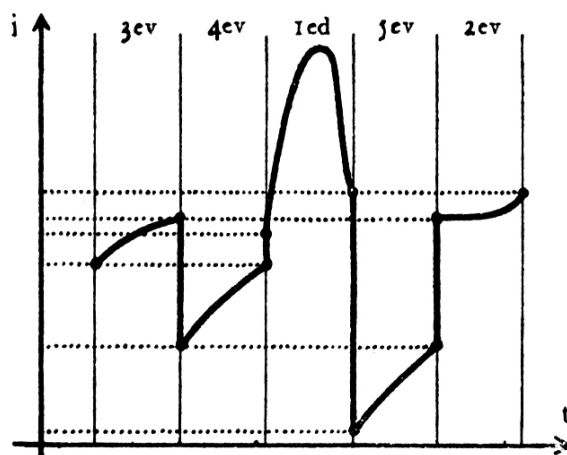
то мы получим искусственные кривые, которые добавят новое измерение к допустимым возможностям варьирования.



Пример 16.



Пример 17.



Пример 17 бис.

Запись партитуры будет производиться таким образом, что шкалу длин пленки строго в соответствии с масштабом будут переносить на бумагу; если допустить некоторые условности, которые определяют для каждого произведе-

<sup>29</sup> «Оборотной стороной».

<sup>30</sup> «Лицевой стороной».



дения свой материал и табулатуру, соответствующую ему, такая запись будет такой же читаемой, как и обычная партитура.

\* \* \*

Кто станет отрицать, что все поиски нашей эпохи стягиваются в один чрезвычайно крепкий узел? Конечно, демонстрация, которую мы провели, рискует навлечь на нас обвинения в интеллектуализме.

С XIX века слово «интеллектуальный» порицалось самым, каким только можно, оскорбительным образом, если было адресовано творцу, работающему в так называемых искусствах выражения. Таким образом была подготовлена почва для путаницы. Додекафонисты, в частности, извлекают пользу из этого обвинения. Вопреки тому, что о них вообще говорят, а это не более, чем какие-то слухи, они абсолютно не обладают способностью к умственному восприятию музыкального феномена нашей эпохи. Они ограничиваются сохранением основ, полученных от предшественников с разрушительными намерениями; они следуют по примеру позднего Шёнберга антиисторическим путем. Хотелось бы принять этот зачаточный академизм за интеллектуализм, однако он является всего лишь продуктом выделения находящегося в безвыходном положении ограниченного духа.

Тем не менее, порой путаница приобретает и не анекдотический характер. «Интеллектуальный артист» практически соответствует этому определению: за счет собственных средств он создает *свою* теорию и стремится поскорее убедить других в эффективности и действенности этой теории; тем самым, проводя что-то вроде проверки с помощью девятки, он старается создать произведения, которые бы, в конечном счете, отвечали бы одному только критерию проверки с помощью девятки<sup>31</sup>. Если творение плохое, то его поторопятся презрительно унизить как теоретика, часовщика и т. п. Если оно вышло хорошее, тотчас поспешат сказать, что его автор привлекает к себе

---

<sup>31</sup> Вероятно, имеется в виду арифметический способ проверки числа на то, можно ли его разделить на девять без остатка. Данное число делится на девять только в том случае, если сумма составляющих его цифр, делится на девять.

внимание ни в коем случае не как теоретик, что сочиненное им прекрасное произведение не добавляет важности его теории. Воздавая хвалу, нельзя забывать о соотношении причины и следствия, которое при порицании подчеркивается столь сильно.

Но почему мы должны стыдиться нашей техники? Напротив, мы возражаем и будем утверждать, что этот упрек в интеллектуализме не обоснован, так как проистекает из ложного — если не совсем недобросовестного — понимания роли взаимопроникновения чувственного и разумного во всем творчестве. Мы лишь забываем, что в музыке выразительность очень тесно связана с языком, с самой техникой языка. Музыка, вероятно, является феноменом, наименее поддающимся расчленению выразительных средств в том смысле, что ее собственная морфология более полно, чем что-либо другое, передает чувственное состояние творца. Тогда станет очевидно, насколько эти упреки в интеллектуализме неудачны, ведь формальные средства представляют собой единственно возможный путь для сообщения. В нашей убежденности в том, что чем сложнее формальные средства, тем менее интеллектуально они воспринимаются слушателем, практически нет ничего парадоксального. Поэтому во время исполнения анализ невозможен; и даже когда анализу подвергается сложная структура, опыт показывает, что формы, сконструированные наилучшим образом, а значит, наименее обозримые, заново выстраиваются слухом и заново противостоят аналитическому сознанию, охватывающему слух. Можно было бы назвать столько претендующих на простоту произведений, в которых чувствовался бы элемент схематичности — выраженный на этот раз чрезвычайно умственным образом — и именно потому, что он предсказуем.

Эти схемы, которыми довольствуются те, кто лишен греха интеллектуализма, достойны порицания как за их необоснованность и произвольность, так и за их *апприорность*. Они не могут привести ни к каким последствиям, кроме стерильности, которая окончательно окаменеет по ту сторону собственной границы. То, что их помпезно нарекают *свободой* и оправдывают во

имя лирической выразительности, оправдывает и нарекает их не иначе, как инертностью со склеротическими склонностями.

Однако есть и протестующие, по крайней мере, ради творческого воображения. Особенно низко следует поклониться призракам со столь изобретательным воображением. Впрочем, самое любопытное заключается в том, что протестующие владеют этим столь хрупким даром потому, что он не выносит, чтобы им управляли. В сущности, как мы уже отмечали, он не столько хрупок, сколько немощен, тогда как они провозглашают дар воображения всемогущественным. Они, не сознавая того, попадают во все капканы сквернейших банальностей. Мы же, напротив, склонны полагать, что воображение нуждается в тех трамплинах формальных средств, которые дают ему право распоряжаться техникой, которая не боится быть названной по имени.

Итак, мы добрались до этого пресловутого вопроса о формализме. Теоретические поиски всегда понимаются — таковы остатки романтизма — как замкнутый круг, не имеющий точек соприкосновения, собственно говоря, с продуктами творчества, о чем мы уже говорили. Развенчаем же этот устаревший миф: так не может быть, ибо расплатой была бы смерть от удушья. Сознательно организованная логика не может вести независимое от произведения существование, она участвует в процессе его создания, она связана с этим процессом обратной зависимостью; так, из потребности уточнить то, что хотят выразить, проистекает развитие техники; техника, в свою очередь, укрепляет силу воображения, которая тем самым обнаруживает незамеченное до сих пор; и таким образом, в игре беспрестанных взаимных отражений протекает творчество; а живущая и переживаемая организация, предоставляющая пользоваться любыми возможностями, обогащается с каждым новым опытом, дополняется, модифицируется, сама же меняет свои акценты. Скажем больше: именно прославлением риторики как таковой и оправдывается музыка. Иначе она была бы лишь ничтожным анекдотом, скандальной напыщенностью или застойной распущенностью.

Пора заканчивать? На этот раз — опять неожиданным: «сердце, орган, который заменяет всё...» (Верлен, 1865, отвечая Барбэ Д'Оревилли).

СТРАВИНСКИЙ ОСТАЕТСЯ (1953)<sup>32</sup>

Любая попытка дать оценку творчеству Стравинского затруднительна и бесполезна. Становится все более очевидным тот факт, что вопреки постоянному обновлению стиля, скорее разочаровывающему, чем удачному, Стравинский как никто другой ассоциируется с одним сочинением или, если хотите, с рядом сочинений. Стравинский — это, прежде всего, «Весна священная». «Петрушка», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Свадебка» и «Песня соловья» образуют блистательную плеяду, значение которой невозможно отрицать, но центром притяжения все же остается «Весна священная» — вчера еще скандальная, а уже сегодня положенная в основу мультипликационного фильма<sup>33</sup>. Забавно, что два великих «скандала» современной музыки — «Весна священная» и «Лунный Пьеро» — постигла схожая судьба: как «Весна священная» для большинства остается феноменом Стравинского, так и «Лунный Пьеро» остается феноменом Шёнберга. В сущности, я могу только согласиться с тем, что и в том, и в другом случае нельзя вообразить более тесного слияния ресурсов языка и поэтической силы, выразительных средств и воли к выражению.

Что касается непосредственно Стравинского, то как почитатели, так и противники перетягивали его центральное произведение на свою сторону, стремясь увидеть в нем корни его триумфальных эпических перерождений или, что очень характерно, источник его порочности. Много опрометчивых слов было сказано о нем как о шедевре, едва ли постижимом человеческим духом, и как о скороспелой экспрессии молодого автора, которому не достает

---

<sup>32</sup> Перевод статьи представлен в двух фрагментах: Boulez P. Stravinsky demeure // Boulez P. RA. P. 75–101. Второй фрагмент: Ibid. P. 115–126.

<sup>33</sup> Речь идет о «Фантазии» (1940), полнометражном анимационном мультфильме производства компании Уолта Диснея, в котором наряду с сочинениями Баха, Бетховена, Дюка, Мусоргского, Чайковского и других композиторов звучит музыка из «Весны священной» Стравинского.

зрелости. Говорили и о «лире, выкованной из железа», и о русском барде. Иными словами, множество глупостей с обеих сторон.

Надо думать, что это сочинение стоит гораздо большего, чем все те похвалы, которые на него обрушились. Что же до тех, кто находит в нем проявление бездарности Стравинского, то думается, что они пророчествуют о самих себе.

С нашей стороны, будет более обдуманно обратиться к «Весне священной» как к музыкальному творению и ограничить ту область, в которой мы можем провести плодотворное исследование, отбросив восторженную, сентиментальную и угрожающе пророческую манеру, в которой музыкальная экзегетика, по всей видимости, не испытывает никакой нужды.

\* \* \*

При прослушивании этой партитуры сразу же становится ясно, что, за исключением «Вступления» [к первой части балета — *прим. пер.*], «Весна священная» сочинена грубо. Другими словами, она строится, в основном, на соединении резко контрастирующих пластов и написана крупными мазками. Это впечатление и не так уж обманчиво. Хотя и обязанное своим возникновением тональным структурам этой партитуры, оно парадоксальным образом опровергается ее ритмическими конструкциями. Ведь именно массивность повторяющихся аккордов и практически не меняющихся мелодических ячеек, которая поражает слушателя более всего, и раскрывает наилучшим образом изобретательность Стравинского, которую так трудно было оценить в 1913 году и которая оставалась ни с чем не сравнимой на протяжении следующих двадцати пяти — тридцати лет. Довольствовались лишь имитацией письма, использованием иррегулярных размеров и их частой сменой, не беспокоясь об органичности такого рода использования. Поэтому нет ничего удивительного в том, что «Весна священная» не нашла настоящего понимания и в том, что самое известное произведение современной музыки не получило подлинного продолжения (если не считать тенденции к дионисианству и так называемому варваризму). Причем настолько, что заслугу ритмическо-

го обновления стали приписывать джазу с его единственной жалкой синкопой и неизменным четырехдольным размером (хотя кто, как не Стравинский, дал импульс такому обновлению своими регтаймами?). С чем связана такая продолжительная и необъяснимая несостоятельность? Может быть, сближение столь сложного лексикона и не менее сложного ритмического синтаксиса Стравинского могло привести к действенным результатам только при наличии морфологии и синтаксиса соответствующего уровня сложности, как, например, у Веберна.

\* \* \*

Сразу надо отметить, что язык Стравинского тонален и основан на тяготении к более чем классическим полюсам притяжения — тонике, доминанте и субдоминанте. Большее или меньшее напряжение создается благодаря неразрешенным задержаниям, проходящим созвучиям, наложению разных ладов на один опорный тон, распределению аккордов различной формы по пластикам фактуры. Но в целом основные темы сочинения подчиняются диатонике, причем самой примитивной диатонике. Очевидно, что некоторые из них даже написаны в неполных пятиступенных ладах. Темы с хроматическими элементами редки. И за исключением часто встречающейся игры мажора и минора, хроматизм не приобретает деструктивных по отношению к опорным тонам масштабов. Его предназначение заключается в создании звуковой асимметрии в наиболее часто употребляемых сочетаниях (имеются в виду, прежде всего, параллельные терции в «Игре умыкания» и «Игре двух городов», звучащие в сопровождении такого же параллелизма терций или секст, в котором то нижний, то верхний звук повышается на полутон). Укажем также на распространенное во всей партитуре противостояние диатонической горизонтали и хроматической вертикали, не исключаяющее и их противопоставления. Ради расширения звукового лексикона Стравинский прибегает к его усложнению, опираясь на старые организующие принципы. Такой выбор может произвести впечатление робкого и отчаянного, особенно сейчас, когда

проводимые в то же самое время [ново-]венские эксперименты стали широко известны.

Неоспоримо также то, что чувство развития, чувство постоянного обновления звуковысотности не входило в число сильных сторон Стравинского. Можно ли назвать это слабостью? Да, это действительно так. Но дает ли это повод думать, что в ней кроется главный источник его ритмической силы, которая своим разворачиванием могла противостоять сложностям языка? Вряд ли можно назвать парадоксальным следующее утверждение: горизонтальные или вертикальные соединения, представляющие собой простой и податливый материал, можно подвергать ритмическим экспериментам гораздо более сложным в противоположность тому, что происходило в Вене, где письмо было готово к радикальной трансформации в рамках ритмической организации более чем традиционной и где усложнение языка происходило на фоне незыблемого принципа регулярного метра.

В ходе предстоящего анализа у нас будет множество возможностей убедиться в антиномии «ритм — тон», на которую было сделано столько ссылок.

\* \* \*

Не будем разбирать партитуру страницу за страницей и раскрывать одно за другим выразительные средства. Гораздо полезнее, на мой взгляд, воспользоваться порядком возрастающей сложности и переходить от структуры простой фразы к «полиструктуре» наложений в развивающих построениях. Пожалуй, исходя из такой предпосылки, нам будет легче прийти к напрашивающимся и без того выводам по окончании исследования балета Стравинского.

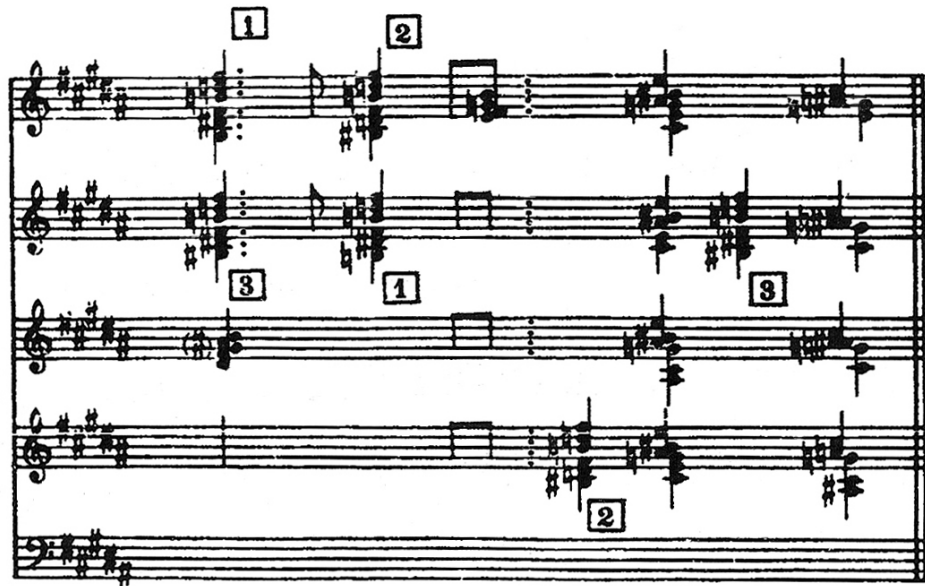
В качестве первого примера возьмем одну из самых простых фраз в Симажоро-миноре, составленную из пяти звуков, из которых *dis* слышится лишь в заключительном прерванном обороте. Этой фразой начинаются «Тайные игры девушек» (в ц. 91 оркестровой партитуры).





Пример 1.

Мы разместили друг над другом пять компонентов фразы, то есть два антеседента, два консеквента<sup>34</sup> и заключение. Ниже мы расположили ритмическую педаль, основанную на четырех звуках этой темы — *h, cis, e, fis*, которые разбросаны по регистрам, большая секунда *e-fis* становится малой септимой, а секунда *cis-h* — большой ноной.



Пример 1 бис.

Как видно, первый антеседент построен на ритме из четырех плюс двух четвертей:



<sup>34</sup> Разъяснение терминов см. в I томе диссертации.

Три первых звука в крупном плане — в отдельных длительностях это четверть с точкой, восьмая, четверть — сформированы вспомогательным оборотом к доминанте *fis*<sup>35</sup>; второй антеседент строится таким же образом, но между двумя последними четвертями помещен брошенный *fis*, длительность которого равна доле, то есть четверти, что дает четыре плюс три четверти; первый консеквент основан на сжатии первого антеседента путем изъятия начального вспомогательного оборота и его перемещению с доминанты *fis* на тонику *h*, что дает нам две плюс две четверти; второй консеквент, по аналогии со вторым антеседентом, использует тот же прием по отношению к первому консеквенту, то есть добавление звука *fis*, но теперь этот звук размещается перед двумя последними четвертями и таким образом трансформируется в апподжиатуру к субдоминанте *e*; в длительностях мы получаем две четверти плюс три четверти. Заключение занимает три четверти плюс три четверти. Так что мы имеем четыре компонента фразы неравной протяженности — 6, 7, 4, 5 четвертей — и заключение, протяженность которого перекликается с протяженностью первого антеседента с разницей во внутреннем делении на четыре плюс два и три плюс три. Под этой мобильной структурой мы имеем фиксированную структуру из четырех восьмых, которая гармонически и ритмически взаимодействует с первой. В сущности, начало ритмической педали подкрепляет размещение обоих антеседентов на звуках *e-fis*, приходящихся на сильное время, тогда как положение двух консеквентов противоречит [метру] ритмической педали, поскольку их начало совпадает со звуками *cis-h*, приходящимися на слабое время. Начало заключения вновь совпадает с сильной долей и объединяет свой ритм дважды по три четверти и трижды по две четверти с ритмической педалью.

Стабильность ритмической конструкции отражается в гармонической концепции отрывка. Под *fis* из вспомогательного оборота в двух антеседентах, под брошенным *fis* во втором антеседенте и под апподжиатурой *fis* во

---

<sup>35</sup> Здесь и далее «доминантой», «субдоминантой», «тоникой» Булез называет соответствующие ступени гаммы.

втором консеквенте помещено мажорно-минорное созвучие с апподжиатурой, составленное из си-минорного аккорда в верхней октаве и созвучия от *h*, варьируемого путем повышения на полутон примы или терции. Следовательно, есть три разновидности этого созвучия: первый аккорд *h-dis-fis* (терция повышена); второй аккорд *his-d-fis* (прима повышена), третий аккорд *his-dis-fis* (повышены прима и терция). В первом антеседенте используются первый и второй аккорды, во втором — третий и первый на «расцвеченной» доминанте, третий аккорд — на брошенном звуке. Во втором консеквенте на апподжиатуру приходится второй аккорд. Позволю себе яснее продемонстрировать эту игру симметрии. Вторым антеседент вводит третий аккорд, не используемый в других построениях, и повторяет его, превращая первый аккорд в центр симметрии. В свою очередь первый аккорд во втором антеседенте вступает в отношения [периодической] симметрии: в первом антеседенте он помещен перед вспомогательным, во втором — после. Наконец, на апподжиатуру *fis* во втором консеквенте приходится второй аккорд, в то время как в первом антеседенте [в качестве брошенного, что составляет в мелодии обратную симметрию] используется третий аккорд. Это означает, что порядок второго появления третьего и второго аккордов — ракоходный по отношению к их первому появлению; первый же аккорд помещен каждый раз в начале [ряда] и сопровождается вспомогательным к доминанте *fis*, что усиливает его главенствующее значение; второй и третий аккорды, однажды приходящиеся на доминанту *fis*, при втором появлении гармонируют *fis* в роли апподжиатуры или брошенного, то есть звуков менее значимых.

