

Т.В. Цареградская

**ПЬЕР БУЛЕЗ.
ЖЕСТ КОМПОЗИТОРА**

**PIERRE BOULEZ.
COMPOSER'S GESTURE**

Аннотация. Статья написана на основе доклада, прочитанного в рамках международной конференции «Русско-французские музыкальные диалоги» («Келдышевские чтения–2012», Государственный институт искусствознания). Рассматривается мировоззрение и творчество Булеза поздних 1990-х, когда композитор во многом пересмотрел свои взгляды на композицию («вторая практика», по словам Ж.Ж. Наттье). Новыми опорами творчества композитора служат не интеллектуальные конструкции («серия»), а телесно ориентированная практика исполнительства, где опорным элементом оказывается «музыкальный жест», понимаемый как аналог «темы» или «мотива». Эти идеи Булез развивает в ходе анализа своей композиции ‘Sur Incises’, что и послужило отправной точкой для статьи.

Abstract. The article is based on the paper presented at the international conference “Russian–French Musical Dialogues” (“Keldish Readings-2012”, State Institute of Arts Studies). The main object of analytic research is Boulez’s work in the late 90s (according to J.J. Nattiez, the period of his “second practice”). The composer finds new fundamentals of his work not in the intellectual concepts such as “series”, but in the bodily orientated performance practice, where “musical gesture” serves as a main element analogical (in a way) to classical theme or motif. These ideas are developed by the composer in his own analysis of the piece “Sur Incises”, which is the starting point for the present article.

Ключевые слова: Булез, музыкальный жест, музыкально-телесное, “Sur Incises”.

Key Words: Boulez, musical gesture, bodily practices, “Sur Incises”.

**1. МЕНЯЮЩИЙСЯ КОМПОЗИТОР В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ:
от 1950-х к 1990-м**

На протяжении более шести десятков лет Пьер Булез продолжает оставаться одним из влиятельнейших музыкантов современности. Талант и темперамент, мощный интеллект и умение предельно четко, порой категорично, формулировать идеи¹ сделали Булеза во второй половине XX века «властителем умов», бесспорным интеллектуальным лидером среди музыкантов-авангардистов. Присущие ему «полярность» и масштаб влияния позволяют (до определенной степени) «мерить» путь авангарда по Булезу – каждый раз он оказывался во главе новых веяний, молниеносно улавливая смену тенденций.

¹ Колоссальная эрудиция и по-французски точная манера изъясняться сделали Булеза мастером афористичной, чеканной формулировки: названия статей «Шёнберг мертв», «Стравинский остается», «Конструируя импровизацию», термины «алеаторика», «техника мультипликации», «ложная полифония», «гладкое время», «рифленое время», многие другие, – все это мгновенно подхватывалось критиками и публикой.

Ключевые пункты его интеллектуально-музыкальной эволюции в 50–60-е годы XX века общеизвестны: от тотальной сериальной, «алгоритмической» композиции («Структуры Ia» для двух фортепиано) – к алеаторике (Третья фортепианная соната, «Импровизации по Малларме»). В том, что происходит в 70-е годы, исследователи творчества Булеза усматривают значительное смягчение его взглядов (Жан-Жак Наттье даже предлагает различать «первую» и «вторую» манеры композитора, что заставляет вспомнить про «первую» и «вторую» практики Монтеверди)². Крайности сериализма и алеаторики уходят на задний план, но степень интенсивности творческого поиска не снижается, что подтверждают сочинения этих лет – “cumplings ist der Dichter” (1970; 1986); “Explosante-fixe” (1972–74); «Ритуал памяти Бруно Мадерны» (“Rituel in memoriam Bruno Maderna”, 1974–75); “Messagesquisse” (1976); “Notations” 1–4 (1977–80). В теоретических работах Булеза поворотным пунктом считается собрание интервью “Par volonté et par hazard. Entretiens avec Célestin Deliège” (1975), где он, не расставаясь с полемической заостренностью, выдвигает более гибкие и обобщенные понятия (например такие, как *enveloppe* – «оггибающая кривая»)³. В его размышления начинает входить идея восприятия музыки, контакта со слушателем. После 1975 года композитор опубликовал немало книг⁴, из которых наше внимание особенно привлекает «Уроки музыки (Ориентиры III)»⁵. Здесь Булез впервые раскрывает свою концепцию *музыкального жеста*.

2. ЛЕКЦИИ В КОЛЛЕЖ ДЕ ФРАНС

С 1976го по 1995 год Булез выступает с лекциями по вопросам теории музыки в Коллеж де Франс – парижском учебно-исследовательском учреждении, где предлагаются бездипломные курсы высшего образования по научным, литературным и художественным дисциплинам⁶. Обучение бесплатно и доступно всем, в связи с чем Коллеж де Франс имеет особое значения для интеллектуальной жизни французского общества. Писатель Эрнест Ренан сам бывший профессором Коллеж де Франс, так говорил о его значении: «Нимало не дублируя роли университетских учреждений, Коллеж де Франс отвечает потребностям иного порядка, так глубоко связанным с прогрессом человеческой мысли, что более или менее верное выполнение им своей миссии может быть принимаемо за мерило научного развития в данный момент»⁷. Слова Ренана очень точно соответствуют духу деятельности Булеза в тот период: композитор определяет новое видение музыки, выдвигает по сути новую концепцию. Именно эти лекции были изданы в 2005 году под редакцией Жан-Жака Наттье и Джонатана Голдмана.

Книга состоит из «Вступлений» (“*Liminaires*”) и пяти частей, каждая из которых подразделяется еще на несколько глав. Последовательность частей такова: I – Об идее произведения; II – Жест композитора; III – Предназначение тематизма; IV – Око и слух; V – Память, письмо (*écriture*) и форма. Общее видение книги отражает, таким образом, своего рода “*enveloppe*”: от замысла (идеи) произведения – к его воплощению – обратно к идее (письма)⁸.

² Nattiez J.J. *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*. Oxford Univ. Press, 2004.

³ Этот акустический термин привлекается Булезом для обозначения единого целого, состоящего из частей. «Огибающая кривая» – то, что придает организацию маленьким единицам; то, что охватывается «единым взглядом».

⁴ Список крупных публикаций Булеза начиная с 1985 года приведен в конце статьи.

⁵ Boulez P. *Leçons de musique (Points de repère, III)*. Paris: Christian Bourgois, 2005.

⁶ Он был образован при еще при Франциске I как институт королевских профессоров. Звание профессора Коллеж де Франс считается одним из самых высших отличий в области французского высшего образования.

⁷ http://xvi.rpg.ru/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=90&Itemid=.html

⁸ Одна из последних глав называется “*L’écriture et l’idée*”.

