

На правах рукописи

РЕНЁВА Наталия Сергеевна

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
МОЛОДОГО ПЬЕРА БУЛЕЗА
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ «ЗАПИСКИ ПОДМАСТЕРЬЯ»)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
доцент
Лыжов Григорий Иванович

Официальные оппоненты: **Ромашук Инна Михайловна**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
проректор по научной работе

Окунева Екатерина Гурьевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Петрозаводская
государственная консерватория (академия)
имени А. К. Глазунова», заведующая
кафедрой теории музыки и композиции

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Воронежская
государственная академия искусств»

Защита состоится 26 марта 2015 года в 18 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « ____ » _____ 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Вторая половина XX столетия ознаменовала собой в истории музыкального искусства новый этап, исследование которого остается насущной задачей современного музыковедения. Если пики и вершины этого этапа получили достаточное освещение в музыкальной науке, то теперь настало время для детального осмысления и систематизации того, что в той или иной степени оставалось в тени, в частности, ранних этапов нового музыкального мышления, периода его становления. В этом смысле остается актуальной проблема самоистолкования музыкальной культуры второго авангарда. Причины тому очевидны: герметичность композиторского замысла, неклассическое мышление порождают неявные внутренние связи и сложный музыкальный язык. Необходимость истолкования не только творений предшественников и современников, но и авторского анализа собственных работ в XX веке осознавали многие композиторы. Подтверждением тому могут служить многотомные публикации О. Мессиана (семитомный «Трактат о ритме, цвете и орнитологии»), К. Штокхаузена («Тексты о музыке» в десяти томах), Я. Ксенакиса («Формализованная музыка» и другие работы), публикации Д. Лигети, Л. Ноно, Л. Берио, А. Пуссёра, Х. Лахенмана. Не менее значимое место в этом ряду занимают и музыковедческие работы П. Булеза. Среди них наиболее видное место занимает трактат «Мыслить музыку сегодня», что ничуть не умаляет значения остальных текстов, которые в силу своего количества, глубины поднятых в них вопросов и широты рассмотренных тем образуют фундаментальный корпус музыковедческих исследований.

Музыкально-теоретическое наследие Булеза составляет на сегодняшний день значительное число публикаций, изданных за шестидесятипятилетний период. Будучи преимущественно самостоятельными малообъемными текстами, они издавались независимо

одни от других. Лишь со временем некоторые из них были объединены в сборники, составленные по хронологическому принципу с соблюдением тематической рубрикации. В отечественной музыковедческой литературе творчество Булеза-теоретика представлено фрагментарно, его тексты переводились выборочно и нередко с купюрами. Концентрация исследовательского внимания на хронологически замкнутом корпусе теоретических текстов Булеза, позволяющая сформировать целостный взгляд на музыкально-теоретические идеи ключевого периода его творческой деятельности, определяет **актуальность** данной работы.

Ввиду указанных выше непростых условий изучения музыковедческих текстов Булеза, а также в связи с трудностями, препятствующими их всестороннему осмыслению, представляется целесообразным осуществить **ограничение** материалами раннего этапа – со времени первой публикации (1948) до выхода в свет трактата «Мыслить музыку сегодня» (1963) – и в его рамках попытаться достичь искомой целостности и полноты исследования.

Основная **проблема** данной работы – дать аналитическое изложение музыкально-теоретических идей Булеза периода с 1948 по 1963 год в проясняющем их контексте.

В качестве **научной гипотезы** выдвигается следующее утверждение: изучение музыкально-теоретических работ Булеза указанного периода позволяет увидеть не выявленные до настоящего времени грани и истоки творческой деятельности композитора и ведет к частичной переоценке существующего в русскоязычной булезиане представления о его личности.

В связи с этим автору данного диссертационного исследования представляется актуальной и обоснованной следующая **цель** данного диссертационного исследования – выстроить детальную картину музыкально-теоретических взглядов молодого Булеза на основе его музыкально-теоретических статей 1948 – 1963 годов.

Задачи, с помощью решения которых предполагается достигнуть выше поставленной цели, заключаются в том, чтобы:

– осуществить критический перевод ключевых музыкально-теоретических статей Булеза 1948 – 1963 годов;

– представить историю публикаций и переизданий статей Булеза указанного периода (оригинальных текстов и переводов на основные европейские языки);

– очертить круг фигур, оказавших влияние на формирование музыкально-теоретических приоритетов Булеза в изучаемый период;

– выявить основные идеи и принципы, которые легли в основу музыкально-теоретических и композиционно-технических предпочтений П. Булеза рассматриваемого периода, продемонстрировать их на примере наиболее значимых текстов указанного периода;

– изучить аналитический метод Булеза на примере его анализа ритмических структур балета «Весна священная» И. Стравинского.

В качестве **объекта** исследования выступают ключевые музыковедческие статьи Булеза 1948 – 1963 годов, опубликованные в сборнике «Записки подмастерья»¹.

Предметом исследования является совокупность музыкально-теоретических взглядов и идей Булеза, сформулированных им в период с 1948 по 1963 год и представляющих собой теоретическое обоснование композиционных принципов и средств, использованных им в собственных сочинениях, а также осуществленный им критический обзор, срез ситуации в музыкальном искусстве указанного временного периода.

