

УДК 78

КОНТРОЛИРУЕМАЯ АЛЕАТОРИКА П. БУЛЕЗА: МЕЖДУ ПОРЯДКОМ И ХАОСОМ

*М. В. Переверзева*¹

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, 4/1, Москва, 129226, Россия.

Статья посвящена теоретическим основаниям композиционной практики П. Булеза. Анализируются основные принципы композиции и их связь с близкими композитору художественными концепциями.

Произведения, основанные на алеаторном принципе композиции, требуют особой методики анализа, поскольку на организацию целого в таких опусах влияют случайные факторы. Партитуры Булеза рассматриваются в статье с точки зрения значимости авторского контроля над процессом формообразования и доли случайности, оказываемой на этот процесс.

Автор приходит к выводу о том, что какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они воплощают четкую художественную концепцию и подразумевают структурную организацию опуса. И, несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и тому художественному замыслу, который отражается и запечатлевается в каждой «версии» формы.

Ключевые слова: Пьер Булез, алеаторика, композиция, музыка, порядок, хаос, подвижность

CONTROLLED CHANCE MUSIC OF P. BOULEZ: BETWEEN ORDER AND CHAOS

*Marina V. Pereverzeva*¹

¹ Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

The article is devoted to the theoretical grounds of P. Boulez's compositional practice. The main principles of composition and their connection with artistic concepts close to the composer are analyzed.

The works based on the aleatory principle of composition demand a special technique of the analysis as the organization whole in such opuses is influenced by random factors (the performers' choice of these or those fragments or an order of their following). Boulez's scores are considered in article from the point of view of

the importance of author's control of process of forming and share of its accident rendered on the basis of the theoretical analysis of the text, synthesis of statements of the composer about a chance music and experience of performances of his works.

Whatever mobile were the musical text and a form in Boulez's scores, they embody the accurate art concept and mean the structural organization of the opus. And despite plurality of options of a form of compositions of Boulez, the listener recognizes them in each execution by unique author's material and that artistic design which is reflected and imprinted in each "version" of a form.

Keywords: Pierre Boulez, chance music, composition, music, order, chaos, mobility

Введение

В своем творчестве Пьер Булез стремился найти «золотую середину» между строго организованной и свободно развивающейся музыкальной материей. Классическое тональное мышление, по Булезу, было «основано на системе, характеризующейся гравитацией и тяготением; серийное мышление — на системе, находящейся в постоянном развитии» [1, с. 38]. С другой стороны, композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку считал, что «безнадежно как стараться определить какой-либо материал в напряженных, долгих и бессонных попытках, так и позволять случайности вкрадываться через тысячи непреодолимых лазеек» [2, с. 45]. Он также видел в принципе случайности «раздвоение самой идеи композиции», когда автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [3, с. 63]. После знакомства в 1949 году Булез переписывался с Дж. Кейджем, какое-то время разделяя его творческие взгляды. Однако, после ряда радикальных инициатив американского композитора, их пути разошлись. Ко времени создания своих алеаторных опусов Булез дистанцировался от Кейджа и в своей статье «Случайность» (1957) критиковал начинания американца без упоминания его имени. Осуждая «музыку случайности» Кейджа и его окружения, Булез называет подобный подход средством маскировки недостатков композиционной техники, защиты от асфиксии изобретения, самым изысканным ядом, разрушающим зародыш мастерства (см. об этом: [3; 4]). В неограниченной алеаторике он видел «новый вид автоматизма, который, при всем его видимом открывании дверей свободе, в действительности привнес лишь элемент риска, кажущегося мне абсолютно неблагоприятным для целостности произведения» [5, с. 118].

Булеза привлекала диалектика композиции, когда «сочинение содержит значительный элемент неясности и, следовательно, допускает множество разных смыслов и решений. Полную неясность можно найти и в величайших класси-

ческих произведениях, хотя там она ограничена точной длиной и основными структурными свойствами. В современной музыке и средствах выразительности также можно обнаружить эту неясность, дающую пьесе множество смыслов, которые слушатель может обнаружить сам» [6, с. 462]. Так, в литературных работах Дж. Джойса и некоторых поэмах С. Малларме он отмечал спонтанную вариативность синтаксиса и порядка изложения мысли, открывавшую новые смысловые измерения произведения. Музыкальному мышлению Булеза был свойственен принцип противопоставления элементов материала как движущей силы развития: «Конфронтация, намеренная, обдуманная и использованная композитором, — это важный элемент, придающий композиции ее главный смысл существования. Мы никогда не должны уступать и просто следовать существующим правилам... но действовать настолько непосредственно, насколько возможно, чтобы трансформировать эти правила, часто становящиеся ничем, кроме как условиями принятого обмана» [6, с. 478]. Булеза привлекала возможность избрести такие правила, которые затем можно было нарушить: «Это диалектическая эволюция между свободой изобретения и необходимостью дисциплины в изобретении» [6, с. 64].