В работе появляется ряд совсем новых для Булеза идей: так, он вводит в круг своего научного дискурса идею «сита» (sieve)⁹, где просматривается влияние Ксенакиса, впервые изложившего ее в своей книге «Формализованная музыка»; идею сегментированной формы (puzzle form), напоминающую некоторые идеи формы, встречавшиеся в работах Лигети¹⁰; наконец, идею музыкального жеста. *Музыкальный жест* для Булеза – в буквальном смысле новое слово: оно не встречалось в его более ранних теоретических работах – таких, как книга «Мыслить музыку сегодня» и сборник статей «Ориентеры». Основные подходы изложены им в статье «Композиция и ее различные жесты» (“La composition et ses différents gestes”)¹¹.

Статья начинается с вопроса: зачем мы говорим о жестах? Булез отвечает так: «Всякая композиция, будучи творческой деятельностью, основывается на *спекуляции*; но в той же мере она основывается на *манипуляции* <...> Этот дуализм, это противоречие между спекуляцией и реальностью рождает различные композиционные жесты»¹². Спекуляция – это нечто отвлеченное, умозрительное; манипуляция – нечто практическое, по смыслу противоположное спекуляции. Если пытаться интерпретировать сказанное, то ближе всего стоит пара понятий «идея и реализация», которым в упомянутой книге также отведено немало места. В этом мы убеждаемся, читая: «Спекуляция принимает вид идеи, которой необходимо придать форму»¹³. Это «придать форму» есть самое начало непростого пути к воплощению идеи. Как говорит композитор, «музыкальный дискурс не существует вне определенных технических решений, которые рождаются в ходе дедукции, во многом происходящей интуитивным путем»¹⁴.

Технические решения упираются, с одной стороны, в материальные возможности *инструмента* или инструментов, которые будут воспроизводить звучание, поскольку «тело» инструмента, в буквальном смысле его корпус, особенности его конструкции вступают в плотное взаимодействие с умозрительной идеей, питая и видоизменяя ее. С другой стороны, существуют музыкально-языковые средства, законы музыкальной *грамматики* (письмо). Но обе эти сущности – инструмент и грамматика – находятся как бы за пределами творческой личности, они существуют в определенной мере сами по себе. Между виртуальностью умозрительной идеи и материальностью инструментов, а также законов музыки пролегает *область действий композитора*, которые обладают, с одной стороны, посредствующей функцией, с другой – сами становятся источником творческих импульсов. Это и есть *область жестов композитора*, которую сам Булез разделяет на пять направлений: 1) генезис идеи; 2) дедукция из начальной идеи последующих идей; 3) формирование операционного поля; 4) сбалансирование музыки и экспрессии; 5) использование техники как открытие новых жестов; 6) использование внешних факторов (театральных концепций, поэтических текстов, условий исполнения и восприятия); 7) взаимоувязка композиторских и исполнительских жестов.

Булез разъясняет каждое из этих направлений. Относительно первого – рождения идеи – он замечает, что ей предшествуют заранее данные вещи – законы жанра или сочетания высот; ее могут питать внутримузыкальные и внемузыкальные источники – такие, как образы, персонажи, ситуации, а также числа, буквы или «парамузыкальные коды», то есть особые символы. примером последних служит «Лирическая сюита» Берга, где, как известно, зашифрована история любви композитора к Ханне Фукс. Отметим эту мысль Булеза: никогда раньше

⁹ Под «ситом» понимается определенная матрица, позволяющая ограничить тот или иной вид материала в произведении

¹⁰ Модель этого типа организации Булез видит в «Симфониях духовых» Стравинского. В своем творчестве композитор применил ее в пьесе *Mémoriale*.

¹¹ *Boulez P. Leçons de musique*. P. 141–173.

¹² *Ibid.* P. 141.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

его не интересовали внемузыкальные символы. Память, говорит композитор, аккумулирует определенное число моделей и требуется «réseau – сеть (сплетение) изобретательских жестов (gestes inventifs)»¹⁵. Что стоит за этим geste inventif?

Invention можно перевести не только как изобретение. Это и находчивость, и вымысел. В основе такой жест можно было бы трактовать как «силу находчивости», или «способность к изобретательству» – нечто такое, в чем проявляется ум человека и его фантазия. Поэтому «жест первой идеи композитора – это жест чудотворца»¹⁶. Можно представить себе, что здесь находится место озарению, особому состоянию «интеллектуального прорыва», где новое сияет фантастическим светом.

Комментируя второе направление – дедукцию следствий из начальной идеи – Булез говорит о том, что каждая идея стремится к оформлению, которое опосредуется личностью композитора. И вот там, где речь идет о личности, он замечает: «Жесты особенно определяют (детерминируют) композитора»¹⁷. Дедукция же осуществляется с помощью логики, которая, в свою очередь, детерминируется историческими обстоятельствами и общими концепциями (например, концепцией открытой или закрытой, строгой или свободной формы). Возникает то, что он называет «рамкой действий».

В системе мышления Булеза дедукция имеет особый смысл. Выполняя роль медиатора между идеей и произведением, она не означает простого механического разрастания материала; дедукция включает в себя обеспечение последовательности действий, как логических, так и внелогических, обеспечение функционирования материала. Она подразумевает *мастерство*, еще один концепт, развиваемый Булезом в «Уроках музыки». Настойчивое упоминание дедукции весьма характерно для Булеза, и любопытно проследить историю употребления этого понятия в музыкальном контексте, где оно кажется несколько чужеродным. В тех случаях, в которых его применяет композитор, более естественным кажется слово «развитие». Паскаль Декрупэ в своей статье, посвященной мышлению Булеза в 1960-е годы, пишет, что этот термин заимствован из математической логики и что «поддержка, которую Булез ищет в математике, касается прежде всего строгости логической дедукции»¹⁸. Возможность создавать новые единства из тщательно отобранных материалов привлекала Булеза с самых первых шагов его композиторской деятельности.

Особый интерес вызывают рассуждения Булеза об экспрессии в музыке. Признавая экспрессию (прежде всего в романтической музыке), он задается вопросом: как непосредственное отражается в формальном? Ориентир остается прежним – символика, опора экспрессии на коллективные коды. Это касается музыки религиозной, где должен возникнуть особенно точный «коридор» для трансляции тех или иных переживаний. Жест на почве экспрессии – это, в сущности, аналог барочной фигуры; к выразительным жестам можно отнести, например, мотивы-символы у Баха, если не преувеличивать их значение, что чревато абсурдом. Некоторое авангардистское высокомерие прорывается только в попутных замечаниях типа: «Наши выразительные жесты сами по себе ограничены, они есть род культурного атавизма»¹⁹. Из состояния атавизма их выводит развитие языка, и вот уже появляются экспрессивные жесты, условно говоря, нового поколения, иные формы выражения. Техника диктует Шёнбергу «диагональное» расположение четырех сегментов серии в пьесе соч. 23 № 5, и эта «странность», по мнению Булеза, обращает на себя внимание. В ритмической асимметрии «Четырех ритмических этюдов» Мессиана возникает совершенно новая музыкальная «чувствительность» (sensibilité). Вместо фигуры появляется

¹⁵ Ibid. P. 146.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. P. 147.