Основные материалы исследования составляют: статьи из сборника «Записки подмастерья», опубликованного на французском языке в 1966 году, перевод статей этого сборника, осуществленный Г. Вейнстоком, на

¹ *Boulez P. Relevés d'apprenti / Réunis et établis par P. Thévenin. Paris: Editions du Seuil, 1966.*

английский (1968)², и перевод Й. Хойслера на немецкий язык (1972)³. Наряду с этими источниками в работе также использованы материалы сборников «Ориентиры»⁴ разных лет на указанных выше языках, переводы отдельных статей Булеза на русский язык («Случайно...»⁵, «Тенденции недавней музыки»⁶, «Современные поиски»⁷ в переводе Р. Куницкой), а также ранее неопубликованная рукопись перевода статьи «Стравинский остается» («Стравинский живет» в переводе Г. Мокреевой)⁸.

Основными методами исследования, использованными в ходе работы, являются:

– метод историзма, в согласии с которым предмет исследования видится возможным рассматривать только в историческом контексте, в котором он возник;

– дифференцированно-описательный метод, выявляющий логические шаги и приемы, с помощью которых движется музыкально-теоретическая мысль автора изучаемых текстов;

– системно-аналитический метод, позволяющий представить итоги наблюдений, осуществленных дифференцированно-описательным методом, в целостном, систематическом виде;

² *Boulez P. Notes of an Apprenticeship / Coll. and pres. by P. Thévenin; transl. by H. Weinstock. New York: Knopf, 1968.*

³ *Boulez P. Werkstatt-Texte / Übersetzt von J. Häusler. Frankfurt am Main: Ullstein, 1972.*

⁴ *Boulez P. Points de repère / Réunis et présentés par J.-J. Nattiez. Paris: Christian Bourgois: Editions du Seuil, 1981; Boulez P. Anhaltspunkte: Essays / Deutsch von J. Häusler. Kassel: Bärenreiter, 1979; Boulez P. Orientations: collected writings / Ed. by J.-J. Nattiez; transl. by M. Cooper. London, Boston: Faber and Faber, 1986.*

⁵ *Булез П. Случайно... (фрагмент) / Пер. Р.И. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы. Вып. 3 / Под ред. М. Г. Арановского и А. А. Баевой. М., 2000. С. 137-139.*

⁶ *Булез П. Тенденции недавней музыки (фрагмент) / Пер. Р. И. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / Под ред. М. Г. Арановского и А. А. Баевой. М., 2000. Вып. 3. С. 140-147.*

⁷ *Булез П. Современные поиски (фрагмент) / Пер. И. Головинской // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления / Сост. Р. Э. Лейтес. М.: Советский композитор, 1975. С. 291-295.*

⁸ *Булез П. Стравинский живет / Пер. Г. Мокреевой. Рукопись, б. г.*

– сравнительно-аналитический подход, с помощью которого осмысливается методология композиционно-технического анализа одних и тех же нотных текстов, выполненного разными авторами.

В связи с проделанной работой на защиту выносятся следующие **положения** и результаты исследования:

1. Музыкально-теоретические идеи молодого Булеза являются результатом осмысления и адаптации композиционных новшеств наиболее ярких фигур западноевропейского музыкального искусства конца XIX – начала XX столетия.

2. Музыкально-теоретические воззрения Булеза изучаемого периода складываются в свод положений «элементарной многопараметровой теории музыки» – так можно было бы обозначить несформулированную концепцию, которая стоит за музыкально-теоретическими текстами Булеза периода 1948 – 1963 годов и образует фундамент его более поздних работ.

3. Взгляды молодого Булеза на проблемы композиторской техники характеризует многополярность, проявляющаяся в стремлении к синтезу подчас противоположных прогрессивных тенденций, возникших и существовавших изолированно в творчестве некоторых композиторов начала XX века.

Степень изученности проблемы

Личность и творчество Булеза представляется музыковедам крайне притягательными. В связи с этим их изучению посвящено значительное количество исследований, различных по проработанности заявленной проблемы и охвату материала. Большая часть литературы о Булезе посвящена его музыке, что естественно; исследований его теоретического наследия значительно меньше. В то же время изучение музыки Булеза редко может избежать более или менее подробного обращения к его теоретическим взглядам. Наиболее значимыми в этом отношении являются работы таких исследователей как Л. Кобляков⁹ и Р. Пенчиковский¹⁰, а также Э. Эшби¹¹,

⁹ *Koblyakov L. Pierre Boulez – A World of Harmony. Chur: Harwood Academic Publ., 1986.*

Дж. Джонсон¹², Б. Парсонс¹³ (особый интерес вызывает также переписка Булеза с Дж. Кейджем¹⁴ и А. Шеффнером¹⁵). Первые крупные работы отечественных музыковедов, в которых была затронута проблематика композиторской деятельности и композиционной техники Булеза в контексте творчества других композиторов, начинают появляться с конца 1980-х годов (кандидатская диссертация Т. Цареградской, статьи Р. Куницкой)¹⁶. Следующим шагом стали исследования С. Курбатской 1990-х годов¹⁷. Очевидная готовность русскоязычного музыковедения к осознанию специфики творчества Булеза и назревшая необходимость в его многостороннем изучении подтверждается количественным и качественным скачком в 2000-е годы. Появляются масштабные работы разной направленности, среди которых исследования: И. Ивановой¹⁸, ставящей вопросы звуковысотной серийности в произведениях Булеза,

¹⁰ В частности см.: *Piencikowski R.* Das Klavierwerk von Pierre Boulez. Neuland, Konzertprogramm 7. S. 92-100; *Piencikowski R.* René Char et Pierre Boulez: esquisse analytique du Marteau sans maître // Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft / Hrsg. von J. Stenzl. Stuttgart: Paul Haupt, 1980. S. 193-264.