Французский композитор предлагал нейтрализовать обе крайности — алеаторику и сериализм — ограниченным воздействием случайности на серийную систему и возможностью интуитивного выбора. В результате на новом этапе постижения случайности Булез предпринял попытку серьезного осмысления алеаторики с точки зрения самой музыки, а не научных или философских учений. Согласно Булезу, нужно не вводить случайность, а локализовать область ее действия, поскольку «случайность должна быть поглощена музыкальными структурами» [1, с. 38]. Композитор считал плодотворным применение контролируемой алеаторики и в 1954 году писал, что представляет музыкальное произведение «как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление» [7, с. 188]. При этом он не полагал свободу исполнительского выбора абсолютной: она управлялась либо объективными силами (число, структура, правило), либо субъективными намерениями автора или самого исполнителя, не преодолевая установленных границ. Композитор был убежден в глубоком проникновении мобильности в музыку, причем его интерес к подвижной композиции «лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» [7, с. 209]. Так, идею Третьей фортепианной сонаты автор почерпнул из книги стихов С. Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (с ее возможностью многовариантного прочтения) и творчества Дж. Джойса (с его вербальной неопределенностью и семантической множественностью).

Методы и методология исследования

Методы исследования алеаторной композиции включают в себя анализ звукового материала, его свойств, приемов изложения и развития, техники письма и структуры целого, а также определение степени мобильности формы произведения и влияния фактора случайности на формообразование. Для этой цели создается вероятностная модель формы и применяется сравнительный анализ интерпретаций алеаторного опуса, дающий возможность проверить вероятностную модель на практике.

В своем творческом процессе Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [3, с. 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [3, с. 63], а само произведение — «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [8, с. 494]. Композитор считал, что произведение интересно в первую очередь заложенным в нем потенциалом и возможностями для отклонений в процессе исполнения, которое он представляет экспозицией звуков, «подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить» [9, с. 35–36]. В беседе с Э. Денисовым Булез говорил о «духе исканий, чтобы заглядывать немножко вперед» [10, с. 133]. Возможно, этот дух исканий и самого композитора, и исполнителя его произведения оживлял мобильность его музыкального текста. Алеаторику наряду с конкретной и электронной музыкой он считал частью современной музыки, «маленькими открытиями» и теми «маленькими ростками, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]» [10, с. 136].

Основная часть

Ко времени создания второй книги «Структур» (1961) Булез предпринял несколько шагов в сторону мобилизации тщательно контролируемой формы и выбора исполнителем ритмических деталей и структурных вариантов в установленных автором границах. Так, фактура Первой фортепианной сонаты (1946) состоит из последовательности ячеек, постепенно охватывающих все высоты внутри определенных диапазонов и в результате образующих хроматическое поле, но сами ячейки не формируют традиционные мотивы или фразы, а их разная протяженность, порядок следования высот внутри них и витиеватые мелодиче-

ские очертания усиливают мобильность текста и формы. В сочинении «Молоток без мастера» (1953–1955) для меццо-сопрано и шести инструменталистов на слова Рене Шара порядок девяти частей, то есть трех поэм и инструментальных комментариев к ним, нарушает, казалось бы, логически-последовательный ряд 1a – 1b – 1c – 2a – 2b – 2c – 2d – 3a – 3b, так как реальная структура цикла 1a – 2b – 1b – 2c – 3a – 2a – 1c – 2d – 3b. В такой цепи переплетены сами поэмы и инструментальные комментарии. Булез объясняет, что эти «циклы проникают друг в друга таким образом, что общая форма есть комбинация трех простых структур» [6, с. 338]. Примечательно, что переплетению циклов отвечает звуковая ткань сочинения, богато украшенная вокальными мелизмами, волнообразными «кружевами» инструментальных фигураций и увлекательной инструментовкой, соответствующей поэтической метафоре прозрачности, отраженной в поэме. Последняя часть «Молотка без мастера» «собирает элементы из всех трех циклов, либо по тексту (в форме цитат), либо фактически, так как они звучали, продолжая их развитие. Таким образом, в последней пьесе действительно и потенциально совмещаются все три цикла сочинения, формируя связь всего произведения» [6, с. 341]. Также автор допускает степень гибкости в темповой драматургии цикла.