Кроме этого, брошенный *h* — последняя восьмая в первом и третьем тактах, общая для обоих антеседентов, — гармонизован минорным субдоминантовым созвучием, тогда как опорный звук *h*, с которого начинаются оба консеквента, гармонизован мажорным тоническим созвучием с прибавленной большой секстой<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Ради полноты картины отметим присутствие звука септимы, о которой Булез умалчивает.

Два заключительных общих звука *e* и *cis* гармонизованы созвучиями, три верхних звука которых одинаковы, а нижние видоизменяются следующим образом: в первой группе<sup>37</sup> бас движется по звукам *cis-e* (состав первого созвучия – *cis-e-g*, второго *e-g[-ais]*); во второй группе бас *cis* неподвижен, но происходит внутреннее движение *cis-e-ais* в *cis-g-ais*; в третьей группе басовый ход — *ais-cis* (состав созвучий: *ais-cis-g* и *cis-g-ais*); в четвертой группе обратное движение баса *cis-ais* с *cis-e-g* и *ais-cis*. В последнем аккорде *ais* в верхней октаве выпущен для того, чтобы большее значение приобрела септима *ais-a*<sup>38</sup>. Таким образом, басовые ходы всегда различны, но всегда по малым терциям. Кроме того, аккорд на *e* одинаков в первом антеседенте и втором консеквенте, а аккорд на *cis* одинаков во втором антеседенте и первом консеквенте, так что порядок второго появления этих аккордов представляет собой ракоход по отношению к первому.

В заключении в мелодии возникает *dis*, не используемый до этого, в то время как в басовом сопровождении звучит аккорд с увеличенной квинтой на не употреблявшемся ранее басу *a*.

Наконец, в первом консеквенте звучит равномерное последование четырех четвертей *h-cis-e-fis*<sup>39</sup>, к которому во втором консеквенте добавляется *d* — перед каденцией<sup>40</sup> на аккорде, в котором *dis* имеет значение ведущего звука.

\* \* \*

Рассмотрим теперь примеры, в которых встречаются не только рациональные деления доли, но и иррациональные, я хочу сказать, квинтоли, триоли и все длительности, выведенные таким же образом. Вот эта фраза, ставшая известной, которая открывает произведение:

---

<sup>37</sup> Здесь рассматривается басовое движение, возникающее в двух антеседентах и двух консеквентах.

<sup>38</sup> В рамках тотальной темперированной хроматики отождествление уменьшенной октавы и большой септимы подразумевается.

<sup>39</sup> Речь идет о мелодическом ходе у валторны.

<sup>40</sup> По-видимому, имеется в виду пятый сегмент темы — заключение.

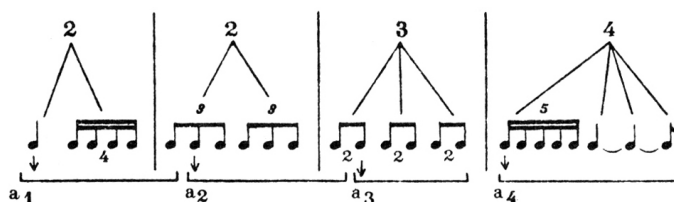
Пример 2.

Я не думаю, что она стала знаменитой только по причине своего изложения в высокой тесситуре у фагота со столь протянутой атакой на этом *c*. Мне не кажется также, что этой известностью она обязана своим сходством с неполным ладом от *a* (без звука *f*), в целом очень традиционным: тяготеющие звуки – доминанта *e* и субдоминанта *d* – располагаются на расстоянии квинты с той и с другой стороны от тоники *a*, каденционные же звуки вполне в соответствии с иерархией располагаются на медианте и на тонике *a*. Ладовый звукоряд при этом содержит перечение в каденции с *cis* в качестве медианты, что уже провоцирует мажорно-минорную игру; затем он еще раз более решительным образом перечит в подобной же каденции на *cis* с расширенным хроматическим украшением изначально простого украшения, поскольку каденционный звук дублируется в нижнюю кварту. Я полагаю, что эта фраза заслужила абсолютно оправданную репутацию в неменьшей степени благодаря ее собственному ритмическому развитию, во многих отношениях весьма примечательному.

Эта фраза может быть поделена на четыре неравных фрагмента I, III, II, IV, расположенных здесь в порядке убывания длины. С другой стороны, два первых отдела содержат триоли, два последних — нет, второй из которых

порождает прилегающий мотив от звука *ges*, использующий в ходе развития «Вступления» лишь триоли.

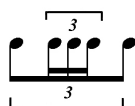
Проанализируем первый фрагмент: он состоит из четырех ячеек; первую составляют две крупные ритмические единицы равной протяженности: четверть и четверть, первая из которых остается целой долей, вторая делится на четыре шестнадцатые; вторая ячейка также состоит из двух крупных ритмических единиц: четверть и четверть, обе поделенные на восьмые в триолях; третья ячейка состоит из трех долей с делением каждой на две восьмые: таким образом, она в точности до наоборот отражает вторую, кроме того, она симметрична второй по тяготению, так как ее пятый звук поднимается на *d*, субдоминанту, тогда как пятый звук второй ячейки опускается на *e*, доминанту; наконец, четвертая ячейка включает четыре доли, первая делится на пять шестнадцатых, составляющих квинтоль, вторая и третья связаны лигой, четвертая укорочена за счет предъема из следующей ячейки. Она имеет следующую схему:



Позволим себе заключить лишь то, что ячейка a4 обратно симметрична — в отношении звукового времени — ячейке a1, но только с ритмическим ускорением в a4, которая отличается к тому же числом долей. С другой стороны, ячейки a2 и a3 обратимы по отношению друг к другу в смысле звукового времени и симметричны в смысле звукового пространства. Отметим возрастание количества долей, укрепляющее эти симметрии и образующие общую конструкцию параллелизма. Кроме того, ни одна доля или деление доли из одной ячейки не повторяется ни в какой другой ячейке. Наконец, атака звука *s*, с которой начинается каждая ячейка, — я отметил это скобками, — приходится в a1 на сильное время, в a2 на слабое время в триоли, в a3 на слабое время метрической доли, в a4 вновь на сильное время. Констатируем

также, что каденция на *cis* возникает в *a2* и *a4*, а вспомогательный к нему звучит в *a3* в триольной группе, напоминающей также о ритме *a2*.

Второй фрагмент, как мы говорили, развивает триольный элемент и модулирует, так как мы находим *ges* и *b*, звуки, чужеродные начальному звукоряду. Он состоит из четырех долей, удлиненных за счет предъема — восьмой, взятой от предшествующей ячейки. Он развивает тот же триольный элемент внутри триоли:



Третий фрагмент — это слегка измененная реприза первого фрагмента, ячейка *a6* — реприза *a1*, которой предшествует предъем (восьмая из триоли), перекликающийся с предъемом из второго фрагмента, но не равный ему. Ячейка *a7* — это буквальная реприза фрагмента *a3*, ячейка *a8* является сокращенной репризой *a4* с двумя долями вместо четырех. Мы не считаем в этой ячейке три звука *a*, залигованные половинные, потому что они представляют собой лишь простое продление звука, направленное в сторону нового мотива, который сыграет очень важную роль в ходе «Вступления». Триоли, таким образом, исключены из этой вариации вместе со вторым фрагментом, который ввел их в употребление.

Четвертый фрагмент — это сокращенная реприза одной лишь доли фрагмента *a3* (см. *a9*), где подчеркнута субдоминанта, составляющая существенный феномен этого фрагмента, за которой следует *a10* — реприза фрагмента *a8*. Четвертый фрагмент совпадает с окончанием первого и третьего фрагментов. В результате в качестве общей структуры получаем: равновесие длительностей (первый фрагмент), расщепление путем разъединения длительностей (второй и третий фрагменты), окончание в виде сокращенного повторения.

Идею огромного ритмического разнообразия, раскрываемого Стравинским на протяжении всего «Вступления», нам продемонстрирует следующий пример. Он находится в цифре 9 партитуры.

The musical score consists of several systems of staves. The top system is labeled 'I. a1' and contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3' and a sixteenth-note group marked '6'. The second system is labeled 'II. a5' and contains a melodic line with a sixteenth-note group marked '6' and a sixteenth-note group marked '5'. Below this system are two bass staves: the first is labeled 'b.I' and the second is labeled 'II.'. The third system is labeled 'a7' and contains a melodic line with a sixteenth-note group marked '6' and a sixteenth-note group marked '7'. Below this system are two bass staves: the first is labeled 'c.' and the second is labeled 'd.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 's'.

Пример 3.

Фрагмент, который мы приводим, основан на четырех звуках — *f*, *b*, *c*, *es*, продублированных в верхнюю октаву.

Фраза, которую мы назвали *a*, состоит из двух фрагментов; первый фрагмент делится на четыре ячейки, вторая представляет собой варьированное повторение первой, третья — четвертой.

Ячейка *a1* начинается со звука *f*, общего для двух фраз *a* и *b*; она состоит из двух восьмых и квинтоли шестнадцатых, то есть двух долей; ячейка *a2* начинается со звука *c* квартой ниже и состоит из четверти и секстоли шестнадцатых, то есть тоже двух долей, что образует вариацию на *a1*; ячейка *a3* — это триольное колебание на первой четверти, с ритмическим ускорением на звуке *f*; то есть также две доли, вторая — четверть; ячейка *a4* — это ячейка *a3* с изъятой второй четвертью. Таким образом, возникает колебание опоры от *f* к *c*, затем возвращение на *f*; это два осевых звука данного фрагмента;



с другой стороны, ячейка а3 представляет собой инверсию по отношению к ячейкам а1 и а2 в плане деления долей.

Второй фрагмент является вариацией на первый с незначительными изменениями в том смысле, что а5 идентично а1; а6 отличается от а2 тем, что первая доля делится на квинтоль аналогично второй доле в а1 и а5. Протянутый на всю долю звук изымается из а3, будучи замененной трелью в ячейке а7, которая, кроме того, содержит замыкание на *f*, продлевающее ячейку на одну долю, из-за чего а4 в репризе изымается.

Фраза, которую мы назвали *b*, состоит из двух фрагментов. Начало первого схоже с началом а1, поскольку содержит перемещение на кварту, однако эта кварта поднимается на звук *b*, далее возникает акцент на *es*, затем «ускоренное» окончание с квинтолью тридцатьвторых, которая возвращается на *f*. Вторым фрагментом представляет собой продление на четверть этого *es* и заключение, продленное за счет трансформации квинтоли тридцатьвторых в четыре тридцатьвторых с окончанием на четверти *f* [по записи это восьмая. — прим. пер.].

Фразы *c* и *d* присоединяются к добавленной четверти второго фрагмента *b* и объединяют два характерных для *a* и *b* регистра. Также они представляют все деления, используемые в двух основных фразах: бинарные деления (тридцатьвторых), тернарные деления (секстоли тридцатьвторых) и иррациональные деления (квинтоли тридцатьвторых). Наконец, они укрепляют осевые звуки *c* и *b*, которые придают этому наложению многозначность.

Я позволил себе столь пространно и подробно остановиться на анализе этих нескольких отрывков из «Вступления» потому, что подобный опыт необычен даже для Стравинского, ведь столь невероятная изощренность в асимметрии и симметрии периодов, а также интенсивная варибельность ритмической стороны, достигаемая за счет использования иррациональных длительностей, почти не встречается в его творчестве, за исключением отдельных фрагментов «Песни соловья». Его техника, в чем можно убедиться на протяжении всей «Весны священной», основывается преимущественно на

рациональном делении (2, 4, 8) или рациональном умножении ритмической доли. Однако мы еще вернемся к этому «Вступлению», примечательному своими наложениями индивидуально развивающихся пластов, сложной результирующей структурой, эффектом черепицы, образуемым за счет перекрытия одних пластов другими.

До сих пор мы занимались лишь мелодически сконструированными темами, то есть одним измерением. На примере 4 мы исследуем тему, чья структура может быть продублирована контрапунктическими элементами, которые, хоть и очень просты сами по себе, модифицируют ее внешний облик в достаточной мере, чтобы отличить его от предыдущих построений. Этот пример заимствован из «Великой священной пляски», цифра 151 партитуры. Здесь мы находим проявление хроматической выразительности, воплощенной в этом кратком отрывке любопытным образом.

Эта тема, исходная ячейка которой чрезвычайно кратка, при развитии появляется трижды и каждый раз с асимметрией, достаточной для того, чтобы быть непременно замеченной.

Строго говоря, эта исходная ячейка состоит из трех хроматически нисходящих звуков в ритме квинтоли шестнадцатых. При первом появлении начальная нота квинтоли звучит трижды, две другие — по одному разу. Заключение приходится на третью ноту с варьируемой протяженностью, которая первый раз очень коротка: это шестнадцатая, за которой следует пауза, дополняющая реальную длительность [построения] до шести восьмых. Это придает начальной ячейке общую протяженность в восемь восьмых. Назовем ее фрагментом А.

The musical score consists of three staves labeled I, II, and III. Each staff contains musical notation with various rhythmic values and fingerings indicated by numbers above or below the notes. Brackets and labels group specific sections of the music:

- Staff I:** Section A.8 (fingering: 8 5 1 1), Section B.4 (fingering: 3 5 1 1), and Section C.10 (2+6+2) (fingering: 2-2-1).
- Staff II:** Section A.8 (fingering: 2-2-1), Section B.4 (fingering: 2-2-1), and Section C.7 (2+5) (fingering: 8 5 1 1).
- Staff III:** Section D.4 (fingering: 2-2-1), Section E.6 (1+5), Section A.4 (fingering: 2-2-1), and Section B.3 (fingering: 2-2-1).

Пример 4.

Фрагмент В, изложенный путем сопоставления [с фрагментом А], представляет собой ту же самую ячейку с заключением, укороченным на четыре восьмые, что образует общую протяженность в четыре восьмые. Распределение звуков внутри квинтоли остается таким же: звук *c* — три раза, звук *h* — один раз, звук *b* — один раз.

Фрагмент С контрапунктически накладывается на фрагмент В, вступая в момент его заключения, и содержит десять восьмых, которые распределены вот каким образом: первая группа — квинтоль *c-h-b*, где звук *c* звучит два-

ды,  $h$  — тоже дважды,  $b$  — один раз; длительность заключения, составляющая вторую группу, занимает шесть восьмых (трель на половинной с точкой) через глиссандо приводит к третьей группе, которая начинается с аккорда  $as-f-a^{41}$ , состыковывающего предыдущий хроматизм и следующее за ним арпеджио. Это арпеджио образовано в результате разбиения хроматической квинтоли на относительно широкие интервалы; ритмическое отличие заключается в том, что пять звуков, идущих в исходной квинтоли равномерно, здесь распределяются на две шестнадцатые и триоль из шестнадцатых, что является выражением ритмического замедления и ускорения по отношению к начальной квинтоли, так как две шестнадцатые и триоль из шестнадцатых формируют группу, ограниченную пятью длительностями. Заканчивая анализ первого периода, отметим, что фрагмент А изложен в среднем регистре, что канон В и С производится в верхнюю октаву с временным интервалом в две восьмые, что респоста изложена в октавном удвоении, и внутреннее распределение звуков в квинтоли следует в таком порядке:

$$\begin{array}{ccc} \underline{3\ 1\ 1} & \underline{3\ 1\ 1} & \underline{2\ 2\ 1} \\ 5 & 5 & 5 \end{array}$$

Второй период представляет собой обращение первого периода с прибавлением четвертого фрагмента.

Фрагмент А точно повторяет фрагмент А первого периода, то есть занимает восемь восьмых, и состоит из квинтоли шестнадцатых и одной длительности в шесть восьмых. Впрочем, эта квинтоль имеет такое распределение звуков:  $\underline{2\ 2\ 1}$ .

$$5$$

Фрагмент В, длящийся четыре восьмые, также является точным повторением фрагмента В первого периода с тем отличием, что в квинтоли возникает такое распределение:  $\underline{2\ 2\ 1}$ . Он сопоставляется с фрагментом А.

$$5$$

---

<sup>41</sup> Обратим внимание, что Булезом не учтен звук  $d$ .

Фрагмент С аналогично тому, как было в первом периоде, контрапунктически накладывается на четверть заключения, однако его длительность укорочена, занимает лишь пять восьмых, кроме того, отсутствует его третья группа, образующая симметрию и звучащая во фрагменте С первого периода. Заметим также, что фрагмент А изложен в октавном удвоении в высоком регистре; идущий далее фрагмент В — в октавном утроении, а респоста звучит в среднем регистре, вновь в удвоении, что приводит к переkreщиванию регистров, которые в первом периоде были разнесены. Распределение звуков в квинтоли противоположно тому, как было первоначально:

$$\begin{array}{ccc} \underline{2\ 2\ 1} & \underline{2\ 2\ 1} & \underline{3\ 1\ 1} \\ 5 & 5 & 5 \end{array}$$

За фрагментами В и С, также путем сопоставления, следует повторение их канона со сжатием в респосте; фрагмент D идентичен фрагменту В, фрагмент Е вместо квинтоли содержит триоль шестнадцатыми без повторения звуков; длительность заключения, так же как и во фрагменте С, равна пяти восьмым; следовательно, общая протяженность этой группы занимает шесть восьмых.

Наконец, третий период состоит из ячейки А<sup>42</sup> — длительностью в четыре восьмых с квинтолью, звуки которой распределены следующим образом: два звука *h*, еще два — *b* и один звук *a*, — и ячейки В<sup>43</sup>, которая является респостой канона в нижнюю малую терцию с таким же распределением звуков в квинтоли и длительностью заключения, укороченного до одной восьмой; здесь впервые канон звучит с временным интервалом в одну восьмую, то есть начало его респосты оказывается помещенным внутрь квинтоли, которая до сих пор ей предшествовала.

Ни один из трех периодов этой темы, казалось бы, имеющих столько общего, не повторяет точно предыдущий, и каждый из них основывается на чрезвычайно тонкой хроматической чувствительности, проявление которой

---

<sup>42</sup> Имеется в виду фрагмент А.

<sup>43</sup> Имеется в виду фрагмент В.

можно найти и в другом примере из того же самого сочинения. Это будет тема, которая соединяет «Игру двух городов» и «Шествие старейшего-мудрейшего» (пример 5).

Пример 5.

Рассмотрим фрагмент с цифры 64 до цифры 69 партитуры. Мы видим оборот с нижним вспомогательным звуком от *gis*, то на расстоянии малой секунды — *g*, то на расстоянии большой секунды — *fis*, один из них повторяется, в то время как другой звучит однажды, и наоборот. Ячейки варьируются следующим образом:

1) 5 тактов, то есть  $4 + 1$  такт; вспомогательные звуки: 2 раза — *g*, 1 раз — *fis*;

2) 4 такта; вспомогательные звуки: 1 раз — *g*, 2 раза — *fis*;

3) 2 такта, полученные путем изъятия одного вспомогательного звука и воспроизведения другого: 1 раз — *fis*;

4) 3 такта, полученные в результате изъятия повторения вспомогательного звука: 1 раз — *fis*, 1 раз — *g*.