¹¹ *Ashby A.* Schoenberg, Boulez and twelve-tone composition as “ideal type” // *Journal of the American Musicological Society*. 2001. Vol. 54. No. 3. S. 585-625.

¹² *Johnson J.* Searching for Sounds: serial methodology in Pierre Boulez’s “Twelve Notations”, and the original composition entitled: Wound Too Light: a work for saxophone quartet. Ann Arbor, MI, 2010.

¹³ *Parsons B.* Sets and the city: serial analysis, Parisian reception, and Pierre Boulez’s “Structures 1a” // *Current Musicology*. No.76 / Fall 2003. S. 53-79.

¹⁴ *Boulez P.* Correspondance et Documents / P. Boulez, J. Cage; réunis par J.-J. Nattiez en collaboration avec F. Davoine. Winterthur: Amadeus, 1990.

¹⁵ *Boulez P.* Correspondances: 1954–1970 / P. Boulez, A. Schaeffner; présentée et annotée par R. Pereira de Tugny. Paris: Fayard, 1998.

¹⁶ *Цареградская Т. В.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1988; *Куницкая Р. И.* Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Сб. 105: Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 88-104; *Куницкая Р. И.* Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жоливе, О. Мессиан, П. Булез, А. Дютыйе. М.: Советский композитор, 1990.

¹⁷ *Курбатская С. А.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1996; *Курбатская С. А., Холопов Ю. Н.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М.: ТЦ «Сфера», 1998.

¹⁸ *Иванова И. В.* Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2000.

Т. Цареградской¹⁹, раскрывающей детали и новшества ритмической техники Булеза, Н. Петрусевой²⁰, проводящей комплексный анализ эстетических установок и творческих принципов композитора, Н. Девуцкой²¹, а также работа А. Макиной²², предметом которой является определение специфики ритмических отношений в музыке Стравинского, Мессиаана и Булеза. Разделы последней из названных работ, посвященные Булезу, представляются чрезвычайно ценными и важными как для постижения теоретических основ творчества Булеза, так и его философской и эстетической платформы.

Специальные работы, посвященные музыкально-теоретическому наследию Булеза, в отечественном музыкознании немногочисленны. Булез как мыслящий и постоянно находящийся в поиске теоретик предстает перед читателем в публикациях Ю. Кона²³, Р. Куницкой²⁴ и Н. Петрусёвой²⁵.

Не только музыковедам и композиторам, изучающим творчество Булеза, но и музыкантам-исполнителям зачастую приходится искать подтверждения своим гипотезам в его текстах, которые в силу своей «герметичности» (выражению Т. Бёше) нередко представляют проблему для понимания, требуют перевода, комментариев и толкований.

Наибольший вклад в переводческую работу со статьями Булеза внесли В. Цыпин, Р. Куницкая, И. Иванова, Н. Петрусёва, Н. Девуцкая. Отдельного упоминания заслуживают переводы Б. Скуратова, который опубликовал избранные статьи Булеза 1940-х – 1960-х годов под заголовком

¹⁹ Цареградская Т. В. *Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиаан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2002.*

²⁰ Петрусёва Н. А. *Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М. – Пермь: «Реал», 2002.*

²¹ Девуцкая Н. В. *Серийный феномен: истоки и эволюция (на материале музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза): дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Воронеж, 2009.*

²² Макина А. В. *Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиаан, П. Булез: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Пермь, 2010.*

²³ Кон Ю. Г. *Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка / Сост. Л. Н. Раабен. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 162-196.*

²⁴ См. сноску 16.

²⁵ См. сноску 20.

«Ориентиры»²⁶. Однако, несомненно, объемная и энергозатратная работа в данном случае не дала желаемого результата: квалифицированными эти переводы назвать трудно и использовать их в научной и практической работе проблематично. За последние пятнадцать лет благодаря сборникам, посвященным композиторскому слову о современной музыке²⁷, появились переводы еще нескольких статей Булеза на русский язык.

Научная новизна данной работы определяется, прежде всего, впервые осуществленными (в том числе полными) переводами на русский язык ключевых статей П. Булеза периода 1948 – 1963 годов. К наиболее ранним из них относятся статьи, опубликованные еще в конце 1940-х годов («Предложения», «Берг: современные следствия»). Следующий блок составляют тексты-современники выдающихся композиторских работ Булеза начала 1950-х годов «Структур» (первой тетради), «Полифонии Х», «Молотка без мастера» – статьи «Современные поиски», «Возможности», «Стравинский остается», «Incipit». Не менее важную часть переводов образуют статьи конца 1950-х годов и начала 1960-х годов «Тенденции недавней музыки», «Ржавчина в кадилыницах». Кроме того, переведен ряд статей более позднего периода – «Вопрос наследия», «Стравинский: Весна священная».