В Третьей фортепианной сонате (1957) Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом, создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как случайности в рамках определенной структурной идеи, в данном случае — серийной. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры. Соната включает сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускает выбор порядка их исполнения из указанных в партитуре вариантов. «Сочинение сделано из строительных блоков, которые складываются в определенном порядке в процессе исполнения» [11, с. 371]. Порядок пяти частей Сонаты может быть разным. Они основаны на моделях вербальных оборотов речи, поэтому названы автором «формантами» (понятие, означающее акустическую форму произносимого звука) и озаглавлены терминами из риторики и литературы.

Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел восемь возможных при исполнении версий их комбинаций, отвечающих авторскому замыслу. «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-Зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные «орбитальные» разделы формы при условии следования принципу неразрывности пар «Строфа» — «Секвенция» и «Антифония» — «Троп» и сохранения симметрии — необходимого автору композиционного баланса (отсюда восемь возможных расположений вместо шестнадцати,

если был бы допустим любой порядок четырех частей). Взаимозаменяемость приводит к тому, что внутренняя пара формант «Троп» — «Строфа» становится внешней и наоборот, поскольку главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в структуре и в гармонической системе сочинения (подробнее см.: [4]).

Центральная форманта содержит долгие паузы между сегментами, расположенными обособленно друг от друга, что создает ощущение некоей стабильности и выдержанности. Но в тот же момент форма «Конstellляции» наиболее подвижна в сравнении с остальными формантами: в конце каждого сегмента исполнитель выбирает направление дальнейшего движения из нескольких предложенных. Маленькие стрелки указывают на несколько находящихся рядом секций, которые могут следовать за только что прозвучавшей. Некоторые стрелки можно трактовать двояко, некоторые направлены в те участки партитуры, где нет секций. Пианисту следует не только выбрать пути развития мысли, но и найти сами секции, если стрелка указывает на пустоту. Форманты в свою очередь также воплощают идею лабиринта формы: «Каждая из пяти частей произведения представляет собственный тип открытой формы» [12, с. 124]. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов, и «четыре “орбитальные” части демонстрируют разные степени неопределенности формы» [12, с. 124]. Так, «Троп» состоит из четырех секций — «Текста», «Отступления», «Комментария» (рис. 1) и «Толкования» (названия заимствованы из риторики), которые пианист должен исполнить в установленном порядке, но начав с любой из них, а затем сыграв остальные три, следующие друг за другом, как указано в партитуре. При этом секция «Комментарий» имеет лишь два допустимых местоположения. Согласно правилам, возможны восемь разных вариантов следования четырех формант, предписанных автором:

«Комментарий» — «Толкование» — «Текст» — «Отступление»;
 «Комментарий» — «Текст» — «Отступление» — «Толкование»;
 «Толкование» — «Комментарий» — «Текст» — «Отступление»;
 «Толкование» — «Текст» — «Отступление» — «Комментарий»;
 «Текст» — «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование»;
 «Текст» — «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий»;
 «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование» — «Текст»;
 «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий» — «Текст».

Не только форманты, но и секции содержат внутри себя мелкие мобильные разделы. «Толкование» и «Текст» являются сравнительно стабильными фрагментами композиции, тогда как в «Отступлении» и «Комментарии» есть обязательные и необязательные структуры, записанные в скобках.

серии, выбранных по принципу интервальной общности. Серия также содержит зародыш мобильной формы всей форманты. Второй и четвертый сегменты вместе имеют то же содержание, что и первый, транспонированный вниз на малую терцию; третий же сегмент, состоящий из симметрично расположенных зеркальных пар терций, и есть тот самый «троп», который нарушает общую симметрию. Взаимосвязь между серийными единицами воплощает идею «Тропа», в котором текст получает разные толкования и имеет отступление от базовой структурной основы. Внутри сонаты четыре сегмента серии периодически переставляются, как и четыре секции форманты. Ряд звуков представляет замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д., отражая общую для Сонаты идею цикла. «Музыка Булеза, — пишет Ю. Холопов, — осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия сегментов серии... На место тематизма приходит микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. <...> Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение “Темпо” начинается после окончания ряда с наложением его на последующий» [13, с. 168].