¹⁸ Decroupet P. Comment Boulez pense sa musique au début des années soixante // *Pli selon pli* de Pierre Boulez. Études et entretien. Genève: Contrechamps, 2003. P. 51.

¹⁹ Boulez P. Leçons de musique. P. 162.

жест-гештальт: «Между тем жестом, который композитор мыслит, и тем, который он осуществляет, нет ничего другого, кроме пути от концепции к реализации»²⁰. Такой жест Булез сравнивает с действиями Микеланджело, освободившим Давида из мраморной глыбы.

Этот жест освобождения – техника композитора, его мастерство.

Естественно, что в жест композитора входят не только внутренние порождающие факторы, но и внешние. Жест композитора не может не отражать существующего состояния действительности. Действие внешних факторов происходит и прямым, и косвенным способом. Можно ли считать влиянием то, что Веберн и Мондриан в определенный период своего творчества применяли редукцию как способ управления материалом? Они не были связаны между собой, каждый из них руководствовался жестом, диктуемым законами эпохи. Такой же процесс в направлении редукции собственного музыкального языка наблюдается у Дебюсси и Сезанна, Вареза и Леже, Шёнберга и Кандинского, Стравинского и Пикассо. Если говорить о прямом влиянии, то и здесь обнаруживается большое количество примеров.

И последнее, о чем в этой статье пишет Булез, – взаимодействие жеста композитора и жеста исполнителя, их совмещение или разногласие со всеми вытекающими последствиями. Здесь возникает поле действий исполнителя, область его исполнительских *жестов* – технологических и инструментальных.

Размышляя обо всем этом, нетрудно прийти к выводу: то, о чем говорит Булез, не является чем-то принципиально новым. Воплощение отвлеченных концепций через материальные условия – не что иное как творческий процесс. Идея и материал, идея и реализация, форма как конструкция и как процесс – все эти концепты неизменно присутствуют в анализе творческой деятельности. Новым является сам термин «жест» и значение, которым Булез его наделяет²¹. Во всей конструкции творческого процесса, процесса композиции можно увидеть, на мой взгляд, не только идею взаимодействия стабильного и мобильного, но и их логику: умозрение переходит в идею, идея дедуцирует форму, форму наполняют фигуры и экспрессивные жесты, которые рождаются в обратном взаимодействии с внешними и внутренними импульсами. Жест появляется там, где, во-первых, *действует* композитор, и, во-вторых, имеется *поле* для преобразований. Жест выступает, таким образом, как *носитель артистической воли* композитора, он опосредован концептуальными задачами. Он динамичен, поскольку разворачивается во времени, но и статичен, поскольку имеет определенную конфигурацию. Это есть воплощенная – то есть одетая плотью – воля композитора, соединение его духовного и телесного начал.

О духе *телесного* выразительно говорил современник композитора, философ Морис Мерло-Понти. Некоторые рассуждения Мерло-Понти выглядят как комментарии к сказанному. Для философа классическое противопоставление сознания и мира, души и тела – ошибка рефлексивной философии. Не сознание, а живое собственное тело (*le corps propre*) определяет способ бытия в мире экзистенции, которая является конкретным телесным бытием или «воплощенным сознанием». Изучая феномен восприятия через жизненный опыт, ученый отдавал в этом процессе огромную роль именно телесным практикам. Взаимодействия тела с материальным окружением – будь то музыкальный инструмент, другой предмет или физическое воздействие – осуществленные через *жест*, несут на себе отпечаток творческой энергии художника. Порой возникает впечатление, что философ говорит, прямо адресуясь Булезу: «Поскольку вещи и мое тело сплетены в единую ткань, необходимо, чтобы видение тела каким-то образом осуществлялось в вещах или же чтобы их внешняя, явная видимость дублировалась внутри него

²⁰ Ibid. P. 164.

²¹ Вопрос о генезисе термина «жест» в концепции Булеза впервые поставил Селестен Дельеж; он предположил, что влияние на Булеза оказало известное эссе Лучано Берлио. См.: *Berio L. Du geste et de Piazza Carità // La Musique et ses problèmes contemporains. Cahiers Renaud-Barrault I* (1963). Paris: Gallimard, P. 218–223.

своего рода тайной видимостью: “Природа пребывает внутри нас”, – говорит Сезанн. Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им. Но почему этот внутренний эквивалент, эта чувственная формула живой плоти, через которую вещи выражают во мне свое наличное бытие, не могут в свою очередь выразиться в каком-то чертеже или наброске, опять-таки видимом, в котором всякий иной взгляд отыщет мотивы, способные поддержать его в его инспекции мира? И тогда появляется видимое второго порядка, производной силы – чувственно-телесная сущность, или икона первого»²². Булез, один из самых интеллектуальных или, как иногда говорят, «церебральных» композиторов нашей эпохи, приходит к сознанию живой артистической сущности, – жеста художника, наделяющего, подобно Прометею, священным творческим огнем косную материю.

Описанную Булезом область композиторских жестов мы могли бы кратко охарактеризовать так: это есть сфера разноуровневых проявлений личностного композиторского начала, которая являет себя как принцип *структурирования* основной идеи или, говоря словами Булеза, *дедукции следствий* из посылки. В данном аспекте сфера действий композиторского жеста – осуществление *медиации* между уровнями действий. Это уровень абстрактный, его конкретика зависит от контекста. К сожалению, во всей книге «Уроки музыки» нет ни одного нотного примера, и можно только догадываться, как эту терминологию можно применить в конкретном анализе.

3. УРОК МУЗЫКИ: О “SUR INCISES”

И все же пример практического применения Булезом термина «музыкальный жест» существует. Этот в своем роде уникальный опыт запечатлен в документальном фильме “A lesson by Pierre Boulez” режиссера Энди Соммера²³. Фильм представляет собой рассказ Булеза для молодежной аудитории (выпускников школ) о произведении “Sur Incises” для трех фортепиано, трех арф и троих ударников.

Не ставя перед собой задачу дать точный перевод рассказа композитора, ограничимся кратким пересказом основных событий. Вначале Булез излагает историю создания пьесы “Incises” (1994)²⁴, ставшей исходной точкой для композиции “Sur Incises”: она была написана по просьбе Лучано Берлио, в то время художественного директора и председателя жюри фортепианного конкурса Умберто Мичелли в Милане. Это виртуозная пьеса, где пианист должен показать свою технику в условиях конкурса. Формально в “Incises” два раздела: медленное вступление (Lent, sans tréner) и быстрый основной раздел (Prestissimo possibile), подобный одновременно очень быстрой токкате и этюду-скерцо. Как говорит Булез, эта пьеса послужила «зерном» (grain) будущей композиции. Естественно, что каждое зерно можно развивать разными способами. Что же предпринимает Булез? Он берет материал пьесы и начинает его «расширять» (élargir). Само это действие «расширения» также требует некоторых комментариев.