Впервые выполнен детальный критический анализ ключевых статей молодого П. Булеза, прежде всего, статей «Предложения», «Возможности» и «Стравинский остается».

Впервые в отечественном музыкознании последовательно и многосторонне рассмотрена проблема влияния на молодого Булеза ряда

²⁶ Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: «Логос-Альтера», «Esse homo», 2004.

²⁷ Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145: Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / Отв. ред. Н. С. Гуляницкая. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001; Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

выдающихся деятелей искусства конца XIX – начала XX веков и обоснована их роль в становлении творческой личности музыканта.

Впервые подробно проанализированы булезовские понятия статики и динамики звуковой шкалы, серийной гомотетии.

Впервые предпринят сравнительный анализ техники ритмических канонов Мессиана и Булеза.

Теоретическая значимость работы состоит в установлении истоков музыкального мировоззрения и музыкально-теоретических идей Булеза, в определении и уточнении введенных Булезом в музыкальную теорию понятий (серийная гомотетия, статика и динамика звуковой шкалы, пролиферация и другие), в рассмотрении ритмической техники ячеек Булеза и классификации его приемов.

Практическая значимость исследования заключается в возможном применении его результатов в следующих вузовских учебных курсах: «Гармония», «Полифония», «Музыкально-теоретические системы», «История зарубежной музыки», «Современная музыка».

Апробация результатов работы

Наиболее важные разделы данной работы были представлены в докладах на международных конференциях и опубликованы в сборниках по материалам конференций. Материалы первой главы легли в основу публикации «Ритмические идеи молодого Булеза» (2010)²⁸ и доклада «О формировании музыкального мировоззрения молодого Булеза» на Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия» в Москве (2013). Материал второй главы представлен в публикации «Некоторые вопросы серийной техники молодого Пьера Булеза (по материалам ранних теоретических статей композитора)». Статья, включающая материалы третьей главы, в 2008 году была удостоена третьей премии на Всероссийском конкурсе музыковедческих работ среди студентов и аспирантов и

²⁸ Данные о публикациях приведены в конце автореферата.

опубликована в периодическом издании «Музыка и время». Другие разделы третьей главы были представлены на Международной научной конференции в Москве «Звук – Число – Система» (доклад «Числовые ряды в аналитических этюдах П. Булеза о ритмике И. Стравинского», 2008) и на Международной научной конференции к 100-летию со дня рождения О. Мессиана («Оливье Мессиаан – Пьер Булез: аналитическая эстафета», 2008). Две статьи Булеза в переводе автора данной диссертационной работы опубликованы в хрестоматии «Композиторы о современной композиции».

Структура работы

Работа состоит из двух томов. Первый том составляет собственно диссертационное исследование. Основные задачи работы определяют его структуру: диссертация состоит из Введения, пяти глав и Заключения. Во втором томе представлены приложения. Первое приложение включает в себя переводы избранных статей Булеза, выполненные автором данного диссертационного исследования. Второе приложение представляет собой хронологическую таблицу музыкально-теоретических публикаций Булеза 1948 – 1963 годов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование темы, ее актуальности, ставятся цель и задачи диссертации, приводится подробный обзор литературы по теме исследования и контекстуальной тематике. Дается характеристика музыковедческой деятельности Булеза, обрисовывается его музыкально-теоретическое наследие в целом. Тексты Булеза классифицируются по тематической направленности (теоретической, исторической, критико-публицистической), по назначению (аннотации к аудиозаписям, энциклопедические, аналитические, дидактические и другие), а также по объему и жанру. Рассматривается история публикаций статей Булеза – первые публикации в специализированных периодических изданиях и

информационных бюллетенях (в частности, «Domain musical»), повторные публикации в сборниках «Записки подмастерья» (1966) и «Ориентир» (1981). Во Введении также представлен обзор переводов этих изданий на немецкий и английский языки, их структура, стилистические и музыкально-теоретические особенности переводов. Введение завершается подробной характеристикой сборника «Записки подмастерья», личностей его издателей и тематических предпочтений издательства, структуры книги и причин перепланировки немецкого перевода, выполненного при участии и с согласия автора.

Глава 1 «Булез и другие: между отторжением и преемственностью» посвящена изучению первых внемузыкальных впечатлений молодого Булеза, его художественного окружения конца 1940-х – 1950-х годов преимущественно из театральной среды, оказавшего влияние на становление его творческой личности. Также рассмотрены музыкальные явления и фигуры композиторов, которые, по мнению Булеза, заложили крепкий фундамент для развития музыкального искусства в XX столетии. Основным материалом этой главы составили, прежде всего, статьи конца 1940-х годов, когда для Булеза только завершилась пора ученичества: «Предложения» (1948), «Берг: современные следствия (по поводу двух недель австрийской музыки)» (1948), «Пути: Равель, Стравинский, Шенберг» (1949), а также статьи 1950-х годов «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха» (1951), «Ржавчина в кадилъницах» (1956) и другие.