В «Шествии старейшего-мудрейшего»:

5) 4 такта: 2 раза — *g*, 1 раз — *fis*;

6) 4 такта: 1 раз — *g*, 2 раза — *fis*.

Начиная с этого момента тема, с точки зрения ритмических наложений, застывает в облике этой ячейки до самого конца развития. Мы можем констатировать параллелизм пятой и шестой ячеек и по контрасту с этим сжатие

двух центральных ячеек. От экспонирования в «Игре двух городов», где тема постоянно меняла свою протяженность, сжимаясь до двух тактов и нарастая до стабильной величины в четыре такта, как в «Шествии старейшего-мудрейшего». Наконец, обратим внимание на то, что последовательность вспомогательных звуков всегда такова: *g, fis*; она изменяется лишь в третьей и четвертой ячейках, принимая обратную форму: два раза *fis*, один раз *g*.

Таким образом, очевидно, что конструкция этой темы основывается на невероятно сбалансированном равновесии, в котором мы снова видим проявление все той же хроматической утонченности<sup>44</sup>, как и в проанализированной выше теме из «Великой священной пляски» – утонченности, точное воплощение которой обнаруживается в игре ритмических симметрий.

\* \* \*

На мой взгляд, наиболее важным тематическим феноменом «Весны священной» является введение, строго говоря, ритмической темы, которое достигает собственного существования внутри неподвижной звуковой вертикали.

Первый пример, который я приведу, заимствован из «Весенних гаданий», в ц. 13 партитуры (пример б).

Ритмическая тема состоит из акцентов в регулярной последовательности восьмых. Первое появление этих повторяющихся аккордов длится восемь тактов и развивается двутактами. Сначала мы имеем безакцентную подготовку из двух тактов. Далее идет ячейка А, поделенная на два такта: с акцентами на слабую долю в первом ( $a_1$ ) и с паузой во втором ( $a_2$ ). Ячейка В делится акцентом на второй восьмой в первом такте ( $b_1$ ) и акцентом на сильную долю

---

<sup>44</sup> Выражение «*la sensibilité chromatique*» (франц.) (букв. «хроматическая чувствительность») означает в данном контексте тонко градуированную выразительность звуковысотных отношений, связанную в частности с изменяющимся количеством той или иной высоты в мотиве, на которую обращает внимание Булез, в конечном счете — с ритмом автономных высот, увеличивающим или уменьшающим их весомость), аналог которой автор статьи видит и в отношениях временных величин.

во втором такте ( $b_2$ ). Ячейка  $B'$  представляет собой ракоход по отношению к первой:  $b_2 b_1$  с теми же характеристиками.

Валторны  $a_1$   $a_2$   $b_1$   $b_2$   $b_2$   $b_1$

Струнные Подготовка А В В1

Струнные Подготовка А сокращенное

4 т. до ц. 15 - 2 т. после ц. 15

Т. 4 - 8 после ц. 16

продублированное сокращенное

сокращенное

расширенное

сокращенное продублированное сокращенное

расширенное

Ц. 19 и далее

Пример 6.

Эта акцентная тема возвращается в сокращенном виде за четыре такта до ц. 15. Безакцентная подготовка теперь длится один такт, т. е. укорочена наполовину. Ячейка А проводится без изменений. А ячейка В, которая продублирована, здесь лишена одной из своих составляющих, давая лишь  $b_1$ .

Далее акцентная тема растворяется<sup>45</sup> в мелодической теме, которая звучит от ц. 15 и которая берет свое начало в ячейке А.

Изложенная квинтаккордами акцентная тема возобновляется в среднем разделе [см. строку 3 примера 6], начинающемся в четвертом такте после

<sup>45</sup> Булез пользуется выражением «s'osmose ensuite» (франц.) — «производит осмос» — для передачи степени слитности ритмического и мелодического слоев этой темы. Осмос (от греч. ὄσμος — толчок, давление) — понятие из области химии, обозначающее одностороннюю диффузию растворителя через полупроницаемую перегородку в более концентрированный раствор. Показательно, что Булез заимствует понятие из точных наук для анализа межпараметрового процесса в музыке, при котором возникает взаимопроникновение ритмической и мелодической структур.



ц. 16. В нем сначала звучит ячейка А, затем новая — С, звучащая всего один раз и состоящая из акцента на слабой доле, не возникавшего до сих пор, и, наконец, повторение А. Впрочем, ячейка С является одним из принципов развития этого среднего раздела: она встречается в виде ритмической педали гобоев на звуке *c*.

В репризе первого раздела (от ц. 18 до ц. 19) мы имеем точное повторение ритмической темы, как в ц. 13—14.

С ц. 19 ритмическая тема переходит от мелодической темы к повторяющимся аккордам аккомпанемента. Мы обнаруживаем следующий порядок ячеек в анализируемом примере: мелодические — А и В (А измененная за счет двукратного повторения  $a_1$ , В — измененная за счет сокращения); гармоническая ячейка — А, сокращенная ( $a_1$ ); три такта безакцентного перехода; гармоническая ячейка — В, нормальная ( $b_1 b_2$ ); три с половиной такта безакцентного перехода; гармонические — А, расширенная путем добавления еще одной акцентированной слабой доли; В', ракоход ячейки В ( $b_2 b_1$ ); мелодические — А, трансформированная за счет дублирования ( $a_1 a_1$ ); В, сокращенная ( $b_2$ ). С этого момента и до конца развития ни одного акцента больше не появляется.

Диспозиция этой акцентной ритмической темы требует некоторых замечаний о ее общей структуре, в которой мы можем обнаружить эффекты симметричных соответствий.

В первой секции темы (см. ц. 13 — прим. пер.) — до смены гармонии — мы имеем структуру АВВ' — АВ (сокращенное) А, то есть из двух ячеек, связанных противоположными эффектами: диспозиция АВВ' несимметрична, в то время как диспозиция АВА симметрична; кроме того, второе В при втором появлении звучит в сокращенном виде.

Средняя ячейка симметрична: АСА (см. пример 6 строка 3 — прим. пер.). В репризе (см. ц. 18 — прим. пер.) возникает такая структура: АВВ' — А (с двукратным повторением  $a_1$ ) В (сокращенное) А (сокращенное) — В — А (расширенное) В' А (с расширением за счет *повтора* полуячейки  $a_1$ ) В (со-

*кращенное*), т.е. четыре ячейки, разделенные на одну и три: первая диспозиция АВВ' несимметрична, вторая (АВА — прим. пер.) и четвертая (АВ'АВ — прим. пер.)<sup>46</sup> образуют симметрию вокруг третьей, которая формирует центр. Любопытно отметить, что разворачивание несимметричных элементов второй и четвертой диспозиций (ААВ') происходит в ракоходном движении по отношению к разворачиванию элементов в первой ячейке (АВВ'). Но, возможно, такие выводы могут завести нас чересчур далеко.

Наконец, еще раз отметим, что в целом такая организация представляет собой две «параллельные» структуры, расположенные с одной стороны от симметричного построения (центрального раздела, построенного на ячейках АСА — прим. пер.), и что безакцентные периоды, на которые я указывал в ходе анализа, с ц. 19 появляются в порядке возрастающей протяженности: первый — шесть четвертей, второй — семь, последний — четырнадцать, то есть чуть больше, чем сумма двух предыдущих.

Я выбрал эту акцентную тему в качестве первого примера, так как она достаточно проста и отличается своеобразием «паузирования» то ритма, то мелодии. А теперь я проанализирую чисто ритмическую тему, не имеющую акцентуации на сильных долях, в которой все разделы построены на повторении одного аккорда. Это первый эпизод «Великой священной пляски» от ц. 149 до ц. 154 партитуры<sup>47</sup> (см. пример 7). Приложим же к этому аккорду наш ритмический анализ.

---

<sup>46</sup> Здесь, по всей видимости, имеется в виду периодическая симметрия.

<sup>47</sup> На самом деле здесь Булез анализирует более продолжительный фрагмент: от ц. 149 до ц. 167.

## Первый период

I. II. III. (=II с пермутацией, расширением и обращением) IV. (=II)

## Второй период

I. II.

## Третий период

I. II.

## Четвертый период

I. II.

## Пятый период

II. (трансформированный) III. (с изъятием  $b_4$ )

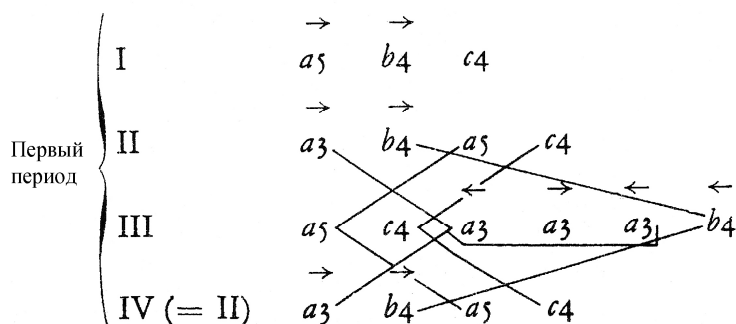
## Шестой период

III. (трансформированный) *sfz*

## Пример 7.

Сразу видно, что составные ячейки одного семейства группируются по две,  $b_4$  и  $c_4$  — четные величины (четыре восьмых),  $a_3$  и  $a_5$  — нечетные величины (три и пять восьмых). При этом  $c_4$  — нейтральна по природе, поскольку не может быть дана в обращении,  $b_4$  и  $a_3$  — обратимы,  $a_5$  иногда нейтральна,

а иногда обратима<sup>48</sup>, и это связывает ее тремя другими ячейками. Составлю схему<sup>49</sup>:



Как видно, фрагмент II содержит перестановку ячеек  $a_5$  и  $b_4$  из фрагмента I с добавлением  $a_3$ , при этом  $a_5$  становится нейтральной. Фрагмент III — пермутация второго (по диагонали), при которой  $a_3$  продлевается в обе стороны путем инверсий. Наконец, фрагмент IV — это возвращение к диспозиции фрагмента II.

Отмечу, что все последующие периоды, каждый из которых обозначен сменой аккорда, выводится из первого с высочайшим мастерством.

Второй период (ц. 154—157), постоянно опирающийся на один аккорд, имеющий неизменный вспомогательный, состоит из фрагментов:

$$\begin{array}{rcccl}
 & \rightarrow & & & \\
 c_4 & a_5 & & = & \text{I} \\
 c_4 & \overleftarrow{a_3} & \overrightarrow{a_5} & = & \text{II} \\
 & \leftarrow & \rightarrow & & \\
 b_4 & b_4 & & & 
 \end{array}$$

<sup>48</sup> Приписываемая ячейке  $a_5$  двойственность («то обратима, то нет») объясняется, если под ячейкой понимать не только ритмическую фигуру, но, прежде всего, некоторый объем временных единиц (в данном случае — 5 восьмых, распределенных на три длительности). Этот объем заполняется так, что в одном случае возникает обратимый ритм (см. Первый период, фрагмент I, такт 1), а другом — необратимый (предпоследний такт на той же строчке). В качестве синонима к выражению «обратимый ритм» играет здесь эпитет «нейтральный [то есть не направленный] ритм».

<sup>49</sup> В схемах, сопровождающих этот аналитический раздел, содержится большое количество опечаток, поэтому все схемы приводятся по немецкому изданию (Boulez P. *Strawinsky bleibt* // Boulez P. *AE*. S. 163—238). Стрелки в схеме указывают на прямое или ракоходное проведение ячейки.

то есть он воспроизводит первый фрагмент (в обращении) и второй (в обращении с трансформацией  $a_5$  и  $a_3$ ), отбрасывая две ячейки  $b_4$  в конец, где они формируют третий фрагмент.

Третий период, модулирующий — на трех аккордах — это период с изъятиями. Он включает:

$$\begin{array}{ccc} \leftarrow & \leftarrow & \\ b_4 & a_5 & = \text{I} \\ \leftarrow & \leftarrow & \\ a_3 & a_5 & = \text{II} \end{array}$$

Первый фрагмент воспроизводит фрагмент I первого периода, но с изъятием  $c_4$ ; второй фрагмент аналогичным образом воспроизводит фрагмент II первого периода, изымая на этот раз  $b_4$  и  $c_4$ .

Четвертый период, вновь основанный на одном аккорде, аналогичном аккорду второго периода с идентичным вспомогательным, также представляет собой период с изъятиями и редукцией. Он включает:

$$\begin{array}{cccc} & \leftarrow & & \rightarrow \\ b_2 & a_3 & b_2 & a_5 = \text{II} \\ & \leftarrow & & \\ b_2 & a_5 & & = \text{I} \end{array}$$

Первый фрагмент здесь — это фрагмент II первого периода с трансформированными ячейками  $b_4$  и  $c_4$ :  $b_2$ , в сущности, может быть как диминуцией  $c_4$ , так и сжатием  $b_4$ ; так последняя становится нейтральной ячейкой. Далее следует обычное изъятие 7-ми последующих восьмых, приводящее ко второй части ритмического развития. Эта вторая часть включает всего два периода; она начинается после затакта, представляющего собой паузу в одну восьмую.

Пятый период, основанный на аккорде без вспомогательных, складывается таким образом:

→ → →

$a_5 b_4 a_3 c_4$  — первый фрагмент, представляющий собой фрагмент II первого периода с пермутацией  $a_3$  и  $a_5$ ;

второй фрагмент:

← → ←

$a_5 c_4 a_3 a_3 a_3$  — представляет собой фрагмент III первого периода с изъятием  $b_4$ .

Шестой период, на аккорде со вспомогательным, включает

→ → → ← →

$a_5 b_4 c_4 a_3 a_3 a_3$ , что является фрагментом III первого периода с пермутацией  $b_4$ .

Следует отметить некоторые особенности ячейки  $a_5$ , которая может быть то нейтральной, то обратимой. В первом периоде экспозиции она идет сначала в прямом движении, потом трижды в нейтральном виде.

Что же до периодов, возникающих в ходе развития первой части, то во втором ячейка дважды дана в прямом движении; в третьем — дважды в обратном; в четвертом — по одному разу в обоих направлениях. Так устанавливается равновесие между прямым и обратным видами. В периодах второй части восстанавливается преобладание прямого и нейтральных видов. Такое богатство ритмического варьирования без изменения величины ячеек можно достичь при помощи простой пермутации и применении такого несложного приема, как инверсия.

\* \* \*

Проведя столь подробное исследование линейных ритмических процессов у Стравинского, следовало бы попытаться раскрыть, как они могут образовывать структуру в развитии, поскольку этим они полностью оправдывают себя.

У Стравинского в целом простейшее ритмическое развитие — помимо линейного процесса, пронизывающего всю оркестровую ткань, — основано на наличии двух ритмических сил. Этот антагонизм может ввести в игру два одиночных ритма, или одиночный ритм и ритмическую структуру, или две ритмические структуры.

Мой первый пример («Игра умыкания», ц. 46, пример 8) демонстрирует антагонизм одиночного ритма и ритмической структуры.

Пример 8.

Одиночный ритм, который я назову В, вначале занимает три восьмые ( $B_3$ ) и звучит дважды; уменьшается до двух восьмых ( $B_2$ ) и звучит дважды; увеличивается до шести восьмых ( $B_6$ ) и проходит дважды; уменьшается до четырех восьмых ( $B_4$ ) и проводится дважды. Следовательно, одинаковые длительности появляются дважды, присущи или басу, или аккорду.

Противостоящая им ритмическая и мелодическая структура состоит из пяти последований.

Первое последование (A I) состоит из двух равных фрагментов по пять восьмых – а и b (анакрузы и акцента).

Второе последование (A II) включает фрагмент а (анакрузу), сокращенный на одну восьмую, фрагмент b (акцент), фрагмент b, расширенный на одну восьмую (повторение акцента) и фрагмент с из пяти восьмых (заключение).

Третье последование (A III) – это вариация и сжатие А. Оно состоит из четырех фрагментов идентичного мелодического содержания; величина в шесть восьмых поделена неодинаково: дважды по три, трижды по две, трижды по две, дважды по три, то есть последование [A III] симметрично.

Четвертое последование [A IV] формируется из двух равных ячеек, всегда по шесть восьмых с делением на дважды по три.

Пятое последование [A V] также формируется из двух равных ячеек по шесть восьмых с делением трижды по две.

A IV и A V — всего лишь результат обособления сходных ритмов из A III. С A III, таким образом, облик группы A не меняется.

Как же организовано развитие этих двух структур по отношению друг к другу? Замечу, что они словно положены внахлест, одна к другой, но звучат в сопоставлении, то есть их периоды взаимозависимы.

Сначала ритмы B<sub>3</sub> отделяют периоды A I и A II. Потом группы B<sub>2</sub> окружают группу A III, образуя тем самым симметрию<sup>50</sup>. Группа A IV окружает две группы B<sub>2</sub>, группа A V аналогично окружает две группы B<sub>2</sub>, формируя таким же образом два других симметричных построения. Эта центральная группа является, следовательно, полностью симметричной. Наконец, группа A изымается, оставляя лишь группу B.

Итак, я отмечаю, что в первой части группа A мобильна, B стабильна, диспозиция асимметрична; во второй части группы A и B стабильны и симметричны; в третьей части группа B мобильна.

Следовательно, возникает взаимный обмен мобильностью и стабильностью у ритмов в двух группах [A и B], причем в каждой группе происходит процесс обратный тому, что осуществляется в другой группе.

\* \* \*

<...> «Выплясывание земли» написано гораздо более сложно, если не в отношении общего строения, то, по крайней мере, в периодических ритмических структурах. У нас будет возможность отметить, что некоторые из этих структур, с их изменчивостью и стремительным чередованием, напоминают

---

<sup>50</sup> Заметим, насколько свободно Булез пользуется синонимами: так B<sub>3</sub> в одном случае именуется «ритмом», в другом — «группой», A I — это и «последование», и «период», и «группа». Ниже появляется еще и термин «части» — это, по всей видимости, объединения групп: первая часть соответствует первой нотной системе примера 8, вторая часть занимает вторую систему и половину третьей, третья — оставшиеся три такта.



ритмические структуры барабанов черной Африки. Я даже думаю, что в этом отношении «Выплясывание земли» — одна из наиболее примечательных частей во всей партитуре.

Как это всегда бывает в случае со Стравинским, она гармонически основана на распределении крупных планов: здесь вокруг тоники *c*.

Первый план: непрерывный — целотоновая гамма, простирающаяся от повышенной четвертой ступени до третьей;

Второй план: прерывистый — до-мажорный аккорд с апподжиатурой *fis* и украшением, отстоящим на тон, а именно с ре-мажорным аккордом; непрерывный — квартаккорд, в котором полюс притяжения возникает на звуке *c* (*es-b-f-c*), и это притяжение все больше и больше выявляется в процессе развития.

Строение пьесы двухчленно и основано на противопоставлении данных планов. Первая секция покоится на фиксированной ритмической педали и не использует наложения структур — если не рассматривать в качестве такового отдельное предвосхищение главной ритмической ячейки второй секции, — но использует элементы, выведенные путем расчленения при взаимозависимости их компонентов. Во второй секции глубокая ритмическая педаль расширяется и приобретает свои собственные периодические колебания; ритмическая ячейка, намеченная в первой секции, организует две параллельные структуры, которые полностью независимы как одна от другой, так и от трансформированной ритмической педали; в конце основная мысль первой секции возвращается с наложением. Теперь понятны установленные отношения: фиксированность становится мобильностью, независимые вертикальные структуры становятся независимыми горизонтальными структурами; одинаковое вторжение с обеих сторон элемента, противостоящего тому, который организует их композицию. Единственная характеристика, общая для двух частей — ритмическая, прошу правильно понять! — это то же «размножение» доли (на восьмые, шестнадцатые и триоль восьмыми).