Термин «расширение» в условиях музыкального пространства может пониматься по-разному: расширение мы можем найти в структуре периода, когда увеличивается количество материала, расширение может быть понято как замедление – как в прямом (темповом), так и в переносном (полифоническое увеличение) смысле. «Увеличение», которое использует Булез, имеет отношение к обоим видам действий: 1) он множит число элементов одного и того же типа,

²² Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 141.

²³ A Lesson by Pierre Boulez – Sur Incises / 2000 Idéale Audience – La Cinquème – Universal Edition AG Wien / DVD9DS15.

²⁴ Название пьесы можно перевести как «Вводные слова» или «Вводные предложения». Возникает ассоциация с названиями в разделе «Троп» Третьей фортепианной сонаты Булеза – они также содержат формально-языковые отсылки: «Текст», «Скобки», «Комментарий», «Глосса».

манипулируя ими как отдельными сущностями (что-то вроде структурного резонанса); 2) он увеличивает мотив посредством процедуры, сопоставимой с разглядыванием в микроскоп: отдельные мелкие элементы обретают самостоятельную жизнь, становясь центром своей собственной иерархии (например, звук форшлага обретает собственный дополнительный форшлаг); 3) он просто увеличивает продолжительность того или иного элемента, применяя несложные математические действия (в частности, прогрессию).

Этому глобальному расширению сначала подвергается материал вступления к «Incises». Можно видеть, как Булез мыслит себе некие построения, похожие на мотивы. Он отделяет их в буквальном смысле запятыми.

Пример 1. «Incises», начало

В представленном отрывке (первые две системы) «запятые» делят музыкальную ткань на три построения. Они обладают сходной внутренней структурой: в каждом по три элемента – форшлаг, протянутый звук и быстрый пассаж. Элементы имеют небольшие внутренние отличия: так, протянутый звук может представлять собой отдельное взятие (мотивы 1 и 3) или тремоло (мотив 2); пассаж играется стаккато (мотив 1), легато (мотив 3), мартеллато секундами в противоположном движении (мотив 2); форшлаг (апподжатура) «прогрессирует» от одного элемента (мотив 1) до трех (мотив 2). В этих мотивах воплощаются две музыкальные идеи: «резонанс и виртуозность». Сам Булез показывает в качестве исходного материала именно первый мотив, говоря, что здесь имеются «апподжатура – нота – хвост»²⁵. В том, что происходит в «Sur Incises», он видит «род раскрашенного (колорированного) повторения». Резонанс делает протянутый звук «пространственным объектом». Начало «Sur Incises» показывает характер применяемого «расширения пространственного объекта»: первая страница партитуры демонстрирует нам «размножившийся» среди трех фортепиано и трех арф элемент форшлага с протянутым звуком и отданный ударным быстрым легким пассажем (см. *Пример 2*).

Почему именно так? Потому что зону «резонанса» обслуживают резонантные инструменты – фортепиано и арфа, а более глухой ударный инструмент маримба более подходит к воспроизведению быстрых пассажей стаккато. Происходит, по словам композитора, «рождение музыки из архитектуры инструмента».

²⁵ Такое членение мотива заставляет вспомнить известную аристотелеву триаду «начало – середина – конец».

Пример 3. “Sur Incises”, с. 9

Enchaîner sans trainer Enchaîner d'une mesure à l'autre irrégulièrement et sans attendre

1 1 1 1

6

Piano 2

Piano 3

Harpe 1

Harpe 2

Harpe 3

1. Vibr.

2. Vibr.

Enchaîner sans trainer Enchaîner d'une mesure à l'autre irrégulièrement et sans attendre

1 1 1 1

6

И «резюме» – завершение, аналог традиционного каданса.

Тембровое решение этого мотива – начальная озвучка с помощью ударных (вибрафоны в верхнем регистре приковывают к себе внимание), затем основное «тело» звучащего объекта – у фортепиано. Композитор играет здесь и с пространственными эффектами: сам «шлепок» озвучивается вторым роялем (по центру), затем третьим и первым.

«Мы сразу узнаем этот жест быстро/коротко», комментирует композитор, обозначая специфику «мотива-жеста» как *оппозицию*, столь характерную для его мышления. Этот жест в конечном варианте располагается сверху вниз – и мы дополнительно получаем ощущения музыкального пространства.

Зону звучаний после «шлепка» Булез обозначает как «калейдоскоп». Здесь, как отмечает композитор, «все плывет», возникает зона ритмической неопре-

деленности и доминирования первого фортепиано. Это контрастирует с предыдущим построением. Здесь слух не прикован к отдельным нотам, музыка складывается в аметричную аккордовую последовательность. Каков смысл этих действий? Это не смена событий и не разноцветие звучностей. Здесь скорее применен принцип *калейдоскопа*: немногочисленные элементы при определенном действии складываются в различные конфигурации. Сочетание стабильного (звучно-высотных элементов) и мобильного (их окружений) дает ощущение смены оттенков и фигур.

Пример 4. "Sur Incises", с. 15

Enchaîner assez rapidement, puis ralentir progressivement

1 8

1. Piano I

2. Piano II

3. Piano III

Enchaîner assez rapidement, puis ralentir progressivement

1 8

1. Harpe I

2. Harpe II

3. Harpe III

Enchaîner assez rapidement, puis ralentir progressivement

1 8

1. Vibr.

2. Vibr.

3. Crot.

Звучащий эффект до странности напоминает скрябинские поздние созвучия: и там, и тут часто встречаются комбинации тритона с чистой квинтой в высоком «стеклянном» регистре фортепиано. «Рефлексы» цвета, возникающие за счет варьированного повторения созвучий в одном регистре (они ассоциируются с аналогичными эффектами у Мессиана), создают тонкое разнообразие ощущений. Между тем общая динамика связана с наращиванием плотности инструментовки: к калейдоскопу подключаются постепенно все инструменты.

После вступления стартует быстрая часть, которая по характеру вполне соответствует своей предшественнице – быстрой части “Incises”. Ее основой становится токкатное движение, в котором тем не менее различаются составные элементы: *fusée* – «взрыв» (ракеты?), данный через молниеносно проносящийся восходящий либо нисходящий пассаж (это движение Булез обозначает как «быстрый жест»); *répète* – повтор, репетиция; *inflexion* – изгиб, флексия.