К одному из счастливых обстоятельств творческой молодости Булеза можно отнести его работу в Театре «Марины» и сотрудничество с одной из выдающихся театральных трупп Франции того времени «Компанией Мадлен Рено – Жан-Луи Барро». Ж.-Л. Барро был учеником и коллегой А. Арто, актера и режиссера, теоретика и практика так называемого «театра жестокости», чьи принципы развивал и воплощал в театральной деятельности и Барро. Для молодого Булеза Арто стал наиболее влиятельной фигурой из области театрального искусства. Булез чувствовал наивысшую

актуальность в призывах Арто к трансляции сильных эмоций, отказу от условностей и конформизма, к изучению восточной культуры, в частности, театральной и музыкальной традиций.

Среди музыкантов Булез выделяет лишь тех, кто, по его мнению, осознавал потребности своего времени и смог сделать шаг вперед к созданию новых техник, к обретению нового понимания звука, ритма, музыкальной морфологии и синтаксиса. Р. Лейбовиц, «проводник» Булеза в мир серийности, тем не менее, оценивается им как ограниченно мыслящий музыкант, не способный «отделить ритм от полифонии», не осознающий необходимости развивать ритмический параметр в отрыве от высотного. Вклад Б. Бартока, также очевидного для Булеза приверженца традиционным метроритмическим принципам, заключается в использовании нерегулярных и неквадратных ритмических рисунков, вуалирующих сильную долю и вносящих разнообразие в ритмические структуры. Еще более консервативен, по мнению Булеза, М. Равель, который сознательно отказался от развития своего музыкального языка и «заперся» в тональной системе, что, между тем, не создает препятствий к сочинению красивейшей музыки.

Следующая группа композиторов – О. Мессиан, И. Стравинский, А. Жоливе – может быть представлена как группа чрезвычайно пронципальных музыкантов, чьи отдельные открытия и достижения, по мысли Булеза, оказываются намного важнее, чем основные употребляемые ими приемы. Достижение Мессиана Булез видит во введении «добавочной длительности» в ритмические структуры как гомофонно-гармонического письма, так и полифонического. Открытием Стравинского для Булеза является техника ритмических ячеек. Заслуга Жоливе не так очевидна, однако на глубинном уровне он предвосхитил и идею пролиферации Булеза, и вариативность особого рода, применяемую им в рамках техники ритмических ячеек, и концепцию сочетания порядка и свободы, упорядоченности и случая, которая окрасит творчество Булеза последующих десятилетий.

И. С. Бах – неожиданная фигура в размышлениях Булеза – сопоставляется с композиторами нововенской школы. Булез проводит параллель между периодом музыкального искусства, в который творил Бах, и временем нововенцев. Опровергая утверждение Римана о том, что и Бах, и А. Шенберг жили в переходную от одного стиля к другому эпоху, он заявляет, что роль Баха сопоставима скорее с ролью А. Веберна в истории музыки: творчество Баха приходится на самый конец полифонической эпохи, являющийся переломным моментом по отношению к последующему периоду классического гомофонно-гармонического тонального языка, в то время как творчество Веберна на излете позднего романтизма и экспрессионизма приоткрывает дверь в новую эпоху многомерных, многопараметровых техник, в некоторой мере также полифонических. Фигура А. Берга рассматривается в связи с укрепившимся в обществе ложным представлением о его роли, которое Булез также стремится опровергнуть.

Творчество К. Дебюсси Булез оценивает наиболее высоко. В его идеях он видит противостояние традиционным догмам композиции во имя свободы замысла и индивидуальности структур. Это проявляется и в его гармоническом языке, и в ритмике, и в формообразовании. Булез также подчеркивает то влияние, которое оказала на Дебюсси внеевропейская музыкальная культура.

В следующих главах рассматриваются различные проблемы композиторской техники в изложении Булеза.

Глава 2 «Проблемы композиторской техники. Звуковысотность» посвящена рассмотрению некоторых общих и частных аспектов звуковысотной техники в музыкальной композиции XX века. Основной материал этой главы составили статьи «Возможности», «Серия», «Incipit» и некоторые другие тексты.

Отправной точкой в рассуждении о современной Булезу звуковысотной технике служит тезис, что на рубеже 1940-х – 1950-х годов в

музыкальном сообществе сложилось неверное представление об открытиях композиторов нововенской школы. Булез дает обобщенную картину восприятия додекафонной техники, утвердившуюся в современном ему музыкальном сообществе. Он выделяет несколько типов отношения, среди которых есть и сторонники техники, и противники, и равнодушные. Однако никто из них не осознает ее подлинного значения и заложенных в ней ресурсов, никто не в состоянии освободиться от власти традиционного мышления.

Полемический задор молодого Булеза касается только лишь внешней характеристики современной ему ситуации в области музыкального творчества. Позитивное содержание его музыкально-теоретических взглядов связано с внутренней структурой и методами музыкальной композиции. На расчленении звука на параметры и последующем анализе структуры отдельных параметров («элементарная многопараметровая теория музыки») сосредоточены инновационные предложения Булеза.