Пример 12.

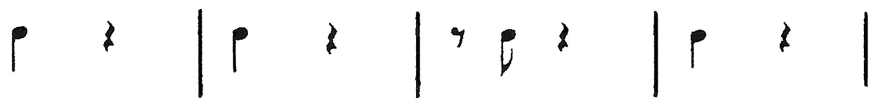
Первая секция основана на фиксированной ритмической педали, которую я назову  $P_3$ ; она изложена в трехдольном метре, который определяет внешний облик всей пьесы, чьи реальные ритмы – иные, как мы скоро увидим.

Помимо развития этой ритмической педали я различаю три элемента, которые возникают поочередно; элемент А представляет собой до-мажорный аккорд с апподжиатурой – тоном *fis*; элемент В представляет собой арпеджио септолю и сектолю шестнадцатыми, до или после которого идут паузы и в котором в результате изъятия может не остаться ничего, кроме паузы; элемент А' представляет собой украшение до-мажорного аккорда, изложенного в форме квартсекстаккорда. Полный план этой первой секции складывается таким образом: подготовка, которая включает элемент В; ритмическая схема А в первый раз; ритмическая схема А' и В в первый раз; схема А во второй раз; схема А' и В во второй раз; схема А в третий раз.

Взглянем на схемы А. Они основаны на ритме в  $2/4$ , что контрастирует ритмической педали ( $3/4$ ).

Схема А в первый раз строится таким образом:

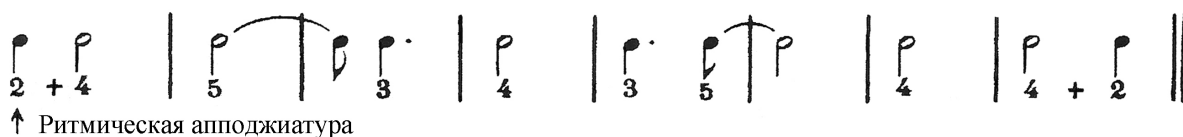
Величины считаются восьмыми и не учитывают более или менее короткую атаку; первая схема предстает в форме:



Вторая схема А:



Наконец, третья схема А:



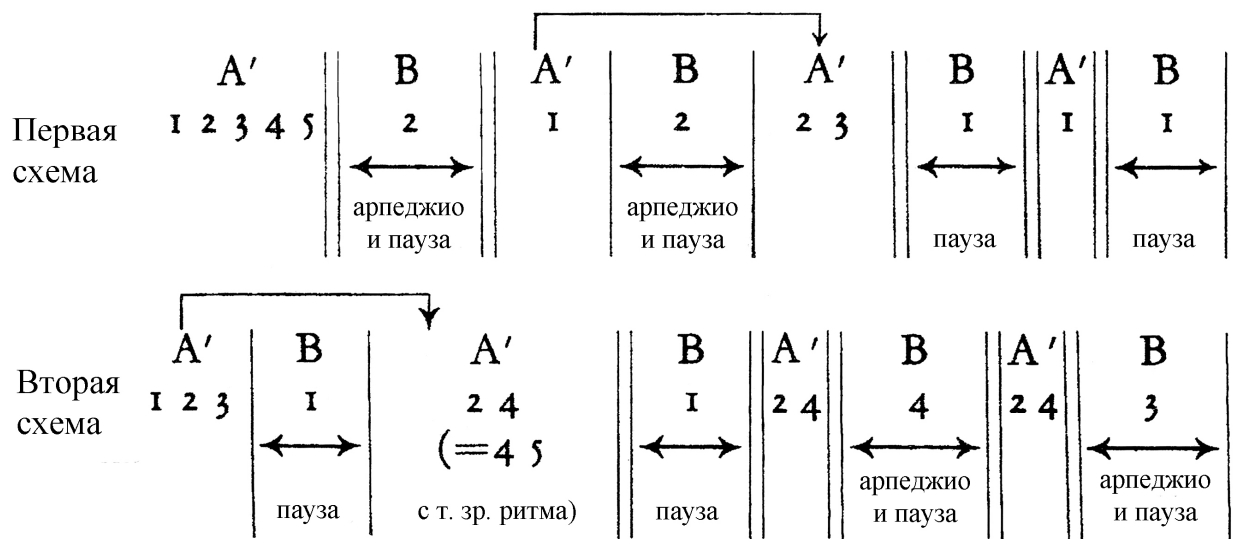
↑ Ритмическая апподжиатура

Относительно этих схем следует сделать некоторые замечания. В первой величина 4 возникает как в начале, так и в конце; эти две величины 4 симметричны центральной асимметрии величин 5 3. Вторая схема — это ракоход первой с изъятой последней, заключительной величиной 4. Третья схема — комбинация первых двух с ритмической апподжиатурой (величина 2 добавлена к начальной величине 4) и с присоединением этой ячейки с апподжиатурой в ракоходе, такое расположение создает симметрию, подобную той, что мы видели в первой схеме (отмечу, что первая схема — в прямом движении, вторая — в ракоходе, а третья представляет собой усредненную комбинацию первых двух; ибо можно сказать, что первая схема — в прямом движении, потом вторая — в прямом, или скорее вторая схема — в ракоходе, и это — следствие ракоходных манипуляций<sup>51</sup>).

Схемы А' и В немного сложнее. Я укажу украшения в А' при помощи числа долей в том порядке, в котором они появляются первый раз (пример 12).

<sup>51</sup> В немецком тексте здесь иначе: «следует заметить: если первая схема проходила в прямом направлении, а вторая в ракоходе, то третья образует нейтральную связь обоих; тогда можно сказать как «первая схема плюс вторая в прямом направлении», так и «вторая схема плюс первая в ракоходе»; это естественное последствие образования ракохода» (Ibid. P. 208.)

С другой стороны, я укажу арпеджио В, объединяя его с длительностью его паузы. Таким образом, получаем следующее:



Нетрудно уяснить качества, благодаря которым эти две схемы выводятся одна из другой. Группы А' имеют одинаковую общую величину и сжимаются противоположным образом в первой и второй схемах. В первой схеме группа А' имеет экспозицию 1 2 3 4 5, затем два изъятия: 1 2 3, 1; изымаются каждый раз две доли.

Во второй схеме группа А' имеет варьированную экспозицию 1 2 3 2 4 (в которой эти последние 2 4 ритмически эквивалентны 4 5 из первой схемы); далее два изъятия 2 4, 2 4. Изымаются три первые группы, за один раз сразу все.

Группы В, которые я назову «перебивающими» группами, вначале идут в порядке  $B_2 B_2 B_1 B_1$ , затем в порядке  $B_1 B_1 B_4 B_3$ . Этот порядок асимметричен по отношению к двум равным величинам  $B_1$ , а величины  $B_4 B_3$  иррегулярны в сравнении с  $B_2 B_2$  (эта иррегулярность проистекает из соотношения с педалью  $P_3$ , которая навязывает свою периодичность А' и В). Кроме этого, «перебивающие» группы В образуются не так, как в первой и второй схемах; это можно понять из приведенных схем, к которым добавлены двойные черты и стрелки, облегчающие понимание групп. В результате получаются чрезвычайно простые, но и чрезвычайно эффективные перемещения. Выше я



Пример 13.

Мы получаем такую частоту повторений этой ячейки:  $\underline{b_2}$ ; пауза в 12;  $\underline{b_2}$ ; пауза в 7;  $\underline{b_1}$ ; пауза в 1;  $\underline{b_2}$ ;  $\underline{b_1}$ ; пауза в 6;  $\underline{b_1}$ ;  $\underline{b_1}$ ; пауза в 1;  $\underline{b_1}$ ; пауза в 1. Проследим за частотой появления ячейки  $b$ : группы  $b$  увеличиваются, тогда как вклинивающиеся паузы уменьшаются. Кроме этой прогрессии, в этом предвосхищении нет ничего примечательного, если не считать появление ячейки  $b_1$  в начале каждой группы  $b$ , ячейки, с которой будет начинаться каждая группа, «руководимая»  $b$ , и если не считать симметрии двух последних групп  $b$  с «ускорением» во второй, возникшим благодаря сжатию.

Теперь перейдем к изучению элементов, которые формируют вторую секцию. Я уже говорил, что трехзвучная педаль на целотонной гамме на тонике  $c$  неизменна в первой части и становится мобильной здесь. Она получает ритмическое развитие в трех крупных периодах. Было бы целесообразно назвать три звука педали  $fis-gis-b$   $P_3$ , а шесть звуков  $fis-gis-b-c-d-e$   $P_6$  (пример 13). Так, мы имеем первый период, составленный из трех различных комбинаций:  $P_3 P_3 P_6 P_6 P_6 P_3 P_6$ . Вторым периодом является повторением первого с перестановкой двух последних комбинаций, а именно:  $P_3 P_3 P_6 P_3 P_6 P_6 P_6$ . Наконец, третий период повторяет эти две комбинации:  $P_3 P_6 P_3 P_6 P_6 P_6 P_6$ . Как видно, развитие этого баса легко обнаруживается и до известной степени регулярно.

Второй элемент, покоящийся на этой целотоновой гамме, представляет собой тот интервал кварты с повторением первого звука (*es-b*), который я уже отмечал, варьирующийся от  $b_1$  до  $b_3$ ; ему аккомпанирует то, что можно назвать ячейкой-украшением *a*, величина которой неизменна:  $a_2$ . Лишь дважды она возникает в форме  $a_3$ , что является ее расширением при помощи *b*. Далее как каденционная группа, добавленная к *a* и *b*, возникает нейтральная группа *c*. Звуки на ее долях образуют ракоход по отношению к звукам, разбивающим эти доли (звуки, под которыми в примере я поместил стрелки) – направленную вспять линию, параллельную целотоновой гамме. Их периодичность чрезвычайно сложна. Попытка проанализировать их может быть либо случайной, либо абсурдной.

И все же я различаю четыре вида этих групп:

1. неизменная каденционная группа: *c*;
2. неизменная полукаденционная группа с проходящими звуками:  $a_2 b_1, b_1 a_2$ ;
3. варьируемые группы без каденционного стремления, но с характерной акцентуацией:  $a_3 b_3, a_2 b_2, a_2 b_2 a_2, a_2 a_2 b_2$ , возникающие в результате соединения элементов *a* и *b* одинаковой протяженности;
4. Варьируемые группы с повторением, точнее с ритмической пролонгацией или «ожиданием»; это повторения  $b, b_1, b_2, b_3$ .

Дав такую классификацию, которую я считаю оправданной, мы получим пять периодов, построенных на трех элементах *a, b, c*.





Пример 13 (продолжение)

Третий конструктивный элемент (см. пример 13 продолжение — прим. пер.), который я анализирую, это элемент, параллельный второму в том смысле, что он использует ячейки  $\alpha$  и  $\beta$ , функция которых такая же, что и у предшествовавших им  $a$  и  $b$ ;  $\alpha$  — это ячейка-украшение,  $\beta$  — ячейка с повторяющимся звуком. Этот третий элемент не имеет нейтральной каденционной группы, сопоставимой с  $c$ . Отметим также, что ячейка  $\alpha$ , как правило, длиннее, чем  $a$ , тогда как  $\beta$ , наоборот, короче, чем  $b$ , что нарушает их параллелизм. Третий элемент берет свое начало во втором периоде второго элемента<sup>52</sup> (точнее, в первой из групп третьего вида —  $b3 a3$ ), и принимает подобную форму:  $\beta3 \alpha3$ , чтобы далее обрести собственную периодичность.

Ячейка  $\beta$  имеет три величины —  $\beta1 \beta2 \beta3$ , в которых заключается характерные черты организации групп  $\beta\alpha$ . Благодаря этим чертам становятся понятны три периода:

- I.  $\beta3 \alpha3$ ;  $\beta2 \alpha4$ ;  $\beta1 \alpha3$  —  $\beta1 \alpha4 \alpha3$
- II.  $\beta2 \alpha4 \alpha5$ ;  $\beta1 \alpha5$ ;  $\beta3 \alpha3 \alpha3$  —  $\beta1 \alpha7$
- III.  $\beta2 \alpha3$ ;  $\beta1 \alpha4 \alpha3 \alpha'3 \alpha'7 \alpha'5 \alpha3$

Как видно, два первых периода включают три группы  $\beta\alpha$ , дифференцируемые по ячейкам  $\beta3 \beta2 \beta1$ , потом заключительную группу  $\beta\alpha$ , дифференцируемую по  $\beta1$ , одинаковую, если не считать легкое варьирование ( $\alpha7$  вместо  $\alpha4 \alpha3$ ). Третий период исключает  $\beta3$ , а заключительная группа, начинающаяся с  $\beta1$ , здесь значительно расширена и составляет сущность этого по-

<sup>52</sup> См. вторую строку схемы на предыдущей странице. Здесь Булез снова использует один и тот же термин в разных значениях. Так, *элементом* он называет и комплекс, помещенный в примере 13 (продолжение), и отдельную ритмическую ячейку, выраженную буквой.



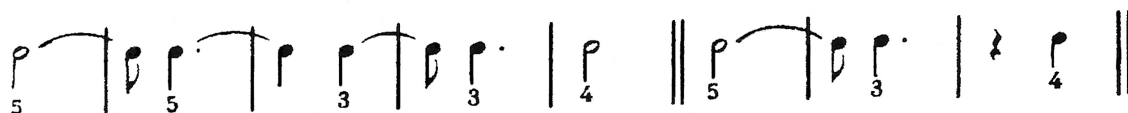


Пример 15.

Чтобы закончить анализ «Выплясывания земли», мы еще должны рассмотреть, каким образом в конце второй секции возникают элементы первой и как они, выведенные путем простейших приемов из своей первоначальной формы, накладываются на заключительный период.

В действительности за шесть тактов до окончания мы имеем возвращение групп А и В, которые стали нам известны еще в первой секции (см. пример 12).

Группа В — в первоначальном виде, состоит из арпеджио, за которым следует пауза; и то и другое занимает по одной доле. Эта группа служит вступлением к двум группам А так же, как и в начале первой секции. Далее следует «расщепляемая» группа А:



Эта последняя схема А идентична в своей первой фазе первой схеме первой секции с тем отличием, что нечетные величины продублированы, в то время как четная величина возникает лишь один раз. Ее вторая фаза является варьированным повторением второй схемы первой секции, причем нечетные величины переставлены, а последняя, четная, вводится синкопой.

Я полагаю, что именно таким путем можно исследовать крайнюю сложность развития в «Выплясывании земли», в котором — как кажется на первый взгляд — реализовались структурные противопоставления, в ритмическом отношении это проявляется в игре независимой горизонталью и взаимозависимой вертикалью на фоне моноритмической или полиритмической организации звукового материала. Эти противопоставления мы встретим вновь в еще более определенной форме в «Великой священной пляске».

<...>

**INCIPIT (1954)**<sup>53</sup>

«Богоявление» Веберна проявляется в том, что невежество — привилегия тихого, но эффективного проклятия — начинает стремительно рассеиваться. Его творчество, позиционируемое как критерий актуальности для современной музыки, несет в себе определенную опасность, в условиях которой сложно — если не невозможно — хитрить.

На пути к коммуникации его музыка наталкивается на два трудно преодолимых препятствия. Парадоксально, что первое заключается в его техническом совершенстве; второе, что более банально, выражается в новизне передаваемого послания. Следствием этого становится достаточно бессмысленный защитный рефлекс, направленный против сверхрассудочности: вечный процесс, всегда проигрываемый теми, кто его затевает, что, однако, во все не создает препятствия к тому, чтобы затевать его вновь и вновь.

Новизна перспектив, которая стала очевидной после открытий Веберна в области современной музыки, только начинает поддаваться осознанию, и этот процесс сопровождается огромным изумлением по мере понимания трудоемкости проведенной Веберном работы. Его творчество стало неким порогом, несмотря на всю путаницу в отношении того, что слишком поспешно было названо «Шёнберг и его ученики».

Чем вызвано это привилегированное положение среди трех нововенцев?

В то время как Шёнберг и Берг относятся к эпохе декаданса великого немецкого романтизма и завершают ее такими сочинениями, как «Лунный Пьеро» и «Воцтек», написанными в блистающем роскошью стиле, Веберн —

---

<sup>53</sup> Boulez P. Incipit // Boulez P. RA. P. 273–274. Впервые статья была опубликована в издании периодической печати «Domaine musicale» (Domaine musicale. 1954. № 1). По-видимому, этот текст следует расценивать как первую публикацию Булеза, осуществленную в рамках сотрудничества с концертно-просветительской организацией «Domaine musicale». Может быть, этим объясняется и заголовок статьи.

можно сказать, продолжая путь, намеченный Дебюсси, — резко выступает против всего риторического наследия и стремится восстановить права звука.

В сущности, один лишь Дебюсси может быть сравним с Веберном в плане все той же тенденции к разрушению формальной организации, предзаданной сочинению, в плане использования красоты звука как такового, в плане эллиптического распыления языка. И если можно утверждать в определенном смысле, — о, Малларме! — что Веберн был одержим навязчивой идеей формальной чистоты звука вплоть до тишины, то надо признать и то, что он довел свою одержимость до такого уровня напряжения, какого музыка до сих пор не знала.

С другой стороны, Веберна можно упрекнуть в чрезмерной схоластике, и этот упрек был бы справедлив, если бы его схоластика не стала средством создания новых пространств. У него обращает на себя внимание недостаток амбиций там, где мы привыкли их видеть: никаких крупномасштабных произведений, никаких значительных структурных образований и грандиозных форм, а между тем именно недостаток амбиций способствует росту экспрессии аскетизма. И наряду с выявляемой умозрительностью, едва ли совместимой с экспрессией, было бы хорошо увидеть и то, что эта экспрессия столь однозначно нова, что доступ к открываемым ею возможностям идет через мозг.

Упомянув в связи с Веберном тишину, заметим, что в ней коренится один из наиболее раздражающих «скандалов», касающихся его музыки. А суть, которую чрезвычайно сложно выявить, заключается в том, что музыка является не искусством звуков, а скорее контрапунктом звука и тишины. И единственной, но уникальной новацией Веберна в области ритма является идея того, что звук и тишину связывает строгая координация, назначение которой — в исчерпании возможностей слуха. Звуковое напряжение (*tension*) обогащается истинным дыханием, сравнимым разве что с тем дыханием, которое привнес в поэзию Малларме.

Вблизи столь притягательного магнитного поля и столь острой поэтической силы трудно ощутить нечто большее, чем лишь ближайшие следствия. Конфронтация с Веберном представляет собой увлекательную опасность в той же степени, сколь и опасное увлечение. Но все же поостережемся сравнивать третью персону Нововенской троицы с торжествующими языками пламени — столь стремительное познание никогда не бывает истинным.

Как было сказано выше, Веберн — это порог. Давайте же проявим прозорливость, воспринимая его таковым, и признаем право на существование этой антиномии разрушенных возможностей и упразднения того, что до сих пор было невозможно. Отныне мы будем различать грани в его образе, поскольку он абсолютно не требует того, чтобы его сохранили в загнипнотизированном виде. Вместе с тем его облик и его музыка далеки от того, чтобы быть преданными забвению.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОИСКИ (1954)<sup>54</sup>**

Авторитетные манифесты практически не могут претендовать на то, чтобы быть объектами возвышенной любви. Что же касается символов веры, то в их целях — не что иное, как разочаровать тех, кто их принимает.