Пример 5. “Sur Incises”, с. 21 (*fusée*)

Пример 6. “Sur Incises”, с. 26 (*répète*, *inflexion*)

Несколько утомительную токкатную звучность Булез «раскрашивает» за счет пространственных и тембровых эффектов. Повторные ноты у трех роялей он прилаживает так, чтобы один и тот же звук слышался то справа, то слева, то по центру:

Пример 7. "Sur Incises", с. 52

The musical score for "Sur Incises" on page 52, measures 36-40, is organized into three systems. The first system (measures 36-40) features three pianos (Piano 1, 2, 3) and includes dynamic markings like *mf*, *f*, *ff*, and articulation like *stacc.* and *loco*. The second system (measures 36-40) features three harps (Harpe 1, 2, 3) with dynamic markings *ff* and specific notes like "Do#4" marked. The third system (measures 36-40) features three vibraphones (1. Vbr., 2. Vbr., 3. Mar.) with dynamic markings *ff*. Time signatures 3/8, 4/8, 2/8, and 4/8 are indicated above the measures.

Этот эффект композитор именует «зигзагом», подчеркивая тем самым молниеносную короткую траекторию звука, который ведет себя как «элементарная частица», разлетаясь во все стороны.

Конфигурации повторяющихся звуков очень разнообразны. Композитор невероятно изобретателен в игре с этими элементами: он проводит их то у одного инструмента, то у нескольких сразу, используя элементы канонической техники, то в одном направлении, то в другом, то несколько раз подряд, то вперемешку, меняя регистры, тембры, но всегда оставляя элементы узнаваемыми. Кажется, что калейдоскопичность может продолжаться бесконечно, но после проведения

токатного раздела Булез возвращается к первоначальному материалу, называя это «рефлексом Павлова» – на повторение ноты, которая уже была в начале, мы отвечаем предчувствием завершения.

Пример 8. “Sur Incises”, с. 88

The musical score for "Sur Incises" (page 88) is presented in three systems, each beginning at measure 60. The tempo is marked "Très lent" with a quarter note equal to 40 or 80 beats. The score is for three pianos, three harps, and three percussion instruments (Steel Drums, Timbale, and Maracas). The piano parts feature complex textures with dynamic markings ranging from *pp* to *ff*. The harp parts include specific instructions such as "étouffer l'accord" and "laisser vibrer les autres cordes". The percussion parts are marked with dynamics like *mf*, *pp*, and *mp*, and include performance directions like "à l'extrême bord" and "vers le centre".

Это в своем роде реприза, возвращение материала первого «жеста».

В целом конструкция “Sur Incises” несколько отличается от своей «порождающей модели». Быстрая часть здесь не одна, их две. Между ними пролегал зона перехода или «связки» (transition). Ее Булез выделяет с помощью особого тембра: он вводит металлические барабаны (steel drums). Их звучание, вносящее элемент экзотики (сам Булез говорит, что использовал эти инструменты под впечатлением путешествия на Мартинику и Гваделупу), совмещенное с литаврами, контрастно оттеняющими металлический тембр, служит «связкой» между первой второй частью, которые схожи и одновременно не схожи между собой. Как говорит композитор, «1-я часть – расширение уже имевшихся идей, 2-я часть – микс». Вторую часть композитор называет «большой смесью».

Здесь токкатный материал возвращается в несколько измененном виде. Новым моментом оказывается ритмическая игра. Комментарий композитора: «Все играют один и тот же аккорд, просто акценты не совпадают: есть разница по фазе». На самом деле то, что звучит, если и представляет собой аккорд, то в мелодически разложенном виде: попрежнему преобладает прозрачное, преимущественно двухголосное изложение. У фортепиано и ударных – разные системы акцентуации, и возникает «эффект стробоскопа»²⁶: несинхронные акценты создают эффект непредсказуемости, подобные случайным вспышкам. Если попытаться понять существо ритмической игры, то получится следующее: в размере 4/4 первый рояль исполняет пять пятизвучных ритмических групп шестнадцатых, с соответствующим акцентом на каждой первой шестнадцатой в группе, после чего акценты группируются по принципу простой арифметической прогрессии:

Пример 9. “Sur Incises”, с. 115

The image shows a musical score for three pianos (Piano 1, Piano 2, Piano 3) in 4/4 time. The score is written for three staves. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three systems of music. The first system is marked with a '3' in a box above the first staff. The second system is marked with a '4' above the first staff. The third system is marked with a '4' above the first staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and accents. There are also some markings like 'f', 'mf', 'ff', and 'sub. mf' indicating dynamics. The score is a technical exercise or study piece, as indicated by the title 'Sur Incises'.

Комментируя данный раздел, Булез особо подчеркивает: «Пальцы считают за вас; если бы это надо было специально высчитывать, то это было бы очень трудно, в этом случае жест становится отрывистым и искусственным». Его внимание направлено, таким образом, на непринужденность («эргономичность», телесную сообразность) жеста. В звучании это одновременно очень сложно и очень просто. Композитор получает удовольствие от подобного пинг-понга: «Все они играют как безумные, и мне здесь нравится то, что всё четко, но восприятие не может уловить и предсказать акценты». Схожая игра идет у арф и ударных.

Противоречия акцентных групп с тактом и между собой действительно создают эффект мелькания, подобный стробоскопу. Однако токката начинает активно «перемешиваться» с материалом «жеста-шлепка», который действовал во вступительном разделе. Эти перемены «медленно-быстро» мы видим в ц. 12 и 13, затем 14 и 19. Внутренне наполнение разделов всякий раз варьируется по протяженности и по количеству звуковых событий: если в ц. 12 мы слышим только «шлепок» и его варианты, то в ц. 14 возвращается «калейдоскоп».

«Шлепок» Булез называет «очень сильным жестом». Его возвращение после токкаты имеет формообразующее значение. Возвращающийся материал токкаты становится все менее протяженным; в ц. 19 ему отводится всего 4 такта, после чего вновь начинает звучать «калейдоскоп».

²⁶ Имеется в виду зрительная иллюзия, возникающая при наблюдении предмета не непрерывно, а в течение коротких интервалов времени, следующих друг за другом с некоторой периодичностью. При этом вследствие инерции зрения движущиеся предметы могут казаться неподвижными, скорость движения – замедленной по сравнению с реальной.

Жест начинает слабеть; это можно понять по тому, как «убывает» плотность аккордов. Но процесс еще не завершен; можно наблюдать нечто вроде «соперничества» токкаты и «калейдоскопа». Непротяженные фрагменты то одного, то другого материала возникают без особых видимых причин. Токката еще вступит в ц. 23, сменяясь «резонансными» аккордами и последующим «набуханием» жеста-шлепка, разрастание которого происходит также по принципу простой арифметической прогрессии:

Пример 10. «Sur Incises», с. 150

The musical score for 'Sur Incises' (Example 10) spans measures 23 to 25. It is written for three pianos (Piano 1, Piano 2, Piano 3) and three percussion instruments (1. Vibr., 2. Vibr., 3. Mar.). The time signature is 2/8 for measures 23 and 24, and changes to 2/4 (Prestissimo) for measure 25. The piano parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'de plus en plus rythmiquement exact' and 'strictement, prestissimo'. The percussion parts have rhythmic patterns corresponding to the piano parts.