Первое предложение Булеза затрагивает принцип составления «серийного квадрата», в котором транспозиции исходного серийного ряда и инверсии записываются в сложившейся практике по хроматической гамме. Этот способ выведения рядов он считает механическим, так как нумерация звуков серии, производимая в каждом ряду заново от первого номера, демонстрирует лишь линейную последовательность чисел, которая не меняется при изменении звукового состава ряда. Для активизации «серийного квадрата» Булез предлагает строить транспозиции на фундаменте первого ряда по примеру своих «Структур». Таким образом, серийный квадрат превращается в своеобразную разновидность звуковысотного акростиха, в котором серийная вертикаль непосредственно выведена из серийной горизонтали. Полученную таким способом нумерацию серии Булез называет *цифровкой* серии.

Второе предложение Булеза касается серийной и сериальной техник и состоит в отмене правила октавного тождества, чересчур тесно связанного с

модальной или тональной гармонией. Он предлагает упразднить дублирующую функцию октавных удвоений ради индивидуального выбора частотного лимита серии, которым может стать любой интервал.

В продолжение рассуждений об интервалике в композиционной технике Булез выдвигает понятие *нетемперированного звукового пространства*, свободно избираемого частотного диапазона, который может быть разделен на совокупность n -ного числа равных интервалов (этот принцип можно назвать равномерной неоктавной темперацией). В качестве следствия и серия может содержать n -ное количество звуков, где n – натуральное число больше или меньше двенадцати, а высотные интервалы не имеют никакой предустановленной связи с полутоном.

Помимо этого, Булез вводит понятие *гомотетичной серии*, подразумевающее возможность построения микрохроматически «спрессованного» серийного ряда в диапазоне, который составляет интервал между двумя соседними звуками того же самого серийного ряда в исходном (двенадцатитоновом) состоянии.

Булез касается еще двух уровней организации звуковысотности – соотношения звуков серии в ее вертикализованных сегментах между собой и соотношения частичных тонов в одном звуке. Для этого он пользуется понятиями *звукового комплекса* (*complexe de sons*) и *комплексного звука* (*son complexe*).

Звуковой комплекс – это созвучие, представляющее собой вертикализацию частей серийного ряда. Булез сознательно не пользуется понятием аккорда во избежание тональных коннотаций, трактуя звуковой комплекс как нейтральное наложение автономных высот. С помощью этого понятия в статье 1952 года «Возможности» Булез вкратце излагает принцип техники мультипликации высот, которая позже будет подробнее разобрана в трактате «Мыслить музыку сегодня» (1963).

Для разъяснения характера соотношения частичных тонов в составе звукового спектра Булез использует понятие комплексного звука, введенное

Кейджем. Булез вслед за Кейджем предлагает смело вторгаться в соотношения обертонов, меняя их при помощи электронной аппаратуры в соответствии с индивидуальным замыслом. Таким образом, можно создавать требуемую систему соотношения частичных тонов в звуке. Результатом такого рода работы и будет комплексный звук.

Различным вопросам ритмической техники посвящены третья и четвертая главы.

В **Главе 3 «Проблемы композиторской техники. Сериальный ритм»** исследуются предложенные Булезом способы сериализации ритмического плана в сериальной композиции. Материалом для исследования в этой главе стали, прежде всего, отдельные разделы статьи «Возможности», энциклопедической статьи «Серия». В данной главе также проводится сравнение с принципами сериализации, изложенными в предисловии к «Четырем ритмическим этюдам» Мессиана с учетом комментариев Т. Цареградской²⁹.

Булез ставит перед собой задачу «активизации» музыкального материала и его максимального конструктивного упорядочивания. Для этого он распространяет принцип серийной цифровки на ритмическое пространство, сообщая ему связность, присущую высотной серийной организации. Таким образом, Булез подходит в своих рассуждениях к мысли о необходимости системы серийных функций, абстрагированных от конкретного звукового материала и от материала конкретных параметров звука.

Специфика метода соотнесения высотной серии и ритма у Булеза заключается в том, что для переноса свойств высотной серии на ритмические ряды вводится дополнительный «инструмент» – числовой серийный квадрат. Булез нумерует последовательно все двенадцать звуков в серии и закрепляет эти номера за высотными классами, сохраняя их во всех серийных рядах,

²⁹ Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана*. М.: Классика-XXI, 2002. С. 229–236.

которые, таким образом, предстают как результат тотальной пермутации высот. Так выстраивается числовой серийный квадрат, из которого выводится ритмический серийный квадрат. Однако в метод Булеза закрадывается нелогичное звено, которое вызывает разрыв связи между элементами его сериальной системы.

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

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

Другим нововведением Булеза является метод *«регистрации»* длительностей. Для *«регистрации»* длительностей Булез прибегает к помощи прогрессивной для 50-х годов звукозаписывающей техники – лентопротяжного устройства. Заложенные в нем условия записи и воспроизведения звука дают систему координат, которую Булез принимает за алгоритм своего композиционного метода. Звук, записанный на пленку с определенной скоростью, при воспроизведении на скорости в два раза больше будет давать звук с частотой в два раза больше, то есть октавой выше записанного первоначально. При этом длительность полученного звука станет в два раза короче. Основываясь на этой зависимости, Булез пишет о возможности воспроизведения двенадцати полутонов хроматической гаммы в пределах любой октавы, используя для этого лишь один записанный на пленку звук любой высоты. *«Регистровкой»* длительности, следовательно, он называет обретение звуком новой протяженности при изменении его частоты. Так согласование разнопараметровых структур обретает некую как бы объективную физико-акустическую мотивацию.