По какому поводу эта преамбула? По поводу современных дискуссий о музыке.

О чем эти дискуссии? О догматах веры. И тот, кто верит, и тот, кто не верит, — не выходят за рамки «системы». Возникают различные толкования, и «техника» становится ширмой, укрытием, необходимым для того, чтобы защититься от вопросов, чересчур деликатных, чтобы взглянуть им в лицо.

Какая ирония: главным словом, вокруг которого рождаются все эти склоки, является додекафония, этот цветник греческих корней. Однако додекафония — двенадцать звуков и приблизительный способ ими воспользоваться — это слишком неопределенно. Более точно — серия.

Что такое додекафония? Что такое серия? Вам это наперебой объяснят, приведут примеры, проведут параллели с классическими определениями контрапункта. А потом? Вооружившись этим полицейским отчетом, можно добавить: особых примет нет...

В нашу просвещенную эпоху уж кто-кто, а мы немного дадим за произведение, порожденное не требующими доказательств утверждениями, ясными историческими параллелями или разъяснениями научных тенденций. «Каков век!»

А если мы «развернем поэтический корабль», как сказал один утонченный юморист уже почтенного возраста?

---

<sup>54</sup> Boulez P. Recherches maintenant // Boulez P. RA. P. 27–32. При подготовке этого перевода был использован фрагментарный перевод И. Головинской (Булез П. Современные поиски / Пер. И. Головинской // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления / Сост. Р. Э. Лейтес. М., 1975. С. 291–295).



Итак, надо полагать, что музыка создается из звуков? Конечно... Искусство звуков... И это несмотря на то, что велось уже много споров о новой иерархии, введенной в моду тремя незабвенными нововенцами. Так что оставим эту специализированную область и постараемся избежать проторенных дорог, даже если это вызовет упреки, и вспомним, наконец, о том, что мы — музыканты.

Наше «искусство» пережило — и это начинают осознавать — технический переворот, некоторое из последствий которого в настоящее время введено в употребление. Надо признать, что положение композитора не так уж надежно; возникают проблемы, причем все сразу и таким образом, что не допускают отсрочки их решения. Письмо, строго говоря, находится на самой элементарной стадии, то есть на самой неизбежной. Схитрить в области формы без того, чтобы не навлечь катастрофу, невозможно. Инструментальная реализация является необходимым условием, если оно вообще есть.

Когда определенные достижения в этих трех областях уже имеются, кажется, что теперь мы сталкиваемся с новыми потребностями, возникающими после этих достижений и являющимися их подобием, которые сложнее признать, так как они изначально более неуловимы и связаны с пресловутой «техникой», менее очевидной и менее беспроблемной. Не все благополучно в серийном королевстве...

Современная живопись отказывается от сюжета. Это факт. Музыка из солидарности с ней — тоже. Как избежать изнуряющей монотонности этой абстрактной продукции, которой перегружена современная живопись и музыка? Ущербность личности? Безусловно. У этих лунатиков, взбирающихся на трамплин, очевидно, энцефалит. И мы заинтересованы в разоблачении этого стерильного маньеризма. Избранные личности превосходны, негативные следствия их деятельности не заслуживают даже порицания; доброй воли у них в избытке, так же как и желания действовать наилучшим образом...

Вернемся к музыке... Веберн — вот предшественник, избранный по принципиальным соображениям; основной объект исследований в связи с ним — организация звукового материала. Сделаны определенные выводы, которыми спешат воспользоваться, преувеличивая их. Возникает неистовое увлечение проблемами организации и такое ощущение, как на краю неизведанных миров — сравнения с Землей Обетованной или Вавилоном тут весьма уместны. Веберн организовал лишь высоты, другие организуют ритм, тембр, интенсивность, и все это — пища для громадной полифункциональной организации, в которой нужно как можно скорее разочароваться, чтобы не приговорить себя к глухоте. Тогда станет понятно, что композицию и организацию нельзя смешивать, так как, делая это — хотя Веберн этого никогда не делал, — вы рискуете стать жертвой маниакальной бессодержательности.

Тем не менее, несмотря на арифметические излишества, были открыты определенные «пуантилистические» функции звука — мы применяем этот термин в таком смысле: пересечение различных функциональных возможностей звука в заданной точке. Что же привело к этому «пуантилистическому» стилю? Отказ, и оправданный отказ, от тематизма. Взваливать на простую иерархию роль, исполнявшуюся ранее тематическими отношениями, — немного наивное решение феномена «композиции». Эти отношения индивидуализированы, тогда как единственная звуковая иерархия в лучшем случае окажется неэффективной, так как охватывает сразу все возможности. В своем первичном виде она — при кратковременном употреблении — может породить впечатление «невесомости», которое обнаружит всю свою ценность в сравнении с другими подчиненными структурами.

Этот «пуантилистический» стиль имел другой минус, и довольно значительный. Структурные планы обновлялись параллельно, идентичным образом, каждой новой высоте предназначалась новая длительность и новая интенсивность, и постоянное варьирование на поверхностном уровне порождало полное отсутствие варьирования на более глубоком уровне. Раздражаю-

щая монотонность завладела музыкальным произведением, задействовав в каждый миг все средства обновления.

В скобках заметим также, что в принятых на веру арифметических сериях не принимался в расчет чрезвычайно важный феномен восприятия: многие арифметические феномены воспринимались логарифмически, в то время как логарифмические феномены могли восприниматься арифметически, и среди прочих — интервалы, длительности и интенсивности.

Сюжет — тема — отрицается как отголосок того метода композиции, который противоречит современной иерархии. Как — и зачем — будет организовано развитие? В общем, после определенных трансформаций первичных данных, количественных или качественных трансформаций, постоянно требуется обновление используемых средств. Вопрос — ощутимы ли эти трансформации — остается открытым. Всегда один и тот же спор, одни и те же сомнения, начиная с эпохи *Ars Nova* — через «Искусство фуги»<sup>55</sup> — до нововенцев: преимущества всегда на стороне обвинителей в эзотеризме. Тем не менее, нельзя выделять в истории музыки отдельные неоспоримые сочинения в ущерб всем остальным. Это бы нарушило равновесие в музыкальном творчестве. Аскетизм отныне служит лишь тому, чтобы замаскировать или сбить с толку воображение, почтительно подставив костыли.

Теперь в интересующей нас области требуется приложить огромное усилие для исследования диалектики, устанавливающейся в композиции ежесекундно между строгой всеобщей организацией и кратковременной структурой, подчиняющейся произвольности. Проведем краткое акустическое сравнение. Тембр звука является результатом распределения обертонов: последние делятся на группы, более или менее значимые, что зависит от их соотношения по интенсивности и высоте с основным тоном; это называется «форманта» тембра. Не пора ли задуматься об этих «формантах» произведения, безусловно, связанных со звуковым пространством конкретно этого

---

<sup>55</sup> Здесь возникает игра слов: «*Ars Nova*» (лат., букв. «Новое искусство») и «*Art de la Fugue*» (франц. «Искусство фуги»).

произведения, но несколько не зависящих от него? Это менее всего напоминает «тему», ведь тема обладает свойствами, уже интегрированными, а эта «форманта», чьи свойства не интегрированы, несет ответственность за облик произведения, за его уникальный характер. Полагаясь на организацию, мы по закону больших чисел лишь приближаем случайность.

Так же как отдельные художники не только видят в полотне плоскую поверхность, покрываемую абстрактными символами, но и умудряются открывать новое понимание, корреспондирующее с упраздненной «перспективой», так же и в музыке необходимо изобретать новые способы развития произведения, не прибегая к формальным понятиям и «архитектуре» прошлого.

Отступление по поводу сюжета: последние сочинения Дебюсси — по крайней мере, некоторые из них — могут стать в этом отношении прецедентом более ошеломляющим, чем последние сочинения Веберна.

Что не заметно в этих исследованиях, так это «возвращения» к перспективе, или к «архитектуре». В них мы сталкиваемся как раз с теми абсолютно новыми понятиями, к которым стремимся; полная несостоятельность неоклассицизма настораживает нас достаточно резко для того, чтобы не пытаться возобновить подобную насмешку.

\* \* \*

Эти размышления о сочинении музыкального произведения позволяют нам надеяться на новую поэтику, на возможность иначе слышать. Именно в этом отношении музыка в чистом виде, быть может, и отстает, к примеру, от поэзии. Ни Малларме с его «Броском костей», ни Джойс не имеют себе равных в музыке своей эпохи. Возможно ли — или это абсурд? — провести подобное сравнение? (Если подумать о тех, кого любят, то получится, что для одного это будет Вагнер, а для другого — итальянская опера и ирландское пение...)

Не слишком полагаясь на их достижения, поскольку они — суть проявление языка, не так уж и невозможно рассматривать их в качестве ориентиров для новой музыкальной поэтики.

Ведь даже отрицая классические схемы формы, главнейшие сочинения современности нисколько не отвергают общего понятия формы, которое не менялось с тех пор, как установилась тональность. Музыкальное произведение включает в себя ряд отдельных частей, каждая из них гомогенна в отношении структуры и времени<sup>56</sup>, и это — замкнутый круг (именно так можно охарактеризовать и все западноевропейское музыкальное мышление в целом). Равновесие между этими различными частями устанавливается благодаря динамическому распределению времени. Исключение составляет финал Девятой симфонии, неоднократно цитируемый Д'Энди в качестве опоры его «циклической» системы, и, прежде всего, благодаря цитатам! Темы, из которых рождается все произведение, как «Море» Дебюсси, — пример исключительный; интеграция этих всепорождающих тем в гомогенном времени все-таки происходит. Наконец, Берг — «Воцек», «Лирическая сюита», — демонстрирует навязчивую идею цитирования музыки одной части в другой. В «Воцেকে» этим управляет драматическое действие, в «Лирической сюите» — своего рода воображаемый театрализованный жест.

В данный момент мы хотим лишь заострить внимание на такого рода произведении, в котором распределение гомогенных частей было бы отвергнуто ради негомогенного распределения развития. Вступимся же за право музыки на отступления и «курсивы», за понятие прерывистого времени, возникающего благодаря тем структурам, которые путают с изолированным и герметичным временем, наконец, за такое развитие, при котором замкнутый круг больше не будет единственным возможным решением.

Пожелаем же музыкальному произведению не быть чередой таких отсеков, которые непременно нужно посетить один за другим, и попытаемся

---

<sup>56</sup> Имеется в виду один из основных атрибутов классической музыкальной формы — замкнутость, герметичность, автономность частей циклической композиции.

сделать музыкальную мысль такой областью, в которой можно было бы выбирать само направление.

Утопия? Так позволим же себе реализовать ее... как только время превратит в пыль некоторые уже застаревшие привычки.

И будем впредь обходить молчанием вопросы грамматики и педантизма — ведь что это как не раздражающий прозелитизм?

**РЖАВЧИНА В КАДИЛЬНИЦАХ (1956)<sup>57</sup>**

*«Позволь нам светом насладиться,  
Что Дебюсси зажег...»<sup>58</sup>*

В этих строках, — если рассматривать их вне связи с «Послеполуденным отдыхом фавна», — скрыто одно их самых метких высказываний о роли Дебюсси в музыке своего времени. Подход литератора может проистекать из внемузыкальных соображений, но стоит ли цепляться к этому? Хотя все равно невозможно оставить без внимания тот факт, что для Дебюсси одной из движущих сил, выступающей, между прочим, далеко за пределы символизма, был Малларме, а некоторые ошеломляющие открытия поэта до сих пор еще не стали всеобщим достоянием. Нельзя забывать и о том, что время Дебюсси

---

<sup>57</sup> Boulez P. La corruption dans les encensoirs // Boulez P. RA. P. 33–39. Адекватный перевод названия этой статьи представляет определенную трудность, поскольку в русском языке слова с корнем «корруп-», «корруп-» не обладают такой большой амплитудой значений и столь широкой сферой применения, как в европейских языках. В немецком переводе статья называется «Korruption in den Weihrauchfächern» (см.: Boulez P. WT. S. 9–16), в английском — «Corruption in the Censers» (см.: Boulez P. NA. P. 27–33). Воспринимаемая как настоящий дифирамб Дебюсси, статья носит заголовок с крайне негативным смыслом, который относится не к персоне композитора, а к препятствующей развитию его свежего и пронизательного таланта закостенелой традиции и культурному сообществу с зашоренными взглядами. Слово «corruption» вне связи с контекстом данной статьи может быть также переведено (с французского и английского языков, «Korruption» с немецкого) как «разложение», «гниение», «порча», «развращенность», «коррупция». Слово «encensoir» в прямом смысле употребляется преимущественно в церковном обиходе («кадило», «кадильница», «сосуд для ладана»), в переносном же входит в состав выражений, передающих смысл грубой лести и подхалимства. В приложении к содержанию статьи Булеза выражение «разложение в кадильницах» сообщает читателю идею о том, что традиция в музыкальном искусстве смело сравнивается Булезом с источником фимиама, символизирующего ценности, значение которых уже давно «истлело», хотя вера в них по-прежнему повсеместно распространяется и даже насаждается. Традиция в музыке времен Дебюсси, по мысли Булеза, «гниет» изнутри, о чем он и говорит в этом «кричащем», балансирующем на грани стилистической приемлемости и вульгарности названии.

<sup>58</sup> Возможный эквиритмический перевод: «Дай нам светом насладиться — тем, что Дебюсси зажег...».

— это также время Сезанна, чей выходящий за границы импрессионизма масштаб мы только начинаем ощущать. Значит ли это, что триаду Дебюсси — Сезанн — Малларме следует рассматривать в качестве корня нового искусства? Я бы охотно поддержал эту мысль, если бы не легкий оттенок автаркии. Ведь вслед за этими мастерами на арену вышли и другие фигуры, чьи нововведения казались гораздо более эффектными.

Современная реальность — или современное творчество — потребовало чуть ли не демонстративного неистовства: были необходимы потрясения, которые кардинально переменили только проступавшие черты новой реальности. Теперь, когда новый, грубо сформированный принцип творчества отчетливо виден, нам преподносят странные неожиданности — ради славы и революции. Сейчас мы относимся скептически к тому, что эти грубые насильственные изменения потеснили открытия, хоть и менее заметные, но более перспективные. Символизм был сметен с лица земли Аполлинером, а затем сюрреалистической революцией. Кубизм пошел дальше Сезанна. Фагот из «Весны священной» сменил флейту «Фавна», «Пеллеас» эмигрировал из Парижа в Вену. А пущенные «Броском костей» искры вызвали сюрреалистические вспышки, которые на деле оказались бледными и производят впечатление на блеклых людей. Многочисленные «Горы Сен-Виктуар» сохраняют более благородную и полную тайны ауру, чем большинство творений кубизма и абстракционизма. И после того как эти варвары пригладили свои шевелюры и гипнотические преувеличения пошли на убыль, мы услышали эхо, исходящее от «Игр», до сих пор окруженных непознаваемой тайной.

Что есть эта триада Дебюсси — Сезанн — Малларме? Свет, который избегает преломления через призму чистого анализа. Эти трое находятся «по ту сторону». Чему они нас учат? Быть может, тому, что революцию нужно не только конструировать, но и мечтать о ней.

В области творчества успех идет рука об руку с неудачей, а невероятная смелость зачастую с чрезвычайным консерватизмом. И наоборот, гораздо менее революционные заявления таят в себе настолько далеко идущие пер-



спективы, новизну которых ассимилировать удастся лишь спустя многие годы. К счастью (или несчастью), историю нельзя уподобить ни санкам с хорошо смазанными полозьями, ни игрушечной железной дороге в искусственном пейзаже, построенной желчными строителями в спертых зловонных помещениях. Мы имеем дело с нарушением континуальности, как у человека при переходе от одной стадии развития к другой: может быть, такой взгляд на вещи вызовет протест, но это потому, что открытие нового не обладает свойствами ни будущего, ни прошлого. Иными словами, чтобы обрисовать актуальность искусства Дебюсси, нам придется отказаться от морфологического подхода. И это не умышленный парадокс, так же как и не умелый выбор ограничений, и уж точно не какой-то тактический ход. Ведь мы и так уже давно завалены кипами морфологических штудий, сквозь дебри которых невозможно продрасться. Например, берется некий элемент, из него выводится другой. Далее к ним добавляется еще что-нибудь и уже вырисовывается некая тематика. Дальше всё продолжается в том же духе, и посмотрите-ка: вот уже возникает форма. Но это еще не всё, через какое-то время рождается структура. Кто же положит конец однообразию и вульгарности этих громоздких операций? «О, если бы только пришло время...»

Что сказать о критике Дебюсси? В рассуждениях о нем всё сводится обычно к клише «французский музыкант», которое он сам себе и присвоил в состоянии полуэкстаза, «бряцая оружием» патриотизма. В остатке — бесчисленные амбиции с национальным привкусом, из которых долго не выветривается этот полуэкстаз. После Куперена и Рамо их эпигоны, точно отмерив по их мерке и покрою, открыли Шарпантье и Лаланда. Какое жалкое убежище! Не лучше дело обстоит и с ярлыком «импрессионист», роковым образом приставшим к его благородному лбу. Это недоразумение часто связывают с разного рода названиями, а также с тем, что «месяе Крош рассуждает об оркестровой партитуре как о картине», тогда как это дело исключительно «антидилетантов». В действительности Impression очень быстро обращается в бегство от Clavecin.

Дебюсси же, напротив, не теряя сил, противостоит Схоле [Канторум]. Он встает на защиту «звуковой алхимии», неистово и усердно борется с заумью и схоластикой. Перед лицом наших почтенных Д'Эндианцев — будь то Д'Эндивицы или Д'Эндимиты<sup>59</sup> — эта установка сохраняет неугасающую актуальность.

Как изнутри, так и снаружи эти боковые удары прокладывают первые шаги к более утонченному учению. Предпримем же попытку определить эту утонченность, рассмотрев ее в трех аспектах: аспекте автодидактики, аспекте новизны, аспекте размыкания круга европейской культуры.

Самоучки опасны, когда проявляют неопределенное стремление к власти, опирающееся на пробелы в знаниях и на невежество. Такого рода самоучки к своему — и только к своему — удивлению постоянно изобретают нечто, оказывающееся примитивно академичным. При этом их позиция обнаруживает не столько наивную и драгоценную свежесть в неожиданном отыскании банальностей, сколько бесплодность, сужающую дальнейшие пути, изобретательность, граничащую с обманом, и чахоточное дыхание. Нет, Дебюсси не таков, он *знает* и в то же время сопротивляется этому унаследованному знанию и остается верен мечте о кристально чистой импровизации. Ему ненавистны жалкие конструктивистские игры, ребячество, превращающее композитора в горе-архитектора. Для него форма никогда не является данностью. Вся его жизнь была поиском того, что не поддается анализу, поиском развертывания, полного сюрпризов для воображения. Он не доверяет архитектонике в той части, которая приводит к окостенению и окаменелости, и отдает предпочтение структурам, в которых строгость сочетается со свободной волей. Поэтому для Дебюсси теряют смысл и становятся более не приемлемыми те понятия и решения, которыми закармливают композиторов

---

<sup>59</sup> Характеризуя представителей школы Д'Энди, Булез также прибегает к игре слов. К фамилии Д'Энди прибавляются окончания фамилий тех композиторов, взгляды которых импонировали его последователям. Из соединения фамилий Д'Энди (d'Indy) и Лейбовиц (Leibowitz) родились «Д'Энди-вицы» (d'indouilles-witz), а из соединения Д'Энди (d'Indy) и Хинде-мит (Hindemith) — «Д'Энди-миты» (d'indouilles-mith).