Кроме строгой высотной организации в произведении действуют и другие структурообразующие факторы, например, ритмический ряд, повторяемые ритмические ячейки, темповые структуры, точечная и линейная динамика, определенные регистровые размещения. В целом, алеаторная форма Сонаты одновременно стабильна, что обусловлено определенным расположением формант и разделов и сериализацией параметров музыкальной ткани, и мобильна благодаря перестановке самих формант и подвижности их внутренней структуры, а также изощренной разработке всех параметров звуковой системы. Подобная форма произведения аналогична движущейся, расширяющейся вселенной — варьирующейся, но сохраняющей нечто постоянное и неизменное. Подвижность структуры усилена за счет разнообразия ткани, украшенной виртуозными пассажами, изощренным контрапунктом вступлений голосов, регистров и плотностей при отсутствии регулярного пульса или метра и взаимодействии свободно развивающихся ритмических движений и красочных тембров.

В последовательности сегментов серии, регистровом положении и ритмическом оформлении наблюдается такая закономерность: заключенный в скобки необязательный материал как бы комментирует прежде прозвучавший обязательный. Так, движение *accelerando* третьего сегмента в скобках отвечает предыдущему сегменту в «немного торопливом» темпе, а в последней ячейке, заключенной в скобки, регистрово зафиксирована малая септима А–G, также выделенная в следующем, обязательном разделе. В одном эпизоде, напротив, нисходящий пассаж в объеме Е–F в обязательной секции вторит только что прозвучавшему пассажи в необязательной. Таким образом, Булез создает едва заметную сеть

ритмических, интервальных, динамических и тембровых соответствий между разными проведениями серии, упрочивающих структурные связи «Тропа».

При исполнении «Конstellляции» также допустимы варианты следования секций. Автор поясняет: «Одни направления обязательны, другие — нет, но исполнено должно быть все. В некотором смысле Конstellляция подобна карте неизвестного города. Маршрут движения оставлен на выбор интерпретатору: он сам должен пройти через плотную сеть путей» [14, с. 41]. Идея множества путей или дорог, блужданий в поисках истины является одной из главных в Третьей сонате Булеза. Автор сам прокладывает эти пути для исполнителя, предоставляя возможность выбрать один из них. Поэтому-то ограниченную алеаторику Булез называл «управляемой», или «направленной случайностью» («guided chance») в противоположность «почти слепой случайности» («near-blind chance») в Фортепианной пьесе XI и других подобных опусах [15, с. 220–221]. Булез сохранял за собой полный контроль как общего дизайна формы, так и процесса развития всей Сонаты, поэтому исполнитель выбирает порядок следования разделов формы лишь из допустимых авторов вариантов.

Другая часть сонаты — «Конstellляция-Зеркало» — также разбита на ряд секций, которые могут быть выстроены в разных последовательностях таким же образом, как «Случайность» Малларме. «Конstellляция-зеркало» играет роль центра, своего рода солнца, вокруг которого вращаются другие форманты сонаты. Она значительно более сложна по форме и состоит из контрастов типов фактуры — «точек» (однозвучных элементов, выделены в партитуре зеленым цветом) и «блоков» (многозвучных аккордов, фигураций и арпеджио, отмечены красным цветом). Так, форманта открывается непродолжительным периодом, в котором соединены разные типы, затем три секции «точек» чередуются с двумя «блоками». При этом внутри каждой секции возможны разные расположения элементов, так что исполнитель сам выбирает себе путь из плотной сети дорог, как если бы он прокладывал маршрут по карте неизвестного города. Незаметные тончайшие связи соединяют все пути и придают форманте свойства лабиринта. Подвижность форме также придают текучесть движения с контролируемым *rubato* и разнообразие звуковых эффектов, создаваемых с помощью педали, в том числе флажолетов, гула, сонорных пятен.