В Главе 4 «Проблемы композиторской техники. Автономный ритм» подробно рассматривается техника ритмических ячеек, которую Булез понимает как способ организации ритмического плана композиции вне связи с высотным планом. Применение этой техники он выявляет в произведениях Стравинского, в частности, в балете *«Весна священная»*. В основе техники ритмических ячеек лежит несколько исходных принципов: 1. в качестве временной единицы выступает наименьшая длительность; 2. функцию наименьшей синтаксической единицы берет на себя ячейка – группа из небольшого числа (3–5) длительностей; 3. одной из ключевых характеристик ритмического материала этой техники является производность последующих построений от предыдущих; 4. основным методом развития ритмических ячеек является варьированное повторение, процесс варьирования обусловлен принципом *комплементарной модификации*.

Варьирование ритмических ячеек, по мысли Булеза, осуществляется при помощи нескольких основных способов: регулярное / иррегулярное увеличение или уменьшение длительностей ячейки, трансформация регулярного ритма ячейки в иррегулярный (и наоборот), добавление к длительностям ячейки точки, изъятие одной или нескольких длительностей из ячейки, замена длительностей на паузы равной протяженности, образование *гомотетичного* (то есть пропорционально уменьшенного или увеличенного) ритма и другие приемы и комбинации приемов.

Полученные ритмические ячейки, несомненно, представляют большую трудность для исполнителя, что Булез хорошо понимает и предлагает использовать электроакустические инструменты для исполнения произведений, созданных в технике ритмических ячеек с применением сложных преобразований. Магнитофонная пленка позволяет записывать звуки, делать монтаж и буквально «склеивать» сложные ритмические последовательности, которые композитор может накладывать друг на друга и получать, таким образом, многоголосную фактуру.

Значительную часть главы 4 занимает сопоставление методов анализа Мессиана и Булеза ритмики Стравинского. Черты различия связаны с целостным подходом к анализу у Мессиана и мелко-структурным – у Булеза, черты общности заключаются в манере изложения, распределении аналитического материала, в преобладающем внимании к деталям. Другой момент общности обнаруживается в использовании метода *комбинаторного варьирования* – одного из главных композиционных «приоритетов» Булеза. Булез перенимает и некоторые другие технические приемы Мессиана (хотя и не ссылается на него): в частности, методика анализа «ритмических персонажей» Мессиана прослеживается во многих аналитических очерках Булеза.

В подтверждение проведенного сравнения методов Мессиана и Булеза анализируются примеры разбора одних и тех же фрагментов «Весны

священной», выполненного Мессианом и Булезом (начальная тема «Весенних гаданий», начальная тема Вступления к Первой части).

Описываемая Булезом новая композиционная техника – техника ритмических ячеек – требует и новых способов ее выявления. Этому способствует стремление Булеза к раскрытию числовых закономерностей ритмики Стравинского. Булез нередко прибегает к составлению числовых рядов, с помощью которых ясно и наглядно передается ритмический рельеф звуковой ткани, последовательность составляющих ее ритмических величин. Таким образом, Булез проецирует идею «цифровки», примененную им в сериальном пространстве, на область автономно развивающегося ритма.

Для разъяснения изложенных идей рассматриваются фрагменты из балета Стравинского в аналитической интерпретации Булеза (фрагменты из «Великой священной пляски» и «Выплясывания земли»).

Аналитический материал главы 4 составили, в основном, статьи «Стравинский остается», «Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг», «Стравинский: Весна священная», тексты О. Мессиаана, посвященные технике ритмических персонажей³⁰.

Другим параметрам (помимо звуковысотного и ритмического), а также некоторым аспектам межпараметрового взаимодействия посвящена **Глава 5 «К вопросу о взаимодействии параметров»**. В ней дается обзор нескольких достаточно обособленных композиционных приемов Булеза – использования паузы как конструктивной единицы, объединения звуковысотных и ритмических структур в имитационной фактуре, сериализации тембрового и темпового параметров. Ключевыми статьями, в опоре на которые была написана эта глава, стали «Стравинский остается», «Тенденции недавней музыки», «Современные поиски», «Возможности» и другие.

³⁰ Мессиаан О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского / Пер. Н. Кулыгиной // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 178–188.

Булез указывает на то, что паузе в музыке прошедших веков не придавалось заслуженного значения. Лишь в XX веке пришло время для выдвижения паузы как полноценной организующей и формообразующей категории, как неотъемлемой части ритмических структур. Пауза в значении отсутствия, отрицания звука должна подразумевать отсутствие его отдельных параметров, характеристик и качеств (кроме ритма). Как замечает Булез, паузу в музыке можно рассматривать многоаспектно (многопараметрово), среди такого рода способов – трактовка паузы регистров и паузы тембров, парадоксально подразумевающая непрерывность развертывания автономных структур и в этих параметрах. Что же касается реализации «многоплановой» идеи паузы, то Булез активно использует ее в технике ритмических ячеек, в части их преобразования и варьирования.