в ходе обучения. Въевшиеся в кожу категории мышления вычерпанной до дна традиции больше не пригодны, как их ни подгоняй и ни оправдывай. А консерваторы с высоты своей кафедры с легкой интонацией поминовения окрестили это моральным разложением ...

Однако дух Дебюсси должен был бы испить чашу с еще более горьким ядом от дикого разгула «классицизма», который разыгрался после его кончины. Все эти плохо темперированные клавиры, на которых разыгралась оргия фуг, вариаций, сонат и не знаю еще чего — форм, чьей «конструкцией» так восхищаются, неизменно бросая косо взгляд на этот проклятый импрессионизм. Не держал ли время от времени сам Дебюсси на этом грандиозном факельном шествии истории сомнительный факел, вытасченный им на свет из инвентаря иссякающих источников вечной молодости? Некоторые следы «прерафаэлизма» несомненно обнаруживаются в его любви к Вийону и Шарлю Орлеанскому, но это поэтическое отступничество не имеет ничего общего с героической песнью поздних конструкторов. Так что стилистические соображения, оправдывающие заглавие «Посвящение Рамо», не играют определяющей роли. Максимум музыкального содержания выражен в подзаголовке: «в стиле сарабанды, но не так строго...».

Феномен Дебюсси, не соизмеримый со всем арсеналом академического искусства и не совместимый со всяким неживым законом и со всяким порядком, рождающимся не в данное мгновение, — этот феномен должен был выглядеть настолько инородным телом в традиции западноевропейской музыки, так что на позднем этапе своего развития оказался для нее совершенно непроницаемым — настоящий ртутный электролит! Сразу понятно, что привело к этой изоляции: Дебюсси презирает любую иерархию, обусловленную какой-либо внемusыкальной причиной. Музыкальное время у него порой кардинально меняет свое значение, прежде всего в поздних сочинениях. Создавая свою технику, свой вокабуляр, свою форму, он приходит к полному переосмыслению тех понятий, которые до него были во власти ужасающей инерции. С Дебюсси в музыку ворвалось спонтанное, находящееся в движении,

причем не только мгновенное, мимолетное впечатление, к которому всё обычно сводится, но в большей степени концепция относительности и необратимости музыкального времени, то есть музыкального универсума в целом. При выборе созвучий это проявляется в отказе от гармонической иерархии, которая до этого времени существовала как единственная причина, задающая порядок звуковых событий. Отношения одного объекта к другому в рамках взаимосвязанного целого [теперь] не регулируются константными функциями. Что касается ритмического языка, то эта концепция и на него оказала влияние; в области метрики здесь господствует равная устремленность к различным вариантам. То же — в заботе об адекватности выбора инструментальных тембров или инструментальных комбинаций в оркестровом письме, основанного на принципе вариативности. Воля к добровольному самообучению вынудила Дебюсси пересмотреть все аспекты музыкального творчества. В процессе этого занятия он произвел радикальную — пусть и не всегда очевидную — революцию. Это подтверждают два описания, данные Мсье Крошем. Негативное: «Вас восхваляют и наделяют всяческими почестями, тогда как Вы всего-навсего хитры и изворотливы, то есть представляете собой нечто среднее между обезьяной и прислугой». Позитивное: «Дисциплину надо искать в свободе, а не в постулатах загнивающей философии, которая годится лишь для слабоумных». Несомненное прегрешение в глазах архитекторов высотных зданий. Ничто провозглашалось законом. Но именно в этом и заключается в высшей степени захватывающая тайна.

Еще одна, не менее сбивающая с толку тайна Дебюсси — в его новизне, в том смысле, который этому слову придавал Бодлер. Быть может, вы сочтете, что об этом вообще нечего говорить. Но «с новизной дело обстоит так же, как с фруктом и ножом, который его разрезает: две половины уже никогда не составят единое целое после того, как их разделили». Этого достаточно, чтобы отметить: после флейты «Фавна» или английского рожка «Облаков» музыка иначе дышит. К тому же, совершенно очевидно, что эта новизна получила решающий импульс уже в «Детской» и «Женитьбе» Мусоргского. В чем

же она заключается? Трудно дать однозначный ответ. «Новое, — говорит Бодлер, — это преходящее, мимолетное, неопределенное, и оно составляет половину искусства, когда его другая половина — это вечное и неизменное». У Дебюсси новое находится в тесной взаимосвязи с формой его музыки, формой, которую он связывал с мгновением, как мы видели. Удивительно, как точно он сам себя характеризует, когда пишет о «Детской»: «Это примерно как если бы вы наблюдали танец любопытного дикаря, который открывает для себя музыку с каждым шагом, а каждый шаг в свою очередь вызывает у него разные чувства. Вопрос о форме вообще больше не возникает, или каждый раз она настолько многослойна, что просто невозможно привести ее в соответствие с уже существующими и по правилам составленными формами. Целое складывается из маленьких, следующих друг за другом оборотов, которые связаны невидимой нитью и даром светлого пророчества, и благодаря этому целое и обретает свою опору».

Помимо Мусоргского, источники этой музыкальной новизны без сомнения найдутся у художников и поэтов, которые оказали влияние на становление духа юного Дебюсси: Мане, Уистлер, Верлен. Надо признать, что музыка была спасена своими отважными и более опытными сестрами от угрозы захлебнуться в поствагнериастве. Живительная сила живописи и поэтического искусства этого периода жизни французского духа соответствует по степени интенсивности радикально новому эстетическому направлению в творчестве Дебюсси. И ему мы должны быть благодарны за то, что рассосались романтические конфликты: удивительное достижение, которое возвысило эту музыку над другой как откровение неведомой до тех пор «модернистской» чувствительности, ставшей условием для последующего развития.

Как включается в обновление всего звукового мира, совершенное Дебюсси размыкание круга западноевропейской культуры? Речь идет не об экзотике, целью которой является удовлетворение тоски по дешевой живописности. Часто указывают на то впечатление и потрясение, которое вызвали на

Всемирной выставке 1889 года у Дебюсси аннамский<sup>60</sup> театр, яванские танцы и звучание гамелана. Парадоксальным образом удар, испытанный от соприкосновения с иной, хотя и не менее строго организованной традицией, спровоцировал отрыв Новой музыки от общепринятых европейских элементов. Можно спросить, не покоилось ли это впечатление свободы на незнании чужих законов? Конечно, модальные лады продемонстрировали большее разнообразие и индивидуальность, чем те, что использовались тогда в Европе, а ритмические структуры оказались гибче и многообразнее. Вдобавок, акустические возможности инструментария значительно отличались от наших. Но сильнее всего врезалась в память поэтика музыки Дальнего Востока — это был словно ожог. Вспомните, каким приключением оказалось для Ван Гога знакомство с японской живописью. А Пауль Клее, стоя на другом конце пути, воскликнул: «Человек должен заново родиться и ничего, абсолютно ничего не знать о Европе!» Если вспомнить о Клоделе и Сегалене, то станет понятно, что Европе с ее безнадежно застывшими границами и чувством превосходства над другими культурами грозит смерть от удушья. Контакт с Востоком больше не может банально ограничиваться экзотическими ладами и звенящими звучностями. Теперь он связан, с одной стороны, с «модернистским» направлением, которое задает эстетика, с другой стороны, с поиском иерархии, способной оставаться живой в перспективе.

Эти три феномена тесно связаны между собой и придают Дебюсси уникальный и ничем не заменимый облик в переломное время: он — одинокий проводник, стоящий в стороне от всех. Дебюсси остается одним из самых изолированных музыкантов, которых мы знаем, и порой время, в которое он жил, вынуждало его идти на уступки. Но тем не менее этот уникальный французский космополит благодаря непосредственности своего опыта и

---

<sup>60</sup> Аннам — административное название Центрального Вьетнама в 1884 — 1945 годы при французских колонизаторах. Встречается преимущественно в европейской и, в особенности, во французской литературе.

своей чудесной дистанцированности сохраняет присущую ему эзотерическую и будоражащую силу очарования.

Воодушевленный «желанием всегда идти дальше, которое было ему хлебом и вином», он с самого начала избегал соблазна придерживаться старого порядка. Да, он — разоритель «добрых нравов» в музыке, и мы ему за это благодарны. Впрочем, он не раз писал, «что надо презирать дурной запах из каминов и что в крайнем случае даже не повредит туда плюнуть»! Коротко говоря, в момент смятения и необходимости принятия решения он просто превосходный первопроходец!

**ТЕНДЕНЦИИ НЕДАВНЕЙ МУЗЫКИ (1957)<sup>61</sup>**

Если мы взглянем на путь, по которому развивался музыкальный язык, то станет очевидно, что мы сейчас живем в период баланса и упорядочивания; а предшествовал ему период деструктивных поисков, которые уничтожили тональный мир и регулярный метр. В результате возник любопытный феномен диссоциации в музыкальной эволюции.

С одной стороны, Стравинский заставил развиваться ритм на основе совершенно новых структурных принципов, основанных на асимметрии, независимости и самостоятельном развитии ритмических ячеек, хотя с точки зрения языка Стравинский остался на том уровне, который можно было бы назвать тупиком, так как ни для кого не секрет, что он действительно зашел в тупик, однако мы предпочитаем называть это пережитком и даже типичным пережитком, в условиях которого скопления вокруг самых элементарных центров притяжения наделяют словарь необычайной силой.

С другой стороны, в то же самое время в Вене постепенно, в несколько этапов формировался новый язык. Сперва произошла ликвидация тонального тяготения — шаг в противоположную от Стравинского сторону; затем была достигнута функциональная ультратематизация, которая должна была привести к изобретению серии; и, наконец, — само изобретение серии, которую Шёнберг, Берг и Веберн использовали совершенно по-разному. Однако, в сущности, единственным, кто осознал новизну звукового измерения и упразднения оппозиции вертикали и горизонтали, увидев ради того в серии возможности структурировать звуковое пространство и его *фибры*, — этим единственным был Веберн, который, в конечном счете, пришел к этому с помощью специфических средств, смущающих нас в некоторых сочинениях

---

<sup>61</sup> Boulez P. Tendances de la musique récente // Boulez P. RA. P. 223–231. При подготовке данного перевода был использован фрагментарный перевод Р. Куницкой (Булез П. Тенденции недавней музыки / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 3. С. 140–147).



переходного характера. Ведь Веберн достиг такого уровня изобретательности, исходя из классических канонических форм и ища способы применения серии как контрапунктического приема при сохранении гармонического контроля. Позднее он занялся функциональным распределением интервалов, которое, как мы полагаем, знаменует чрезвычайно важный момент в истории музыкального языка. Область ритма, напротив, никоим образом не была связана с серийным языком.

Вероятно, следует заметить, что этот феномен нарушения эволюционной связи оказал услуги как одному, так и другому элементу языка. Для того, чтобы состоялись те ритмические открытия, которые осуществил Стравинский, он должен был испытывать потребность в материале более простом и податливом. Лишь при этом условии было возможно экспериментаторство. Так и Веберн имел свободу для занятий морфологией как таковой, не беспокоясь сверх меры о ритмических структурах.

Наверное, это выглядит слишком схематичным для того, чтобы быть абсолютно точным. Поэтому в качестве контролита мы хотели пойти менее известным путем и, избегая проторенных дорог, обратиться к творчеству Вареза, уединенного франтирера, концепция музыки которого, к счастью, никогда не отличалась ортодоксальностью. Эта музыка — необходимо отдавать себе в этом отчет — занимается, главным образом, звуковым феноменом ради него самого. Представим себе автора, который заботится о силе воздействия аккордов, ставших самостоятельными объектами. При этом функция аккордов перестает быть традиционно гармонической, теперь ее определяют свойства звучащего тела, выведенные из функции натуральных гармоник, нижних резонансов и различных тяготений, необходимых для жизнеспособности этого звучащего тела. Следствием этого стали столь примечательные свойства интенсивности, которые можно заметить в сочинениях Вареза, где очевиден отказ от того, что можно назвать выразительными нюансами в оскорбительном смысле этого слова (наследственная ограниченность определенной концепции заката романтической эпохи). Здесь интенсивность играет

роль тензора<sup>62</sup>, необходимую для оптимальной продуктивности сцепления звуков. Эта роль изначально более прогрессивна, так как вместо того, чтобы сохранить исключительно аффективную функцию, интенсивность участвует в гармонической структуре, от которой ее невозможно отделить, не нарушив равновесия в написанной таким образом музыке. Эти два признака — упразднение традиционной функции аккордов с целью выявления присущих им звуковых качеств и участие интенсивности в структуре — мы можем связать с великим увлечением Вареза акустикой.

Рассматривая акустический феномен как первостепенный для звуковых отношений, Варез стремился понять, каким образом он может управлять музыкальной конструкцией. До такой степени, что это привело к осуществлению уникального опыта — применения одних лишь ударных инструментов (в «Ионизации»).

Наконец, отметим у Вареза категоричный отказ от темперации<sup>63</sup>, которую он называет «лезвием для разрезания октавы». В самом деле, известно, что темперация — наиболее искусственная из всех когда-либо существовавших вещей и была принята в XVIII веке для удобства. Если в западноевропейской музыке темперация как феномен исключительно западноевропейский спровоцировала масштабный и быстрый взлёт, что отрицать невозможно, то для других музыкальных цивилизаций вопроса о темперации никогда не возникало, как и вопроса о невозможности представления в качестве базовых — интервалов, отличающихся от полутона. Для Вареза, ввиду его акустической позиции по отношению к музыкальной структуре, было очевидно то, что темперация — это сущий нонсенс. Совсем недавно он говорил о неоктавных звукорядах, воспроизводимых по принципу спирали, или, выражаясь точнее, по принципу, согласно которому транспозиция звукорядов осуществ-

---

<sup>62</sup> Тензор — математический термин, получивший наибольшее распространение в так называемом тензорном исчислении, где это название присваивается особому рода величинам, преобразующимся по особому закону.

<sup>63</sup> Имеется в виду равномерная двенадцатиполутоновая темперация.

ляется не в соответствии с октавой, а в соответствии с различными функциями интервалов.

В следующем поколении американский музыкант Джон Кейдж пришел к мысли об избегании с такой же тщательностью клише старинного тонального языка, возложив ответственность за него на наши инструменты, которые были выдуманы для нужд этого тонального языка. Поэтому он, как и Ваврез, обратился к ударным инструментам, к миру звуков с неопределенной высотой, в котором ритм является единственным архитектурным элементом, способным породить жизнеспособную и неимпровизированную конструкцию. Разумеется, это помимо соотношений тембров и помимо акустических соотношений, возникающих между различными категориями используемых инструментов (кожа, дерево или металл).

Оппозицию такой музыке, сознательно не занимающейся звуковыми отношениями, рассматриваемыми со звуковысотной точки зрения, составляет наследие Веберна, основным интересом которого, напротив, был поиск новой структуры высот. Веберн олицетворяет наиважнейшее явление нашей эпохи, порог современной музыки в том смысле, что он заново продумал само понятие полифонической музыки, руководствуясь принципами серийного письма (письма, которое он постепенно открыл в своих сочинениях, отдавая главную роль интервалу и даже отдельному звуку). Во всех сочинениях Веберна ощущается усилие по ограничению, насколько это возможно, артикуляции музыкальной речи одними серийными функциями. Сохранение чистоты и строгости эксперимента он ставил превыше всего. Веберн все больше и больше расширял поле своих музыкальных возможностей, не изменяя, тем не менее, своей неистовой принципиальности. Как следствие, в достигнутую им экспрессию вторглись простейшие рудименты музыкального мышления, не сводимые к фундаментальным схемам звуковых миров прошлого. Судя по всему, это должно было производить впечатление потрясения, сравнимого разве что с периодом перехода от монодии к полифонии, так сказать, к радикально новой концепции звукового пространства, охватываемого в процессе

сочинения. Если внутри полифонии базовым элементом являлась мелодия, то в условиях такой серийной системы, какой ее видел Веберн, полифонический элемент, можно сказать, сам стал базовым: отсюда следует, что такой способ мышления возвышается над понятиями вертикали и горизонтали. Таким образом, значение творчества Веберна, его право на место в истории музыки — независимо от его неоспоримой действительной ценности — оправдывается открытием нового способа музыкального бытия.

Однако этой мысли недостает строгости для ее завершения. Если Веберн заботится о звуковысотной структуре — проблеме в высшей степени западноевропейской, — то ритмические вопросы не беспокоили его с такой же остротой, равно как и феномен интенсивности, хотя определенную структурную роль интенсивность у него играет.

Недавно Оливье Мессиан конкретизировал эти потребности современной жизнеспособной музыки и подарил нам «Лад длительностей и интенсивностей», в котором понятие универсума, организованного в данном случае модально, применяется не только к высотам, но в равной степени и к длительностям (то есть ритмической организации музыкального времени), и к интенсивностям (то есть амплитуде звука) и к атакам (то есть начальному профилю звука). У Вареза, напомним, интенсивность играла структурную роль во имя акустических целей. Здесь интенсивность на тех же основаниях, что и длительность, и высота, организована в соответствии с функцией в композиции как таковой. Другими словами, интерес к интеграции всех звуковых данных в процессе поиска формы выходит за рамки акустики.

Своего открытия еще ожидает универсум нетемперированных звуков. К чему, в самом деле, воспринимать как табу тот порядок, который предоставлял безграничные возможности, но отныне утратил право на существование, а таким порядком была тональная организация, контролировавшая эту практически разрушенную стандартную упорядоченность? Конечно, инструментальный фактор — не самая худшая из причин, препятствующих развитию музыкального мышления на основе нетемперированных интервалов, об-

рашающегося к понятиям комплексных звуков и звуковых комплексов. Все акустические неточности, постепенно накопленные в ходе западноевропейской эволюции, за отсутствием их необходимости должны исчезнуть. Но как тогда решить проблему, поставленную созданием звуков?

\* \* \*

Подготовленное фортепиано Джона Кейджа было решением искусственным, эмбриональным, но, тем не менее, допустимым. Во всяком случае, подготовленное фортепиано имеет огромные заслуги в том, что сделало конкретными звуковые универсумы, от которых мы должны были временно отказаться ввиду трудности их реализации. Итак, фортепиано стало инструментом, способным дать с помощью искусственно созданной табулатуры комплексы частот. Искусственно созданной, потому что при подготовке фортепиано по всей длине в определенных точках между струнами вставляют различные материалы, такие, как металл, дерево, каучук, которые модифицируют четыре характеристики звука, производимого вибрирующей струной: длительность, амплитуду, частоту и тембр. Если вспомнить, что каждой клавише на большей части клавиатуры соответствуют три струны, и представить различные материалы для модификации в разных точках этих трех струн, то мы получим идею разнообразия и сложности произведенных таким образом звуков. В этом — путь к будущей эволюции музыки, в которой инструменты благодаря табулатурам, становящимся все более совершенными, смогут служить новому звуковому миру, потребностью которого будут не только сами эти инструменты, но и их распространение.

Если после этого вторжения в область, куда не проник Веберн, мы обратимся к его творчеству, то обнаружим у него невероятный интерес к тембрам и их обновленному использованию. Звуковая ясность, о которой мы говорили выше, не была им проигнорирована и в этом отношении. Оркестровка является не только внешним качеством, но составляет часть самой структуры и служит особенно эффективным средством в соотношении и синтезе высот, длительностей и интенсивностей. Начиная с Веберна, мы не можем более го-

ворить об эволюционирующем оркестре, так как нужно изобретать оркестровые функции, вновь необходимые.