Принцип чередования и переплетения частей получил развитие в концепции саморазвивающейся структуры, позволяющей форме обретать разные очертания и существовать в изначально неопределенном виде. Одним из примеров служит цикл «Pli selon pli» («Складка за складкой») (1957–1965), являющийся портретом С. Малларме и неразрывно связанный с его творчеством и личностью: лист за листом партитура раскрывает эстетический мир поэта. Булезовский цикл, как пишет Н. Хрущева, «на самых разных уровнях включает в себя элементы случайности, в скрытом виде проникающие в его форму и технику на самых

разных уровнях. Первый из них является уровнем техники: на финальном этапе мультипликации частот после тщательно проделанной рациональной работы композитор получает возможность переставлять полученные гармонические поля любыми способами — то есть внезапно получает полную свободу. Второй — это уровень работы с серией. ...Предпочитая веберновской ясности “лабиринтность”, Булез бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным» [16, с. 18-19]. Основанный на текстах сонетов «Le Vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui», «Une Dentelle s'abolit» и «A la nue accablante tu» и в целом следующий его построению, цикл «Pli selon pli» более управляем по форме. Однако ее подвижность, как и в других сочинениях Булеза, усиливается прихотливой сменой разнообразных темпов и наложениями оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Многие сочинения свидетельствовали о близости и значимости для Булеза метода Малларме, но цикл «Pli selon pli» является своего рода «моделью подвижной формы», которая в разном виде воспроизводилась в опусах композитора. Среди близких художественных принципов Булеза и Малларме Н. Хрущева отмечает «утверждение недоговоренного как эстетической категории»: «Книга Малларме «включала в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли читаться в произвольном порядке; страницы внутри брошюр также должны были быть способными к любым перестановкам. Каждый фрагмент Книги мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственным возможным местоположением в общем дискурсе» [16, с. 18].

В цикле пять частей; первая и последняя — «Дар» (1962) и «Гробница» (1959) — оркестровые и близки по структуре. Такое расположение частей, когда цикл открывается и завершается пьесами для полного оркестра, создает симметричную структуру. Впрочем, в конце первой части все же допустимо несколько вариантов расположения оркестровых блоков. Три центральные части под названием «Импровизации на Малларме» представляют три степени предоставляемой исполнителям свободы. Такая «мобилизация» формы связана с концепцией всего цикла. Крайние части воплощают идею рождения и смерти не только поэта (последняя часть написана на строку сонета прощания с П. Верленом), но и произведения искусства, отражая начальный и конечный этапы художественного процесса от зарождения концепции до угасания творческого импульса. В «Даре» предвосхищается музыкальный материал последующих частей «Pli selon pli», хотя он был написан позже остальных: после нескольких вступительных строк текст исчезает, но, несмотря на отсутствие в музыке, согласно Булезу, остается ее центром, а из «повисших» аккордов начинают формироваться интонации будущих импровизаций.

Булез в больше мере «декорирует» текст свободно развивающимися пассажами и фигурациями. Это также связано с содержанием сонета, в котором говорится о творческом потенциале, его изобилии или недостатке.

В третьей же импровизации (1959) для сопрано и ансамбля инструментов с большой ударной секцией воплощается идея исчерпания творческого вдохновения. Во многих разделах пьесы партии не синхронизированы друг с другом, и форма становится более фрагментарной и мозаичной, «наиболее открытой из всех форм *“Pli selon pli”*» [1, с. 47]. Медленный темп и четвертитоновые интонации в партиях сопрано и арфы воссоздают атмосферу, свойственную текстам Малларме, с их щемящим, мрачным и давящим ощущением неминуемого краха (рис. 3).

В замыкающей цикл оркестровой пьесе «Гробница» творческий огонь гасит аккорд *sforzato*, идентичный первому аккорду «Дара», связывающему моменты рождения и смерти поэта.

Стратегия исполнения «Структур II» (1956–1961) для двух фортепиано Булеза не проста, но четко продумана и детально изложена автором (рис. 4).

Пьеса состоит, с одной стороны, из неизменных по своей функции и местоположению разделов, а с другой — четырех так называемых «вставок» и шести «текстов», вводимых в форму несколькими способами, что делает ее вариативной и индивидуальной. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом возможных структурных версий, которые в целом не меняют очертаний одной композиционной модели, в которой чередуются «постоянные» и «непостоянные» секции. Неизменные по местоположению разделы играют роль «твердой» составляющей формы, экспозиции тезиса произведения, тогда как меняющиеся по количеству и порядку следования «вставки» — «рыхлой» составляющей, несущей в себе антитезис и дающей комментарий к произошедшему. Пьесы и «вставки» близки по материалу, однако если первым свойственна стремительность развития действия (своего рода главная тема сочинения), то вторым, — скорее, осмысление, отклик на события, иная трактовка произошедшего (это побочная тема сочинения). «Тексты» же выполняют функцию заключительных разделов композиции: они состоят из аккордов, неспешно сменяющих друг друга и перемежаемых долгими паузами.