Из всех приемов имитационной техники Булез наибольшее значение придает канону. В своих исследованиях он обращается, прежде всего, к ритмическим канонам Мессиана, а также упоминает изоритмическую технику эпохи *Ars Nova*, в которой он видит богатые ресурсы для развития ритмического имитационного письма в XX веке. В данном разделе главы 5 последовательно рассматриваются методы канонического письма Мессиана, описанного им в трактате «Техника моего музыкального языка», и канонического письма Булеза, разъясняемого им в статье «Предложения» на примерах из собственных сочинений 1940-х годов (Сонатина для флейты и фортепиано, Вторая соната для фортепиано).

Параметр тембра, полагает Булез, так же, как высотный и ритмический, может быть интегрирован в общую композиционную систему благодаря распространению серийного принципа на тембровые соотношения, так как помимо произвольно выбранного тембрового облика той или иной структуры можно создавать тембро-серийные конструкции. Для примера Булез приводит комбинацию из восемнадцати инструментов партитуры «Полифонии X», группирует их по два или три инструмента и выстраивает

комбинации из этих инструментов и групп инструментов при помощи «цифровки» инструментов и пермутации на разных уровнях.

В **Заключении** работы делается обобщение рассмотренных идей, нововведений и технических приемов Булеза, приводятся выводы об общих тенденциях, в русле которых они возникали и развивались, а также раскрываются пересечения сфер творческой деятельности – как музыковедческих, так и композиторских поисков, – в которых проявляются определяющие принципы мышления Булеза.

Выявление музыкально-теоретических взглядов Булеза и изучение его текстов представляет собой задачу повышенного уровня сложности, требует от читателя, с одной стороны, специальной подготовки, но, с другой стороны, затруднительно вне прямого читательского контакта с ними. В связи с этим принципиально важным дополнением к работе автору видится формирование систематизированного свода переводов статей Булеза на русский язык, который до сих пор русскоязычному читателю был доступен в полном виде только на иностранных языках.

Второй том работы открывает **Приложение 1**, в котором представлены ключевые статьи Булеза изучаемого периода в переводе на русский язык.

Часть переводов была выполнена по французскому изданию «Записок подмастерья», другая – по немецким изданиям и сверена с английским переводом. Статья «Проблема наследия» переведена с французского издания «Ориентиров» 1985 года³¹, а статья «Стравинский: Весна священная» – с английского издания «Ориентиров» 1986 года³². Наибольшего доверия заслуживает, на наш взгляд, авторизованный немецкий перевод «Записок подмастерья» Хойслера, поскольку в его подготовке принимал активное участие Булез. С его помощью была фактически осуществлена новая редакция текстов, а также исправлены многочисленные опечатки в тексте и

³¹ Boulez P. Question d'héritage // Boulez P. Points de repère. P. 114-116.

³² Boulez P. Stravinsky: The Rite of Spring // Boulez P. Orientations. P. 362-363.

ошибки в нотных примерах, допущенные при публикации французских «Записок подмастерья».

Приложение 2 представляет собой хронологическую таблицу музыкально-теоретических текстов Булеза 1948 – 1963 годов с указанием изданий, в которых опубликованы их переводы на немецкий, английский и русский языки.

**Публикации в рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК:**

1. Ренёва, Н. С. Некоторые вопросы сериальной техники молодого Пьера Булеза (по материалам ранних теоретических статей композитора) [Текст] / Н. С. Ренёва // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 161-166. [0,6 п. л.]
2. Ренёва, Н. С. Числовые ряды в аналитических этюдах П. Булеза о ритмике И. Стравинского [Текст] / Н. С. Ренёва // Музыковедение. – 2014. – № 5. – С. 10-15. [0,4 п. л.]
3. Ренёва, Н. С. К вопросу о формировании музыкально-теоретических взглядов Пьера Булеза [Текст] / Н. С. Ренёва // Музыка и время. – 2014. – № 8. – С. 44-47. [0,5 п. л.]

Другие публикации по теме исследования:

4. Ренёва, Н. С. Булез анализирует Стравинского [Текст] / Н. С. Ренёва // Музыка и время. – 2008. – № 11. – С. 14-19. [0,6 п. л.]
5. Ренёва, Н. С. Ритмические идеи молодого Булеза [Текст] / Н. С. Ренёва // Musiqi dunyasi. – 2010. – № 1-2/43. – С. 60-67. [0,6 п. л.]
6. Ренёва, Н. С. Оливье Мессиан – Пьер Булез: аналитическая эстафета [Текст] / Н. С. Ренёва // Век Мессиана: сборник статей / Ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 194–213. [1,1 п. л.]
7. Булез, П. Вопрос наследия / П. Булез; пер. и комм. Н. С. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 144-146. [0,15 п. л.]
8. Булез, П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») / П. Булез; пер. и комм. Н. С. Ренёвой // Там же. – С. 154-159. [0,2 п. л.]