Комментируя этот «жест», Булез говорит об «огибающей кривой» (enveloppe, что можно трактовать и как «охват»); все это любопытным образом напоминает «набатные» разрастающиеся звучности по типу вступления ко Второму концерту Рахманинова.

Этот во многом игровой момент Булез комментирует как атрибут неклассической формы, где все решается здесь и сейчас, а не строится по заранее спланированной схеме: «Конец – неопределенный; и это то, чего я хотел». Когда в конце своей лекции Булез говорит о взаимопереходе двух жестов – поражающего (удар, шлепок) и лишённого смысла (*gesture devoid of meaning*), – ощущается некая двусмысленность, поскольку сказанное может относиться и к музыкальным жестам, и к жестам дирижера. Вся идея произведения приобретает какой-то дополнительный смысл: не дирижер ли инициировал жест исполнителя? И не он ли, прекратив дирижировать, «развалил» музыку? И чей жест, в итоге, главнее?

4. БУЛЕЗ О ДИРИЖЕРСКОМ ЖЕСТЕ

Свой непростой творческий путь Булез строил, как известно, на пересечении нескольких профессий: композитора, дирижера, теоретика музыки. В разные периоды жизни брала верх то одна, то другая. Но 1970-е – определенно расцвет Булеза-дирижера, что отразилось в нескольких книгах, посвященных исключительно дирижерской деятельности. В работе «Булез о дирижировании», представляющей собой запись бесед с Сесиль Жилли, есть раздел «Жесты и партитура»²⁸. Если иметь в виду, что разговор о дирижерском жесте Булез вел не впервые – ему не раз доводилось проводить мастер-классы по дирижированию – то идея жеста как «носителя артистической воли» получает дополнительное обоснование.

Связь между жестом композиторским и жестом дирижерским журналистка попросила прояснить в первом же вопросе: «Влияет ли ваш композиторский опыт на дирижерский жест или напротив, искусство дирижера оказывает свое влияние?». Ответ Булеза: «Я начал с композиции, а потом нашел технику для дирижерского исполнения своих произведений. Все эти последования (*sequences*), которые появляются в любом порядке, методы “прерывания” или “взрывания” единства группы, а затем и его восстановления – всё это композиционные элементы, о которых я думал с самого начала. Были, конечно, и такие элементы партитуры, которые я изменял постепенно, именно потому, что они оказывались неподходящими, так как возникала необходимость снабдить исполнителей массой разъяснений прежде чем начать; и даже после таких “указаний к исполнению” риск ошибки был непропорционален результату»²⁹. И еще одно красноречивое высказывание: «Вы должны уметь “коснуться” каждого из исполнителей, как если бы они были клавишами одного инструмента»³⁰. Как можно себе представить, единый «центр», каким является мышление композитора и дирижера, совмещает телесные дирижерские и виртуальные композиторские жесты, проецируя одно на другое, предоставляя возможность видеть одно в другом. Важная деталь: новые техники дирижерского жеста Булез связывает с игровой ситуацией, с проникновением *театральности* в сам процесс исполнения. Это откладывает отпечаток и на стратегию композиторских действий.

5. БУЛЕЗ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

На первый взгляд, композитор не дает поводов думать о себе как о театральной натуре. Ему чужд жанр оперы, его склад мышления минует «экстрамузыкальные» воздействия, порой трактуя их как помехи. Особенно это кажется очевидным в раннем творчестве Булеза. И все же влияние театральной эстетики существует даже в самых экстремально-авангардистских ранних опусах композитора; прежде всего это касается Антонена Арто и его «театра жестокости». Об этом сам композитор эпизодически упоминал в своих ранних работах (включая «Записки

²⁸ Boulez on Conducting. Conversations with Cécile Gilly. London: Faber & Faber, 2003.

²⁹ Ibid. P. 97.

³⁰ Ibid.

подмастерья»); об этом же специально писал П. Стейси в книге «Булез и концепция модернизма»³¹. Воздействие Арто обнаруживается прежде всего в вокальных сочинениях Булеза: «Имя Арто приходит на ум немедленно, когда касаешься вопросов вокальной эмиссии или разъятия слов, а также их фрагментации; актер и поэт, он интересовался вопросами интерпретации точно так же, как композитор, который играет или дирижирует. Я недостаточно компетентен для глубокого исследования языка Антонена Арто, но я снова и снова нахожу в его сочинениях фундаментальные вопросы новой музыки. То, как он читает свои собственные тексты, сопровождая их криками, шумами, ритмами, показывает нам, как нужно сочетать слово и звук, как вырывается фонема в тот момент, когда слово уже немощно; короче, как организовать бред»³².

Замечание об «организации бреда» приводит нас к параллели между «автоматическим письмом» Арто, которое он практиковал во время своего взаимодействия с движением сюрреализма, и принципами Булеза периода 1951–52 годов: «Первая пьеса [речь идет о знаменитых «Структурах Ia» – Т. Ц.] была написана очень быстро, в течение одной ночи, потому что я хотел выяснить потенциал данного материала с тем, чтобы уяснить, насколько далеко может зайти автоматизм в музыкальном произведении, применяя индивидуальные решения только в некоторых очень простых случаях – например, в вопросах плотности. Для этой цели я заимствовал материал из мессияновской пьесы “Лад длительностей и интенсивностей”. Таким образом, материал был изобретен не мною; поэтому я отверг всякую ответственность относительно того, насколько далеко все это может зайти. Я выписал все транспозиции, как если бы это был механический объект, способный двигаться во всех направлениях, и ограничил свою роль выбором регистров – но даже они были совершенно недифференцированы»³³. В том, как звучат «Структуры Ia», есть нечто от «театра жестокости», поскольку применены все варианты крайностей: крайние регистры, крайности динамики, фактуры, ритма. В статье «Утверждения» молодой Булез заявляет: «Я думаю, что музыка должна быть коллективной истерией и дурманом, неистово современной – в соответствии с указаниями Антонена Арто»³⁴. Истерические выкрики и автоматизм – таков театральный фон «Структур Ia», их экстремистский жест. Однако сама идея жеста смогла «сдетонировать» гораздо позднее.

6. ЖЕСТ В ПОНИМАНИИ БУЛЕЗА

Когда термин «жест» впервые появляется в работах Булеза? Книга «Уроки музыки» вышла в 2005 году, документальный фильм – в 2000-м, но курс «Композиция и ее разнообразные жесты» был прочитан в январе–марте 1980-го. Возможно, сам концепт формировался на протяжении долгого времени. Мы можем предположить, что даже в 1960-е композитором руководили какие-то новые творческие мотивы. Уже в отношении “Éclat” (1965) он говорил следующее: «<...> я хотел написать созерцательную музыку – такую, в которой не было бы направленности или явственного развития. Тема (subject) сама по себе не развивается – основная черта этой музыки есть ее тембр. Это конкретно относится к основной группе инструментов, звуковые качества которых не могут быть изменены. Когда они играют вместе, возникает новый вид звучности: импровизация прямо влияет на звучание. Вот почему я говорю, что у этой музыки нет направления. Я не могу сказать об этом больше; даже сейчас это все слишком прозаично, слишком вульгарно. Я бы уподобил “Éclat” поведению рыб в аквариуме. Они зависают без движения в течение долгого времени – мы

³¹ Stacey P. Boulez and the Modern Concept. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

³² Цит. по: *Ibid.* P. 23.