При всей подвижности формы в целом, в ее даже необязательных разделах есть некие стабилизирующие факторы, создающие неповторимый звуковой облик сочинения. Так, в первой и третьей «вставках» используются три типа динамики, наделенные буквами *a*, *b* и *c*, означающими, соответственно, любую динамику, какую-либо особенную динамику и три динамических уровня: *mf* — *p* — *pppp*. Способов звукоизвлечения в этих «вставках» тоже три: в нотах цифры 1, 2 и 3 символизируют игру любым способом, каким-либо особенным штрихом и тремя видами артикуляции: *staccato* — *staccato* с педалью — *legato* без педали. В третьей «вставке» — те же правила, за исключением трех динамических уровней: *f* — *mp* — *pppp* и трех видов артикуляции: *staccato*, *staccato* с педалью и *legato* без педали.

The musical score is a complex orchestration for Pierre Boulez's "Improvisations on Mallarmé III". It features a variety of instruments and vocal parts, each with its own line of music. The score is characterized by its intricate rhythmic patterns and dynamic markings, which are essential for the performance. The French lyrics are interspersed throughout the score, providing context for the vocal parts. The score is divided into measures with various time signatures, and it includes specific performance instructions such as "gliss.", "poco rall.", and "jeu normal". The overall structure of the score is highly detailed and requires a high level of precision from the performers.

Рис. 3. П. Булез. «Импровизации на Малларме III» (фрагмент)

1^{re} Partie
Prestissimo, et staccatissimo possible
sempre (♩ = 184 environ)
8^{va}
1^{er} p.
sempre 8^{va}

Il n'y a pas de métrique stricte; les flèches indiquent les points de rencontre entre les différents groupes horizontaux. S'y conformer avec souplesse.

Absolument sans pédale *toutes ces césures soudaines, et comme imprévisibles; courtes comme des déchirures.*

Рис. 4. П. Булез. «Структуры II» для двух фортепиано (фрагмент I партии, начало)

Вторая «вставка» представляет собой мобиль (рис. 5). Она состоит из восьми-обозначенных буквами фрагментов, образующих две замкнутые системы — две «четверки»: ABCD и MNOP. Фрагменты «четверок» чередуются восемью указанными автором способами, следуя друг за другом как звенья цепочки:

A-M-B-N-C-O-D-P
 A-B-M-C-N-D-O-P
 A-B-C-M-D-N-O-P
 A-B-C-D-M-N-O-P
 M-A-N-B-O-C-P-D
 M-N-A-O-B-P-C-D
 M-N-O-A-P-B-C-D
 M-N-O-P-A-B-C-D

D'une extrême souplesse; très capricieux et fantasque
Modéré, mais plus nerveux, plus vif

(♩ = 120, 132)
 (♩ = 92, 80) [A]

Jouer avec beaucoup de continuité dans la phrase et les courtes linéaires.

Modéré, mais plus nerveux, plus vif
 (♩ = 120)
 (♩ = 92) [M] [N]

[B] [C]

3 5 A

δ égal-rapide [O]

sfz

Рис. 5. П. Булез. «Структуры II» для двух фортепиано (фрагмент I партии, вторая «вставка»)

Каким бы ни был порядок, выбранный для исполнения восьми фрагментов, динамическая и артикуляционная схемы неизменны (табл. 1):

Таблица 1. Схема динамики и артикуляции во второй вставке

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
f>p	mf>p<mf	f>mf	f>p<mf	p	f	p<f>mf	p<f
legato без педали постепенно становится legato с педалью	legato с педалью	staccato	legato без педали	staccato постепенно становится legato без педали	legato с педалью постепенно становится legato без педали	legato с педалью постепенно становится legato без педали	staccato постепенно становится legato с педалью

В четвертой вставке — иные схемы неизменных последовательностей динамических и артикуляционных знаков (табл. 2):

Таблица 2. Схема динамики и артикуляции в четвертой вставке

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
pppp<mf	pppp<mf>p	mf>pppp	p>pppp<p	mf	mf>p	mf>pppp<p	pppp