\* \* \*

Теперь можно отдать себе отчет в том, в какой точке требуется прежде всего перегруппировать все эти поиски, обобщить сделанные открытия, расширить средства уже найденной техники — техники, бывшей вплоть до настоящего времени главным образом объектом для разрушения и связанной с тем, что она хотела разрушить; остается даровать ей собственную автономию, чтобы посредством общей организации связать ритмические структуры с серийными, имея в виду не только длительность, но, кроме того, тембр и интенсивность. Можно представить себе поразительный размах открытий, преследующих цель утвердить конструктивные средства исследования. Эволюция музыки после Веберна потребовала чрезмерно усиленного развития серийного принципа, способного обосновать любую звуковую организацию, начиная от самой малой и до целостной структуры.

Эта идея серийности может, наконец, выйти за рамки числа двенадцать, в которые она долгое время и не без основания была заключена. Ведь именно двенадцать звуков — то есть хроматизм — позволили осуществить переход от все более и более слабеющей тональной структуры к серийной. В конечном счете наиважнейшее значение имеют не двенадцать звуков, а скорее серийная концепция или понятие звукового универсума, особенного в каждом произведении и недифференцируемого до момента выбора серии этого произведения. Только тогда последнее становится уникальным и существенным. Пермутации, определяемые по исходному виду серии, генерируются в качестве материала в любом заданном звуковом пространстве. Поэтому нам необходимо было сказать о сериях из нетемперированных интервалов, основывающихся все на том же понятии частоты, на неопределенном количестве интервалов, наконец, на интервале иной, нежели октавная, дефиниции (и здесь мы возвращаемся к Варезу). Отныне не существует более несовмести-

мости между микроинтервалами, нетемперированными интервалами и хорошо знакомыми нам двенадцатью полутонами.

Что же касается ритмов, то мы также можем представить себе не только целые доли, но и их дробные части, не сводимые к более простому виду и обычно применяемые внутри основной ритмической единицы<sup>64</sup>. Если мы хотим раздробить эти основные ритмические единицы — к необходимости чего мы и пришли, накладывая, к примеру, серии целых долей на серии дробных длительностей, вследствие чего практически любое исполнение становится невозможным, а запись партитуры — нереализуемой (это только в том случае, когда берется шкала соотношений долей и их различных дробных частей), — если бы мы хотели ввести таким образом понятие тотальной ритмической свободы, смогли бы мы это осуществить, не прибегая к помощи машин?

Мы жаждем неслыханного звукового универсума, богатого возможностями и еще практически неисследованного. Мы только начинаем осознавать последствия такого универсума. Не надеясь без особых на то причин и не изумляясь тому, что музыканты, которые интересуются в ходе своих исследований различных тенденций, связаны с категорией людей, придерживающихся определенного мнения, заметим неожиданно возникшее счастливое совпадение в эволюции музыкального мышления: эта эволюция нуждается в определенных средствах реализации как раз тогда, когда электроакустическая техника готова их предоставить. В сущности, есть два способа воспроизведения звука: это либо натуральное звучащее тело, либо электронные техники, то есть искусственное воспроизведение. На полпути к этому находятся

---

<sup>64</sup> Речь идет о так называемых Булезом иррациональных длительностях и делении метрической доли на группу иррациональных длительностей. Особую сложность, как отмечал Булез в написанной ранее статье «Возможности», представляет исполнение полиритмических образований, не подчиняющихся единой ритмо-временной единице, о чем он и пишет в следующей фразе. Подобные полиритмические фрагменты могут иметь различную структуру, но в крупном плане будут подчиняться общему принципу соединения рациональных и иррациональных ритмов.

электроакустические трансформации звука, производимые с помощью натурального звучащего тела. В обоих крайних случаях их предполагаемое действие коренным образом различается. Звучащее тело производит звуки, основными свойствами которых является тембр, длительность и высота, соотношение которых может варьироваться. Если используется натуральное звучащее тело, то необходимо с самого начала учитывать возможности, которыми оно располагает, а они ограничиваются возможными модификациями интенсивности и вариабельностью атак и затуханий звука. Следовательно, требуется определенный ансамбль натуральных звучащих тел, каждое из которых обладает различными характеристиками. Эти характеристики потенциально заложены в звучащем теле, внутри точно определенных и известных границ. Если проникнуть в сферу электронной музыки, то станет очевидно, что она нуждается, прежде всего, в возможностях, не ограниченных ни тембром, ни высотой, ни интенсивностью, ни длительностью. Таким образом можно установить характеристики звука, являющиеся и характеристиками общей структуры, и такой звук окажется связан с производением настолько, насколько произведение связано с этим звуком. Реализация в области самого звука, внутри звука, реализация серийных перспектив, которые уже порождают особый универсум в каждом произведении — все это проистекает из одной точки зрения на серию частот.

Мы присутствуем при редкой для истории музыки столь радикальной эволюции, когда музыкант оказывается в необычной ситуации выбора звукового материала, и не только в целях декоративного эффекта или очевидности — банальный «трансфер» вопросов оркестровки или инструментовки, — а выбора, сделанного на основе имманентных внутренних свойств структуры. Композитор становится исполнителем в той области, где исполнение приобретает возрастающее значение, и такой художник оказывает непосредственное воздействие на качество реализации.

Более того, вопросы темперированных или нетемперированных звуковых рядов, понятия вертикали или горизонтали не имеют больше никакого смыс-



ла: мы достигли понятия звуковой фигуры, становящейся главнейшим объектом, предстающим перед воображением композитора, звуковой фигуры, или даже — с учетом новых техник — звукового объекта. Если распространить понятие серии, действующей на уровне первичного временного развертывания, на различные способы организации этих объектов, если понятие серии подразделить на различные модификации, которые можно привести в эти звуковые объекты, то создастся универсум сочинений, свободных, наконец, от чужеродного воздействия, лежащего вне их собственных свойств. Это — резкая трансформация, если вспомнить о том, что прежде музыка была совокупностью систематизированных возможностей, применяемых без разбора в каждом сочинении.

Однако эти выводы еще преждевременны. Мы пока находимся только на пути к реализации такой музыки. Проведены важные исследования имманентных качеств звука; но приспособления, усовершенствованные, удобные и требующиеся для работы, еще не сконструированы. Тем не менее, такие взгляды не настолько утопичны, чтобы можно было их игнорировать; возможно даже, что возрастающий интерес, вызванный «богоявлением» необычного, неслыханного звукового мира, только ускорит поиск решений. Так что скромно пожелаем их первым авторам состояться.

## СЕРИЯ (1961)<sup>65</sup>

Слово «серия» впервые появляется из-под пера нововенских теоретиков, описывающих первые сочинения Шёнберга, который осознанно использовал последовательность из двенадцати звуков, одну и ту же на протяжении всего произведения. Определение, данное самим Шёнбергом, выглядит следующим образом: «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» («композиция с помощью двенадцати лишь между собой соотнесенными тонами»). Первый — примитивный — пример употребления серии находим в пятой пьесе из опуса 23 («Вальс»), где двенадцать звуков возникают всегда в одном и том же порядке, меняя лишь диспозицию. В следующих сочинениях — «Серенаде» op. 24 и особенно в «Сюите для фортепиано» op. 25 — область применения серии расширяется и постепенно обретает более определенную форму. Еще до обращения, строго говоря, к серии из двенадцати звуков, мы обнаруживаем у Шёнберга (в третьей пьесе из опуса 23) господство ряда из двенадцати согласованных звуков, своего рода уникальной музыкальной фигуры, на развитие и трансформации которой падает нагрузка за организацию всей пьесы. Появление серии у Шёнберга, таким образом, связано с тематическим феноменом; для него серия — это «ультратема»; до конца своих дней он считал, что серия играет роль, равноценную той, которую тема играет в тональной музыке.

У Веберна, напротив, серия изначально функционирует как комплекс соотнесенных между собой интервалов, определяющий основу серийной структуры всей пьесы; такое понимание в конечном счете одержит верх при дальнейшем развитии. Нововенской школой вообще серия понимается как базовый объединяющий принцип, связанный с классическими формами контрапункта. Мы имеем исходную серию, ее инверсию, ее ракоход и ракоходную инверсию, то есть четыре серийные формы; кроме того, эти четыре формы могут быть приложены к двенадцати полутонам, что даст сорок восемь

---

<sup>65</sup> Boulez P. Serie // Boulez P. RA. P. 295–297.

серийных рядов. По одной только транспозиции согласно хроматическим интервалам можно понять, что нововенцами серия принципиально оценивалась как горизонтальный феномен, допускающий перенос на любую ступень звукоряда — хроматического, в данном случае. Сочинения Веберна доказывают, что он был склонен понимать серию как порожденную внутренними пермутациями иерархическую функцию, которая проявляется в распределении интервалов, независимом от категории горизонтали или вертикали. С другой стороны, Нововенская школа рассматривала серию исключительно в высотном плане, а в этих рамках апеллировала исключительно к темперированному хроматическому пространству. Открытия, которые последовали за открытиями Нововенской школы, доказали, что взгляд на серию только лишь под одним углом зрения легко приводит к ее искаженному применению, так как остальные составляющие звука (с акустической точки зрения) не чувствуют себя причастными к той организации, к которой причастны высоты. Таким образом, необходимо расширить этот принцип на все свойства феномена звука, то есть унифицировать и сделать всеобщим теоретический принцип серии. Известно, что свойства звука включают — в порядке значимости — высоту, длительность, интенсивность и тембр. На эти четыре компонента теперь распространяется действие серии в соответствии с отношениями, заданными «цифровкой», которые определяют как частотный интервал, так и временной, и динамический, и тембровый. Мы намеренно упрощаем проблему, не говоря об отношениях второго порядка возникающих между высотой и тембром, к примеру, интенсивностью и длительностью и т. п., так как эти параметры естественным образом зависят одна от другой и дополнительно реагируют одна на другую; тем не менее, можно сказать, что в общих чертах проблема охвачена. На начальном этапе распространения серийного порядка хотелось бы применить эту иерархию в приложении к четырем параметрам в сочинении, однако это может привести к полнейшему абсурду, поскольку нельзя забывать о том, что эти феномены должны быть организованы в соответствии с различными критериями и что одних чисел недостаточно для фундаменталь-

ной унификации различных параметров звука, если задаваться целью интегрировать их в общую структуру.

Так, после расширения серийного принципа мы вынуждены придать каждому из его составляющих специфическую форму, в которой число двенадцать более не играет доминирующей роли: серия становится не только техникой словаря, но многофункциональным способом мышления. Современное серийное мышление настойчиво акцентирует мысль о том, что серия должна не только порождать словарь, но и распространяться на структуру сочинения; такова тотальная реакция, направленная против классического мышления, которое стремится к тому, чтобы форма была фактически выбрана из ранее существовавших, так же, как и морфология в целом. Здесь нет заранее обдуманых звукорядов, то есть общих структур, к которым прилагалось бы особое мышление; между тем, всякий раз, когда композиторская мысль должна быть выражена, она, апеллируя к определенной методологии, создает объекты, в которых испытывает потребность и обретает форму, необходимую для их организации. Классическое тональное мышление основано на универсуме, определяемом силой тяготения и притяжения, серийное — на универсуме, постоянно расширяющемся.

## К ВОПРОСУ О SPRECHGESANG (1962)<sup>66</sup>

С тех пор как «Лунный Пьеро» и его интерпретация стали предметом непрекращающихся дискуссий, разговор неизменно возвращается к вопросу о «декламационном пении», или Sprechgesang. Откровенно говоря, не проясняют этот вопрос даже тексты самого Шёнберга — примечания к «Счастливой руке» и предисловие к «Лунному Пьеро». Толкования его учеников, которые только сбивают с толку, тоже мало помогают. Они лишь вносят ужасную путаницу в проблему наследования так называемых «традиций» их мастера.

Андре Шеффнер вспоминает о том, что трагедийная актриса, которой посвящено сочинение Шёнберга<sup>67</sup>, была вовсе не певицей, а скорее «чтицей»<sup>68</sup>. Она декламировала мелодрамы — в первоначальном смысле этого слова — с музыкальным сопровождением, такие как у Рихарда Штрауса<sup>69</sup>. С другой стороны, в одном из опубликованных писем Шёнберга Александру Йемнитцу (№ 125)<sup>70</sup> можно прочесть следующее объяснение: «Об одном я должен заявить немедленно и со всей решительностью: “Лунный Пьеро” не предназначен для пения! ... Будучи спетым, произведение совершенно искажается, и тот, кто считает, что так не пишут для пения, абсолютно прав!» Согласно частным источникам, ближе всего Шёнбергу была интерпретация

---

<sup>66</sup> Boulez P. Note sur le Sprechgesang // Boulez P. RA. P. 262—264. При выполнении этого перевода в равной степени использовался немецкий перевод Й. Хойслера: Boulez P. Über den Sprechgesang // Boulez P. WT. S. 142—144.

<sup>67</sup> Альбертина Цеме — первая исполнительница «Лунного Пьеро». Ей посвящено произведение.

<sup>68</sup> См. ноты «Лунного Пьеро» А. Шёнберга. Этот текст А. Шеффнера, поэма А. Жиро с переводом О. Э. Хартлебена и данная заметка Булеза были опубликованы в брошюре, прилагавшейся к аудиозаписи и исполнением под управлением Булеза (прим. изд.).

<sup>69</sup> Мелодрама для рассказчика и фортепиано «Das Schloß am Meere», мелодрама для фортепиано «Enoch Arden» Р. Штрауса.

<sup>70</sup> В немецком переводе добавлена ссылка на издание: Schönberg A. Briefe / Ausg. und hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958.

Эрики Штидри-Вагнер. По его просьбе она часто принимала участие в исполнении «Лунного Пьеро», а в 1941 году он выбрал ее для проведения записи сочинения в США. Эта запись знакомит нас со стилем декламации в его наиболее точном виде — кстати, довольно близким стилю Сары Бернар, — который в наши дни кажется ужасно старомодным. Кроме того, за исключением редко пропеваемых звуков, которые звучат идеально, интонация даже приблизительно не воспроизводит того, что написано в нотах, а постоянные глассандо от одного звука к другому быстро надоедают. Вдобавок экспрессионизм, с эстетикой которого так легко связать этот цикл, лишает пародийные номера всякого юмористического оттенка и удерживает все сочинение в преувеличенно напряженном настроении, что абсолютно противоречит состоянию, передаваемому инструментальным ансамблем.

Так что нетрудно заметить, что вопреки свидетельствам аутентичных документов получить достоверное представление о «декламационном пении» весьма проблематично.

В нотации сочинения использованы точные интервалы, однако вместо нот поставлены маленькие кресты. Семнадцатая пьеса, «Пародия», представляет собой точный канон между голосом, альтом и кларнетом, который далее сменяет флейта, а затем вновь кларнет. Смириться с господством приблизительно интервалов в таких условиях очень трудно, иначе к чему вообще эта дифференцированная, строгая манера письма, если довольствоваться придется лишь ее неполноценной реализацией?

Ассистент Шёнберга в Лос-Анджелесе, Леонард Штайн, поведал мне любопытные детали. Он помогал Шёнбергу в работе над «Одой Наполеону» и на репетициях перед премьерой исполнял партию чтеца. И он уверяет, что для Шёнберга гораздо большее значение имело *общее впечатление*, чем точная интервалика (впрочем, надо признать, что нотный текст «Оды к Наполеону» намного проще, чем текст «Лунного Пьеро»). Чтобы показать исполнителям, как нужно произносить текст, он декламировал отдельные строки и был при этом весьма далек от собственной же нотной записи. И как за-

верил меня Штайн, значительные отступления от музыкального текста, которые позволяла себе Эрика Штидри-Вагнер, также совершенно его не беспокоили.

Теперь оставим на время вопрос о точности интервалики. Как быть с предисловием к сочинению: «В певческой манере нужно удерживать высоту звука, в декламационной лишь намечать ее, а при скачках — немедленно сбрасывать»? К этому надо прибавить, что Шёнберг предостерегал исполнителей также от чтения нараспев и от реалистичного и натуралистичного декламирования.

Причина неразборчивости этого предисловия заключается, вероятно, в ошибочных выводах Шёнберга из сравнительного анализа певческого и разговорного голосов. Певческий голос многих людей имеет более широкий диапазон и звучит выше, в то время как разговорный голос имеет более узкий диапазон и тяготеет больше к низу. С другой стороны, некоторые женщины с похожими по диапазону и высоте певческими голосами могут иметь тембрально совершенно различные разговорные голоса. Правда, в случае с «Лунным Пьеро» эта проблема не актуальна: здесь есть звуки как слишком высокие, так и слишком низкие.

В сущности, 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!

Что ж, мы всего лишь очертили основные проблемы на этом плохо освещенном пути, где пролегает граница между пением и речью. В том, что Шёнберг поднял этот фундаментальный вопрос, конечно, заключается его

огромная заслуга. Однако противоречия, возникшие в результате его анализа феномена певческого голоса и им самим не разрешенные, ставят перед нами непреодолимые препятствия. В этой ситуации, по мнению Андре Шеффнера, полезным примером нам могут служить театральные традиции дальнего востока, которые располагают как стилистическими, так и техническими средствами, с которыми Европе еще только предстоит познакомиться.



## ВОПРОС НАСЛЕДИЯ (1980)<sup>71</sup>

Я считаю, что мы слишком часто подвергали музыку анализу в духе «б—а читается ба», особенно это касается музыки Второй венской школы. Нельзя забывать, что Венская школа, в частности Веберн — а нападают главным образом на него — представлял собой строго определенный и ригористичный этап, на котором каждый звук был обусловлен абсолютно железной логикой. Очевидно, что проанализировать структуру такого рода не составляет труда — я имею в виду слово за словом и даже букву за буквой, — поскольку во всякий данный момент существует лишь одно решение. А так как принципы довольно просты, то и решения также будут простыми.

Гораздо важнее — и такой тип исследования очень редок — раскрыть диалектику композиции, ведь даже если собрать анализы музыки Венской школы, выполненные путем подсчетов, выяснится, что лишь единицы достигают подлинной научной глубины. Вот что должно быть объектом нашего внимания. Точно так же в универсуме классиков констатация первой темы, второй темы и постепенно разрешающегося конфликта не представляет интереса: это доступно всем и каждому, составить такой «протокол» способен и начинающий. Что действительно стоит сделать, так это проследить диалектику событий, возвыситься над всем процессом и увидеть, как композитор достигает оформления своего замысла в условиях данной системы. Такой анализ намного более богат смыслами. Наконец, когда вы сталкиваетесь с некими сложными произведениями, нужно анализировать не способ, при по-

---

<sup>71</sup> Boulez P. Question d'héritage // Boulez P. PR. P. 114–116. Во французском издании имеется примечание редактора: «О музыкальном анализе. Текст основан на интервью с М. Кендержи (19 марта 1970 года), опубликованном под заголовком «Pierre Boulez interrogé» в Cahiers Canadiens de Musique, Printemps-été 1971, p. 31–48. Текст переписан автором заново в 1980 году» (Boulez P. PR. P. 114). В английском переводе основное заглавие опущено и сохранен только подзаголовок — «О музыкальном анализе» (Boulez P. On Musical Analysis // Boulez P. O. P. 116–118). Данный перевод опубликован: Булез П. Вопрос наследия // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. С. 144–146.