³³ Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège. Paris: Seuil, 1975. P. 70.

³⁴ Цит. по: Stacey P. Boulez and the Modern Concept. P. 24.

видим только медленные переливы цвета. Затем, совершенно неожиданно, они чего-то пугаются и стремительно перемещаются, как стрелы. Эта музыка – в том же роде. Смесь созерцания без всякой цели и молниеносные перемещения в конкретном направлении»³⁵. Похоже, движение рыб в аквариуме – как раз то движение, которое можно обозначить как «жест». Знаковым представляется сопоставление «созерцания безо всякой цели» и «молниеносных перемещений»: в «Уроках музыки», в статье «Память, письмо и форма», Булез намечает дихотомию «жест–состояние»³⁶; ее части зависят друг от друга и одновременно отделены друг от друга. Можно также уловить иной «тон» рассуждений об этой пьесе: «Я бы хотел, чтобы слушатели первым делом реагировали на тембр. Колорит “Éclat” – бархатистый, приятный для слуха, лишенный всякой агрессивности. Может, конечно, изумлять, что не знаешь, где пьеса начинается, а где заканчивается. Это результат того обстоятельства, что, как я сказал, у музыки нет направления. Реакция музыкантов в оркестре была мне особенно интересна. Вначале они чувствовали себя совершенно потерянными. Позже, однако же, – так они мне говорили, – они получали больше удовольствия от исполнения этой музыки, наполовину построенной на импровизации, чем от произведений, где нужно сосредоточиваться на ритмически точном ансамблевом исполнении»³⁷. Чувственный колорит, размышление об удовольствии – все это наводит на мысль о внимании к телесности.

Следующий «подход» к жесту – композиция «Ритуал памяти Бруно Мадерны». Здесь тематические образования композитор называет «сегментами». В нечетных сегментах используются элементы метроритмической неопределенности. Как же создается эффект неопределенности? Он передается через модифицированный «образ вдоха». На «образ вдоха» Булез прямо указывает в предисловии: «длительность аккордов зависит от их динамического уровня, то есть от мощности дыхания исполнителей-духовиков». В этом замечании как раз содержится указание на качественно иную природу длительности аккордов: они регламентируются не счетом, а способностью духовика задержать дыхание (тот же эффект мы встретим в «Мерах времени» Штокхаузена). Это длительно выдержанный аккорд (синхронно взятый) и короткий мелизматический «всхлип». Вариант мотива: короткий затакт (длинный форшлаг) – продленное звучание (аккорд) – «излет» (группа тридцатьвторых). Этот материал исполняется духовыми инструментами на фоне строго метризованной (на 4/4) ритмической последовательности у гонгов и там-тамов. Но его собственная длительность зависит только от исполнителя. Интересен способ, которым Булез отмечает цезуру между аккордами: это графический перерыв нотного стана с галочкой (см. *Пример 12*).

Чем не жест? Все это уже явственно показывает складывающиеся предпосылки для введения новой терминологии.

Новую терминологию теоретически Булез разрабатывает в 1980-е, а ее практическое применение мы встречаем уже в фильме про “Sur Incises”. Термин «жест» композитор применяет в “Incises” в отношении «шлепка» – то есть самой первой композиционной единицы произведения. Как уже было показано, этот жест имеет составной характер типа «форшлаг – резонанс – хвост», совершенно так же, как в «Ритуале».

Далее Булез говорит про этот жест: «Мы сразу узнаем его», – и это позволяет считать, что свойством жеста является его *узнаваемость*, способность быть замеченным. «Быстрым жестом» он также называет повторяющийся звук и затем изгиб (флексию). Термин «жест» композитор применяет и в отношении комбинации единиц: «тот же жест – взрыв (*fusée*) и повторность (*répète*)». В разборе «стробоскопической ритмики» он явно говорит об исполнительском жесте:

³⁵ Varga Bálint András Three Questions for Sixty-Five Composers. University of Rochester Press, 2011. P. 21.

³⁶ Leçons de musique. P. 633.

³⁷ Varga B. A., P. 21–22.

«жест становится резким и неестественным». Наконец, заключительные слова, как уже отмечалось, производят двойственное впечатление: они направлены и к музыке, и к исполнителям. Таким образом, Булез говорит о жесте по меньшей мере в двух ситуациях: 1) характеризуя определенную мотивную единицу; 2) описывая действия исполнителя. Синонимами жеста в разных контекстах оказываются материал, элемент, тема, но также и дедукция. Следовательно, жест может быть представлен и как объект, и как действие. Однако самым важным синонимом жеста оказывается «гештальт».

Пример 12. «Ритуал памяти Бруно Мадерны»

Гештальт-психология утверждает, что поле нашего восприятия спонтанно организуется как совокупность структурированных и значимых систем («правильных форм» или сильных и полновесных гештальтов). Главный постулат: восприятие некоего целого (например, человеческого лица) не может быть сведено к сумме воспринятых стимулов, поскольку целое отлично от простой суммы частей. Связь внешнего и внутреннего, формы и глубинного содержания – вот что лежит в сердце гештальта.

Соотношение внешнего и внутреннего может трактоваться, например, как внешнее звуковое проявление (волны) и внутреннее (душевное движение). Звук буквально производит действие на человеческое тело, утверждает известный исследователь жеста Марк Леман. Тело двигается вместе со звуком. Жесты – целостные, разворачивающиеся во времени и пространстве гештальты, которые составляют основу восприятия³⁸. Звуковое прикосновение (*sonic stroke*³⁹), будучи присвоено воспринимающим, трансформируется в музыкальный жест через функцию «обрамления». *Жест имеет рамку.*

³⁸ Leman M. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: Mitt Press, 2007.

³⁹ Термин Винсента Мелберга. См.: Meelberg V. *Touched by Music: the Sonic Strokes of Sur Incises // Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*. Ed. by Carolyn Birdsall and Anthony Enns. Cambridge Scholar Publishing, 2008. P. 61–76.

Иной вариант соотношения внешнего и внутреннего – контур музыкального жеста и его внутреннее самодвижение. Несмотря на аналитическую конструкцию музыкального жеста (зачин – ядро – хвост), он все равно есть целостное в своей сущности образование, музыкально-структурный организм.

Булез сопоставляет жест и гештальт, а также фигуру и гештальт, каждый раз делая это в контексте восприятия, из чего может следовать, что его интересовала гештальт-психология. Он также описывает «анти-жест»: автоматизм, отсутствие творческого решения, пренебрежение восприятием делает «Структуры Ia» «анти-жестом» (то же относится к пьесе Штокхаузена *Kreuzspiel*)⁴⁰.

7. ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЖЕСТА

Выходя из-под обаяния Булеза-аналитика, замечаешь некоторые странности. В связи с “*Sur Incises*” он почти ничего не говорит о композиционной технике, никак не характеризуя звуковысотность, фактуру, лишь слегка касаясь ритма и формы. Между тем эти категории должны как-то соотноситься с термином «жест».

Основой звуковысотности “*Incises*” и “*Sur Incises*” служит «Захер-аккорд». Этот комплекс звуков, основанный на «озвучивании» фамилии большого друга и спонсора Булеза Пауля Захера (E-S-A-C-H-E-D), лежит также в основе таких сочинений Булеза, как “*Répons*”, “*Dérive I*”, “*Messagesquise*”. Но это не значит, что Булез использует серийную технику. На протяжении всего произведения мы отчетливо слышим опорные и общие тоны, как в басу, так и в других голосах; используя терминологию Хиндемита, можно даже сказать, что это местные тоники.

Ритм воплощается в соответствии с давно сложившейся у Булеза концепцией «гладкого» и «рифленого». «Рифленое» по большей части представлено в токкатном разделе, и это в основном даже не ритмика (сочетания длинных и кратких единиц), а акцентуация в «стробоскопическом» разделе. Оппозицией «рифленому» становится «гладкое» время «калейдоскопического» раздела; ритмика этой музыки зависима от резонанса и поэтому «неисчислима» в единицах (с. 15 партитуры).

Фактура не выходит за пределы нескольких типов: аккордовые последовательности (как вариант – аккорды с апподжатурами), виртуозные этюдные пассажи, токкатное прозрачное двухголосие инвенционного типа и фантазийный «микс» из пространственно сопоставленных элементов

Числовые модели – тоже типичная для Булеза идея в 1970-е (шестерка в “*Dérive*”, семерка в «Ритуале»). В “*Sur Incises*” числовые модели не имеют такого всеобъемлющего характера, но можно уловить повышенную значимость пятерки для «стробоскопического» раздела.

Форма, которую сам Булез считает неклассической, сочетает в себе черты рондо, двухчастной с вступлением, связкой и кодой, а принцип «медленно-быстро» придает ей черты французской увертюры. Скрытая перспектива формы может быть усмотрена в варианте “*Incises*” 2001 года. Булез создал структуру, в которой разделы обозначаются, как это типично для него, темпами:

1. Libre / Lent
2. Prestissimo
3. Très lent
4. Vif
5. Très lent
6. Vif
7. Très lent
8. Vif
9. Très lent

⁴⁰ *Leçons de musique*. P. 688.

⁴¹ См. *Goldman J. The Musical Language of Pierre Boulez*. Cambridge Univ. Press, 2011.

⁴² *Varga Bálint András. Three Questions for Sixty-Five Composers*. P. 25.

Однако термин «жест» сопоставим, на наш взгляд, лишь с уровнем тематизма. И если «жесту» противостоит «состояние», то именно поэтому термин «жест» им ни разу не употребляется по отношению к «калейдоскопическому» разделу.

8. РЕЗЮМЕ

Смена парадигмы в конце 1970-х приводит Булеза к новым теоретическим системам и к формированию «второй манеры». Концепция «жеста» становится центральной, что отмечают исследователи его позднего творчества⁴¹. Понимание этого термина коренится как в опыте исполнительской (дирижерской) деятельности, так и в «самодвижении» мысли композитора, получившей более чувственно-телесную ориентацию. Жест мыслится двояко: и как статический феномен, сопоставимый с композиционными элементами – такими, как мотив, тема, фигура, – и как динамический, устанавливающий в процессе своего развертывания некие рамки («от и до»). Ему присущи свойства гештальта, он по сути своей целостен и привязан к восприятию. Наконец, жест индивидуален: «Как неизменен цвет глаз, так и у композитора есть свои жесты (*gestures*), которые остаются с ним от начала до конца. Это то, что составляет его индивидуальность. Драматические жесты Бетховена одни и те же – что в его ранних произведениях, что в последних композициях, но его личность претерпела столь значительную эволюцию, что эти жесты стали гораздо более значимыми. И они имели большее воздействие в конце, чем в начале.

Эти жесты, по моему мнению, – знаки творческой личности. В течение ряда лет композитор совершенствует их эффективность и затем, по мере использования, он применяет их все более уместно. И это верный путь к обновлению»⁴².

Список крупных публикаций Булеза 1985–2008 годов

Points de repère / éd. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois, 1985; English translation: Orientations. London, Faber & Faber, 1986.

Pierre Boulez – John Cage: Correspondance et documents. Winterthur: Amadeus, 1988; English translation: The Boulez–Cage Correspondence / Ed. Jean-Jacques Nattiez. Cambridge Univ. Press, 1993.

Jalons (pour une décennie) / éd. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois, 1989.

Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre avec Jean Vermeil. Paris: Plume / Calmann-Lévy, 1989; English translation: Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting. Portland, OR: Amadeus Press, 1996.

Points de repère I: Imaginer / ed. Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois, 1995.

Di Pietro R. Dialogues with Boulez. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001.

L'Écriture du geste: entretiens avec Cécile Gilly sur la direction d'orchestre. Paris: Christian Bourgois, 2002; English translation: Boulez on Conducting. Faber & Faber, 2003.

Points de repère II: Regards sur autrui / éd. Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois, 2005.

Points de repère III: Leçons de musique / éd. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois, 2005.

Puchala V. Pierre Boulez. À voix nue, entretiens. Paris: Symétrie, 2008.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Berio L.* Du geste et de Piazza Carità // La Musique et ses problèmes contemporains. Cahiers Renaud-Barrault I (1963). Paris: Gallimard.
- Boulez P.* Par volonté et par hasard. Entretien avec Célestin Deliège. Paris: Seuil, 1975.
- Boulez P.* Leçons de musique (Points de repère, III). Paris: Christian Bourgois, 2005.
- Boulez P.* Boulez on Conducting. Conversations with Cécile Gilly. London: Faber & Faber, 2003.
- Decroupet P.* Comment Boulez pense sa musique au début des années soixante // Pli selon pli de Pierre Boulez. Études et entretien. Genève: Contrechamps, 2003.
- Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez. Cambridge University Press, 2011.
- Leman M.* Embodied Music Cognition and Mediation Technology. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Meelberg V.* Touched by Music: the Sonic Strokes of Sur Incises // Sonic Mediations: Body, Sound, Technology. Ed. by Carolyn Birdsall and Anthony Enns. Cambridge Scholar Publishing, 2008.
- Nattiez J.J.* The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology. Oxford University Press, 2004.
- Stacey P.* Boulez and the Modern Concept. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. University of Rochester Press, 2011.