В нотации текстов применяется алеаторика ритма (он приближителен и выражен шестью длительностями — от половинной с точкой до шестнадцатой) и динамики (она обозначена четырьмя графическими символами, указывающими максимальную и минимальную громкость, усиление и ослабление силы звучания). Внутри текста Булез за редким исключением предлагает пианистам придерживаться если не точных, то возможных динамических и штриховых решений каждого фрагмента (например, автор точно указывает темп игры, причем в каждом варианте введения «текстов», «динамический амбитус», педализацию, штрихи и т. д.). В целом Булез оперирует ограниченным числом динамических уровней и типов штрихов, четко оговоренных или выписанных в схемах и таблицах, по-разному комбинируя их и оставляя за собой композиционный контроль всех параметров музыкального материала.

Заключение

Булезу как художнику была близка идея многогранности смыслового содержания произведений и семантической многозначности образов, и для этой цели автор обратился к алеаторике, допускающей элемент неопределенности деталей музыкального текста и формы. Композитор был убежден, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества... Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» [9, с. 34]. Однако каким бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они допустимы при условии четкой художественной концепции и структурной организации опуса. Несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена и сохранена в каждой «версии» формы. Булез видел в музыке проявление универсальных законов, лежащих в основе мироздания, и стремился притворить их в музыке. Внешняя изменчивость облика музыкального произведения служила для него поводом для серьезных размышлений о бытии, искусстве и человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Griffiths P. Boulez. New York; Melbourne; London: Oxford University Press, 1978. 64 p.
2. Boulez P. Alea / tr. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. 3 (1), Fall-Winter. P. 42–53.
3. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
4. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: учеб. пос. СПб.: Планета музыки, 2018. 608 с.
5. Griffiths P. Modern Music. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
6. Boulez P. Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez / ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
7. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
8. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учеб. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского; Изд. дом «Композитор», 2006. 632 с.
9. Булез П. Главное — это личность: беседа с Н. Зейфас // Сов. музыка. 1990. № 8. С. 32–39.
10. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. 1 (2) (Spring). P. 32–44.

11. *Simms B. R.* Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
12. *Potter G. M.* The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
13. *Холопов Ю.* Гармонический анализ: учеб. пос. В 3 ч. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. Ч. 3. 196 с.
14. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. 1 (2) (Spring). P. 32–44.
15. Stuckenschmidt H. H. Twentieth Century Music / tr. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.
16. *Хрущева Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 25 с.

REFERENCES

1. *Griffiths P.* Boulez. New York; Melbourne, LondonL.: Oxford University Press, 1978. 64 p.
2. Boulez P. Alea / tr. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. Nr 3(1), Fall-Winter. P. 42–53.
3. *Saponov M.* Iskustvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednih vekov i Vozrozhdeniya [Tekst]. M.: «Muzyka», 1982. 77 s.
4. *Pereverzeva M.* Aleatorika kak printsip kompozitsii: Uchebnoe posobie. SPb.: Planeta muzyki, 2018. 608 s.
5. *Griffiths P.* Modern Music. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
6. Boulez P. Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez / ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
7. *Petruseva N.* P'er Bulez. Estetika i tehnika muzykal'noj kompozitsii: Monografiya. M.: Perm': Real, 2002. 352 с.
8. *Holopov Y., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V.* Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nyh vuzov. M.: Moskovskaya Mos. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo; Izd. dom «Kompozitor», 2006. 632 s.
9. *Bulez P.* Glavnoe — eto lichnost': beseda s N. Zejfas // Sovetskaya muzyka. 1990. № 8. S. 32–39.
10. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2) (Spring). P. 32–44.
11. *Simms B. R.* Music of the Twentieth Century: Style and Structure [Text]. New York, LondonL.: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

12. Potter G. M. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
13. *Holopov Y.* Garmonicheskij analiz: V 3-h chastyah. Chast' tret'ya: Uchebnoe Uch. posobie pos. M.: Nauchno-izdatel'skij izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. 196 s.
14. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2) (Spring). P. 32–44.
15. Stuckenschmidt H. H. Twentieth Century Music / tr. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.
16. *Hruscheva N. A.* Vzaimodejstvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhojsa: Avtoreferat diss. kand. isk . SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2014. 25 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. В. Переверзева — д-р искусствоведения; melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina V. Pereverzeva — Dr. Sci. (Art Criticism); melissasea@mail.ru