мощи которого композитор получает композиционные структуры и определенные музыкальные объекты, но упорно стремится проанализировать само соотношение этих музыкальных объектов и, соответственно, композиционных структур, соотношение, которое может возникнуть между экспрессией формы, к примеру, и содержанием композиторской мысли. Если все, о чем вы помышляете, это «вылущивать» лексикон, вы запросто впадете в бесплодный маньеризм, что, впрочем, обычно и случается. История таких маньеризмов слишком часто повторяется. Когда композитор пользуется чрезвычайно многозначительным и весьма значимым лексиконом, вообще довольствуются рассмотрением, я бы сказал, внешних аспектов и общих очертаний. И если не обнаружена та самая мысль, которая лежит в основе схем, то и сталкиваются с маньеризмом, так как удается добиться только внешних результатов. Требуется же, напротив, проникнуть в глубину мышления композитора. Меня часто спрашивали о моих собственных сочинениях: «Не могли Вы показать нам серию?», или «Не могли бы Вы объяснить нам принцип?» Но какой в этом толк? Куда более важно констатировать, к примеру, наличие структур, которые имеют точки соприкосновения, разграничить сферы сочинения, которые определяются теми или иными характеристиками, увидеть, как в одном разделе формы определенные явления избегают с тем, чтобы быть сконцентрированными в предстоящем развитии, проследить, например, взаимовлияния, которые могут проявиться между одной и другой формами или между одной и другой структурами. Это было бы не менее продуктивно, чем задаваться всякими вопросами типа «почему» и «как».

Когда я проводил курс анализа — особенно к концу короткого периода преподавания, — меня уже не интересовал анализ «нота за нотой». Я стремился к анализу целостной формы, гештальта. Я брал исходные структуры и исследовал — а также заставлял исследовать своих студентов — трансформацию этих первичных идей и метод, в соответствии с которым они способны развиваться. Собственно говоря, анализ «нота за нотой» я оставил студентам, исходя из этих существенных данных. Меня особенно занимали, к при-

меру, принципы двусмысленности у позднего Веберна<sup>72</sup>, у которого понятие времени выступает, в конечном счете, как соединение по преимуществу того, что еще можно назвать контрапунктом и гармонией, но более верно было бы определить как явление, возникающее в пределах временного промежутка от точки  $0$  до точки  $n$  при размещении музыкальных событий. Когда у вас есть линии, которые следуют одна за другой в соответствии с определенными данными в последовательно разворачивающемся времени, вы получаете контрапункт, даже точный канон. Когда вы возвращаете время к нулевой точке, в которой накладываете музыкальные линии, то получаете симультанный, вертикальный, то есть гармонический результат. Интересно расшифровывать именно эту диалектику временного отрезка от нулевой точки до точки  $n$ , а просто определить каноническую структуру не составит труда, даже наиболее академические музыканты в состоянии увидеть канон. Важно раскрыть концепцию и постичь двусмысленность, привнесенную в ткань с помощью одной только функции времени. Так я понимаю анализ. Коллекционирование же букв и слогов я считаю бесполезным развлечением. Вы же не анализируете роман с точки зрения повторения слов, равно как вы не расшифровываете его структуру путем элементарного грамматического анализа. Вы знаете, что предложения построены по определенным моделям и нет нужды проверять это в каждом предложении, поскольку предполагается, что вы знаете, какова эта логическая конструкция. Интерес заключается в связи событий и явлений. Когда я в своем классе анализировал «Воццека», изучал «Группы» Штокхаузена или демонстрировал одну из частей моего «Pli selon pli», то тем, что я пытался, прежде всего, выявить, были крупные композиционные структуры и причины, управляющие их бытием и соотношениями.

---

<sup>72</sup> Аналитические эссе Булеза, посвященные сочинениям Веберна, содержатся в книге «Мыслить музыку сегодня». Там же разъясняется идея веберновской «двусмысленности» (Boulez P. PMA. P. 154–157. Также см.: Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: Структуры, методы анализа. Ч. 1. Пермь, 2006. С. 34–37).

Для меня анализ лексикона является элементарной стадией. За пределами этого полезного, но ограниченного этапа нужно уметь подняться на более обобщенный уровень музыкальных объектов и локальных структур, а затем и глобальных композиционных отношений. Без этого анализ — всего лишь академическое упражнение, абсолютно безобидное, но и совершенно бесцельное.

## СТРАВИНСКИЙ: ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ<sup>73</sup>

«Весна священная» служит опорной точкой для всех, кто стремится выдать свидетельство о рождении тому, что называется «современной» музыкой. Став своеобразным манифестом, чем-то сродни — и, может быть, по тем же причинам — «Авиньонским девицам» Пикассо<sup>74</sup>, «Весна священная» не перестает порождать, во-первых, полемику, во-вторых, восхваления, и, наконец, необходимость объяснений. Все семьдесят лет ее присутствие постоянно ощущалось. Вот парадокс: до недавнего времени «Весна» делала карьеру скорее концертной пьесы, чем балета; даже сегодня несмотря на ряд постановок, имевших громкий успех, симфонические представления значительно преобладают над балетными спектаклями.

Так же, как имя Шёнберга по-прежнему ассоциируется, в первую очередь, с «Лунным Пьеро», имя Стравинского связывают с «Весной священной», или, я бы даже сказал, с феноменом «Весны священной», в котором объединяется само сочинение и его контекст. Эта «пьеса» (сама по себе и благодаря легенде, быстро распространившейся вокруг истории ее создания) стала краеугольным камнем современной музыки.

Даже сегодня, когда исторический пейзаж кажется более разнообразным, а личность Стравинского более сложной, ничто не может ослабить физического возбуждения, вызванного напряженностью и ритмической жизнью некоторых частей: нетрудно представить, в какое изумление эти части привели мир, где «цивилизованная» эстетика постоянно истощается в любезно-

---

<sup>73</sup> Boulez P. Stravinsky: The Rite of Spring // Boulez P. О. Р. 362–363. Данный текст является аннотацией к пластинке с записью «Весны священной» И. Стравинского, осуществленной Кливлендским оркестром под управлением П. Булеза («Columbia Broadcasting System», MS 7293, HM 47293). Статья датирована по повторной публикации 1986 года (см. указанный выше источник) по причине сложностей, с которыми сопряжено выяснение года выпуска данной пластинки.

<sup>74</sup> Картина П. Пикассо «Авиньонские девицы», написанная в 1907 году, считается первой картиной нового течения в живописи — кубизма.

сти умирания. Это была свежая кровь «варваров», что-то вроде электрошока, бестактно примененного к организмам, пораженным хлорозом<sup>75</sup>. В алгебре понятие упрощения используется, когда члены уравнения приводятся к более простому выражению. В этом смысле «Весну священную» можно назвать базисом: она упрощает средства сложного языка и позволяет начать с нуля.

Этот упрощенный язык делает возможным возвращение к давно заброшенному элементу, что имеет решающее значение; с самого начала и в наиболее важных эпизодах «Весны священной» это право активно отстаивается. Гармонические отношения или мелодические фигуры упрощаются до броских, чрезвычайно легко запоминающихся формул, которые служат поддержкой *ритмическим изобретениям*, аналогов которым западноевропейская традиция до сих пор не ведала. Безусловно, музыка Западной Европы уже сохранила в себе зерно интереса к ритму, особенно на заре ее истории; но в поисках решений в области полифонии, мелодики и формы роль ритма постепенно редуцировалась до некоего минимально необходимого субстрата, иногда рафинированного, основанного на определенном количестве архетипов или «моделей». Между тем, ритм следовал за общей эволюцией музыкального письма в направлении все большей утонченности, гибкости и сложности.

Однако у Стравинского преимущество ритма выявлено через упрощение полифонии и гармонии до подчиненных функций. Крайний и наиболее показательный пример этого нового положения вещей представлен в «Плясках щеголих», где *один* аккорд включает в себя буквально всю суть изобретения. Редуцированная до наиболее простого и краткого вида (поскольку одного аккорда недостаточно для образования функциональных отношений) гармония служит материалом для ритмической разработки, которая осуществляется путем акцентуации. Оркестровка с «лающими валторнами» на фоне выдержанных струнных помогает нам услышать эти акценты более отчетливо. А представляемую подобным образом музыку мы воспринимаем так: еще

---

<sup>75</sup> Хлороз, или бледная немочь — одна из форм малокровия, характеризующаяся недостаточным содержанием железа в организме.

до того, как мы задаемся вопросом о том, что за аккорд мы слышим, мы воспринимаем *пульс*, задаваемый этим аккордом. «Величание избранной» или «Великая священная пляска» по причине наибольшей сложности поражают нас, прежде всего, именно этим; поскольку помимо мелодических фрагментов (повторения которых позволяют усвоить их настолько же быстро, насколько и ощутить их нейтральный характер), мы слышим именно ритмический пульс в его практически чистом виде.

Стравинский изменил сферу действия ритмического пульса. До него музыкальное письмо опиралось главным образом на базовый тактовый метр, в рамках которого возникали «конфликты», порожденные пересечениями, наложениями и перестановками ритмических формул, связанных преимущественно с мелодическими образованиями и гармоническими функциями. Это был такой тип порядка и регулярности, который постоянно нарушался вторжением чужеродных элементов. У Стравинского, в особенности в «Весне священной», изначально существует базовый пульс, ощущаемый почти физически (неслучайно его музыка всегда воспринимается в соответствии с заданным метрономом, что является среди композиторов феноменом гораздо более редким, чем можно было бы подумать). Этот базовый пульс, согласно заданной ритмической единице, мультиплицируется регулярным или иррегулярным образом. Естественно, наибольшее впечатление производит *иррегулярная* мультипликация, так как она порождает определенное соотношение «непредвиденного» в контексте «предвиденного».

Что же до самой композиции, то она не *зависит* от содержания балета; и по этой причине она не нуждается в каких-либо модификациях при переносе из театра в концертный зал. Можно сказать, что сюжет балета и его музыкальная форма сливаются в единое целое: форма балета и *является* его сюжетом. Этот поиск отождествления формы и экспрессии был многократно продолжен Стравинским в последующие годы; здесь, в «Весне священной» он нашел решение почти неосознанно, свел на нет и упразднил различия (как

бы ничтожны они не были) между «чистой» и программной музыкой, между музыкой формальной (formal) и экспрессивной (expressive).

Этот ритуал «языческой Руси» достигает размаха, превосходящего его исходные позиции и становится ритуалом — и мифом — современной музыки.



**ПРИЛОЖЕНИЕ 2**

**ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА  
ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЙ  
ПЬЕРА БУЛЕЗА КОНЦА 1940 – НАЧАЛА 1960-Х ГОДОВ**

Год	Название статьи	Первая публикация (приводится по RA и PR)	Повторные публикации на:			Переводы на русский язык
			франц. языке	англ. языке	нем. языке	
1948	Propositions	Polyphonie. 1948. 2-e cahier.	RA	NA	WT	Предложения / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 4–14 данного тома.
	Incidences actuelles de Berg	Polyphonie. 1948. 2-e cahier.	RA	NA	AE	Берг: современные следствия / Пер. Н. Ренёвой // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М., 2009. С. 154–159.
1949	Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg	Contrepoint. 1949. № 6.	RA	NA	AE	Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез II. Ориентиры I</i> . Воображать. Избранные статьи. М., 2004. С. 37–63.
1951	Moment de Jean-Sébastien Bach	Contrepoint. 1951. № 7.	RA	NA	AE	Воздействие Иоганна Себастьяна Баха / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез II. Ориентиры I</i> . Воображать. Избранные статьи. С. 65–82.
	Stravinsky demeure	Musique russe, études réunies par Pierre Souvtchinsky. Tome I. Paris, 1953.	RA	NA	AE	Стравинский остается (фрагменты) / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 61–100 данного тома; Стравинский живет / Пер. Г. Мокреевой. Рукопись [б. г.].
	Le système mis à nu	<i>Cage J. Transformation:</i> arts, communication, environment. Vol. I, no. 3. 1952.	PR	О		Раскрытие системы / Пер. И. Ивановой // <i>Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза</i> . Дисс... канд. иск. М., 2000. С. 263–293.

1952	Éventuellement...	Revue musicale. 1952.	RA	NA	WT	Возможности / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 22–60 данного тома; Случайно... (фрагмент) / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. С. 137–139.
	Schönberg est mort	The Score. Février 1952.	RA	NA	AE	Шёнберг мертв / Пер. В. Цыпина // Музыка. Миф. Бытие. М., 1995. С. 36–47; То же // Булез П. Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи. С. 83–90.
1954	Recherches maintenant	La Nouvelle Revue Francaise, no. 23. 1e novembre 1954.	RA	NA		Современные поиски / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 104–110 данного тома; Современные поиски (фрагмент) / Пер. И. Головинской // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. С. 291–295.
	«...Auprès et au loin»	Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault. 1954. 3-e cahier.	RA	NA	WT	
	Incipit	Domaine musical: International Bulletin of Contemporary Music. 1954. № 1.	RA	NA	AE	Incipit / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 101–103 данного тома.

	Probabilités critiques du compositeur	Domain musical: International Bulletin of Contemporary Music. 1954. № 1.	PR	O	AE	
1955	«A la limite du pays fertile»	Die Reihe. 1955. № 1.	RA	NA	WT	
1956	La corruption dans les encensoirs	La Nouvelle Revue Francaise. № 48. 1er decembre 1956.	RA	NA	AE	Ржавчина в кадилыницах / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 111–119 данного тома.
1957	Alea	La Nouvelle Revue Francaise. № 23. 1e novembre 1957.	RA	NA	WT	Алеа / Пер. Б. Скуратова // <i>Булес П.</i> Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи. С. 106–122; Алеа (фрагмент) / Пер. М. Сапонова // <i>Сапонов М. А.</i> Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 63–64.
	Tendances de la musique récente	Revue musicale. 1957.	RA	NA	WT	Тенденции недавней музыки / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 120–129 данного тома; Тенденции недавней музыки (фрагмент) / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. С. 140–147.

	D'une conjonction – en trois éclats	CD: Canticum sacrum de Stravinsky (Domaine musical).	RA	NA	AE	
1958	Son et verbe	Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault. 22-e et 23-e cahier. Mai 1958.	RA	NA	WT	Звук и слово / Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. С. 128–134.
	Son, verbe, synthèse	Melos. Vol. 25. 1958. № 10.	PR	O	WT	Текучность в звучащем становлении // Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. С. 123–127.
	Accord	Encyclopédie de la musique. Tome I. Paris, 1958.	RA	NA	WT	
	Chromatisme	Ibid.	RA	NA	WT	
	Musique concrete	Ibid.	RA	NA	WT	Конкретная музыка / Пер. В. Цыпина // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. С. 160–161.
	Contrepoint	Ibid.	RA	NA	WT	
	Bela Bartok	Ibid.	RA	NA	AE	
	Alban Berg	Ibid.	RA	NA	AE	
	Claude Debussy	Ibid.	RA	NA	AE	

	L'Œuvre pour piano de Schönberg	CD: Paul Jacobs.	RA	NA	AE	
	Nécessité d'une orientation esthétique	Mercure de France. No. 4 & 5, 1964.	PR	O		
	Temps, notation et code	<i>Текст лекции 1960 г.</i>	PR	O	MDH-2	
	Form	<i>Текст лекции 1960 г.</i>	PR	O	MDH-2	Форма / Пер. Н. Петрусёвой // <i>Петрусёва Н. А.</i> Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 315–319; Форма / Пер. Т. Цареградской // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / Отв. ред. Н. С. Гуляницкая. М., 2001. С. 14–19.
	Conclusion partielle	<i>Текст лекции 1960 г.</i>	PR	O	MDH-2	К заключению / Пер. Н. Петрусёвой // <i>Петрусёва Н. А.</i> Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 325–326.
	Alternatives	<i>Устный доклад в Базеле 1960 г.</i>	PR	O		

1961	Série	Encyclopédie de la musique. Tome III. Paris, 1961.	RA	NA	WT	Серия / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 130–132 данного тома.
	Arnold Schönberg	Ibid.	RA	NA	AE	
	Anton Webern	Ibid.	RA	NA	AE	Антон фон Веберн / Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи. С. 91–105; Антон Веберн (фрагмент) / Пер. Ю. Н. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / Сост. Ю. Н. Холопов. М., 1998. С. 5–8.
	L'esthétique et les fétiches	<i>Отред. текст лекции 1961 г. // Panorama de l'art musical contemporain. Paris, 1962.</i>	PR	O	WT	
	Le goût et la fonction	<i>Отред. текст лекции 1961 г. // Tel Quel. No. 14 &amp; 15, 1963.</i>	PR	O	WT	
	Discipline et communication	<i>Текст лекции 1961 г.</i>	PR	O	WT	

	Construire une improvisation	<i>Текст лекции 1961 г. Страсбург.</i> Оpubл. на англ.: How the avant-garde works today // Melos. Vol. 28, no. 10, 1961. <i>Отред. в 1981 г.</i>	PR	О	WT	Построение импровизации / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез П. Ориентиры I.</i> Воображать. Избранные статьи. С. 151–172; Конструируя импровизацию / Пер. И. Ивановой // <i>Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза.</i> С. 173–192.
1962	Note sur le Sprechgesang	CD: Pierrot Lunaire, P. Boulez.	RA	NA	WT	К вопросу о Sprechgesang / Пер. Н. Ренёвой // См. с. 133–136; Заметка о речитативе / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез П. Ориентиры I.</i> Воображать. Избранные статьи. С. 60–63.
	Poésie – centre et absence – musique	<i>Текст лекции 1962 г., Донауэшинген</i> // Melos. Vol. 30, no. 2, 1963.	PR	О	WT	Поэзия – центр и отсутствие – музыка / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез П. Ориентиры I.</i> Воображать. Избранные статьи. С. 173–195.
1963	Sonata, que me veux-tu	1) Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Vol. 3, 1960; 2) Perspectives of New Music. Spring 1963; 3) Meditations. No. 7, Spring 1964.	PR	О	WT	Соната «чего ты хочешь от меня» / Пер. Б. Скуратова // <i>Булез П. Ориентиры I.</i> Воображать. Избранные статьи. С. 135–150; «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. С. 148–159.



## СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Boulez P. PMA	Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963.
Boulez P. RA	Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966.
Boulez P. NA	Boulez P. Notes of an Apprenticeship. New York, 1968.
Boulez P. WT	Boulez P. Werkstatt-Texte. Frankfurt am Main, 1972.
Boulez P. AE	Boulez P. Anhaltspunkte: Essays. Kassel, 1979.
Boulez P. MDH-1	Boulez P. Musikdenken heute 1. Mainz, 1963.
Boulez P. MDH-2	Boulez P. Musikdenken heute 2. Mainz, 1985.
Boulez P. PR	Boulez P. Points de repère. Paris, 1981.
Boulez P. O	Boulez P. Orientations. London, 1986.

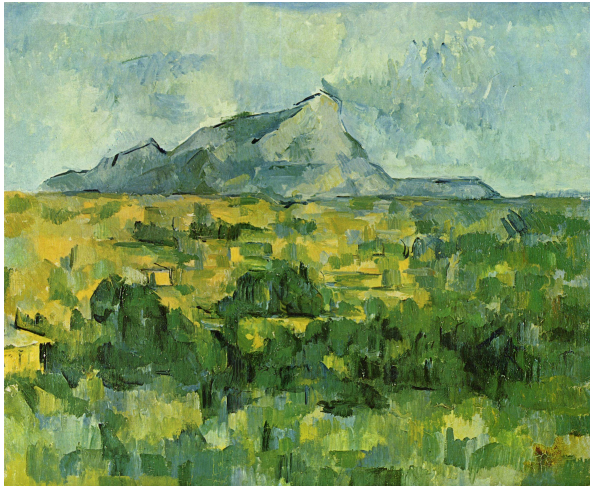


Рис. 1. Горы Сен-Виктуар на полотнах П. Сезанна разных лет



Рис. 2. П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907)