



Техника музыкальной композиции

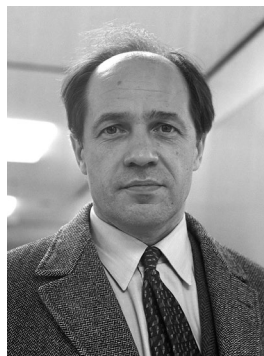
Перевод
УДК 781.61
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129



МОДЕРН / ПОСТМОДЕРН

Перевод с французского, предисловие и примечания
Ю.Н. Пантелеевой

Пьер Булез
г. Париж, Франция



Аннотация. Впервые публикуемая на русском языке статья «Модерн / Постмодерн» Пьера Булеза, знаменитого современного французского композитора, дирижера и теоретика, представляет собой текст его выступления во время концерта ансамбля *InterContemporain* в Бордо в 1987 году. Машинописный оригинал текста хранится в Фонде Пауля Захера, а в печатном виде этот материал содержится во втором томе литературных трудов Булеза «Взгляд на других», составителями которого являются Жан-Жак Натье и Софи Галез.

Статья посвящена проблемам модернизма / постмодернизма в музыке, вопросам музыкального языка и композиторской техники. Обобщенный взгляд на современную европейскую музыку Булез подкрепляет конкретными примерами и рассматривает произведения трех крупнейших композиторов-авангардистов. Речь идет о Трио Дьёрдя Лигети,

Секвенции для скрипки Лучано Берио и двух сочинениях самого Булеза — *Domaines* и *Dialogue de l'ombre double*.

Перевод этого текста приурочен к очередному «юбилейному» выпуску журнала «Современные проблемы музыкознания», одной из научных тем которого стал юбилей профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Наталии Сергеевны Гуляницкой. Автор настоящего перевода, Ю.Н. Пантелеева, имела честь учиться у этого известного ученого в индивидуальном классе в конце 1980-х годов, и творчество Пьера Булеза было одной из первых изучаемых тем.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, Пьер Булез, Дьёрдь Лигети, Лучано Берио

Для цитирования: Булез П. Модерн / Постмодерн / Пер. с франц., предисл. и прим. Ю.Н. Пантелеевой [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 116–129.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129

Благодарности: Переводчик выражает благодарность профессору Жан-Жаку Натье за любезное разрешение на публикацию перевода статьи Пьера Булеза. Перевод публикуется по изданию: *Boulez P. Moderne/Postmoderne*. In: *Regards sur autrui. Points de repères, tome II. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 474–480.



*TECHNIQUE OF MUSICAL
COMPOSITION*

Translated article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129



MODERN/ POSTMODERN

Translation from French, foreword and notes by Yu.N. Panteleeva

Pierre Boulez

Paris, France

Abstract. The article “Modern / Postmodern” by the famous contemporary French composer, conductor and theorist Pierre Boulez, published for the first time in Russian, presents the text of his speech during the concert performed by the *Ensemble InterContemporain* in Bordeaux in 1987. The typewritten original of text is kept in the Paul Sacher Foundation, and in printed form this material can be found in the second volume of the compilation of Boulez’ literary works *Regards sur autrui*, compiled by Jean-Jacques Nattiez and Sophie Galaise.

The article is devoted to the issues of modernism/ postmodernism in music, the problems of musical language and compositional technique. Boulez reinforces the generalized view of contemporary European music with specific examples and examines works by three major avant-garde composers. The compositions in question are György Ligeti’s *Trio*, Luciano Berio’s *Sequenza* for violin and two compositions by Boulez himself — *Domaines* and *Dialogue de l’ombre double*.

The translation of this text is dedicated to the next “anniversary” issue of the journal “Sovremennyye problemy muzykoznananiya” [“Contemporary Musicology”], one of the scholarly themes of which is the 95th anniversary of professor of the Gnessin Russian Academy of Music Natalia Sergeevna Gulyanitskaya. The translator of the article, Yulia Panteleeva, had the honor of studying with

this famous musicologist at the Academy on an individual basis in the late 1980s, and Pierre Boulez' musical works comprised one of the first topics studied by her.

Keywords: Modernism, postmodernism, Pierre Boulez, György Ligeti, Luciano Berio

For citation: *Boulez P. Modern / Postmodern / Transl. from French, foreword and notes by Yu.N. Panteleeva [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2023, № 2, pp. 116–129.*

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129

Acknowledgments: The translator wishes to express her gratitude to Professor Jean-Jacques Nattiez for his gracious consent for publish the translation of Pierre Boulez's article. The translation is published from the edition: *Boulez P. Moderne / Postmoderne. In: Regards sur autrui. Points de repères, tome II. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 474–480.*

Предисловие переводчика

Предлагаемый вниманию читателей перевод статьи французского композитора Пьера Булеза «Модерн/ Постмодерн» — знак продолжения научной линии, начатой еще в студенческие годы (конец 1980-х), с самых первых занятий в индивидуальном классе доктора искусствоведения, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Наталии Сергеевны Гуляницкой.

Зарубежная музыка периода пост-1950-х, представленная произведениями лидеров европейского авангарда — Пьера Булеза, Янниса Ксенакиса, Дьёрдя Лигети, Витольда Лютославского, Карлхайнца Штокхаузена и других композиторов, а также разнообразными словесными высказываниями этих выдающихся мастеров — лекциями, статьями и проч. —

стали для переводчика началом вхождения в новый и необычный мир современной музыки.

Название статьи Булеза также служит указанием на область важнейших научных интересов Гуляницкой, реализовавшихся, в частности, в ее монографии «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика)» (2014)¹. Ключевыми словами в заглавии этого труда стали искусствоведческие понятия, над которыми, как мы можем убедиться, рефлексировуют не только философы и искусствоведы, но и сами творцы.

Статья «Модерн/ Постмодерн», публикуемая в настоящем выпуске журнала «Современные проблемы музыкознания», — первый опыт изложения этого текста на русском языке. Помимо общетеоретических рассуждений, работа Булеза примечательна целым рядом интересных аналитических наблюдений композитора о творчестве его современников — Дьёрдя Лигети и Лучано Беріо.

Пьер Булез. «Модерн / Постмодерн»²

В последнее время много говорят о постмодернизме и упорно обвиняют композиторов или даже — в целом — художников, творивших начиная с 1950-х годов, в том, что излишним догматизмом они убили жизненную силу (*vitalité*) творчества. Действительно, в тот период мы поддались этому. Нужно было найти язык. По крайней мере, ощущалась необходимость в том, чтобы в некотором роде активизировать современность, дав ей возможность подпитываться чем-то еще, помимо интуиции. То, что было наиболее очевидным и глубоко прочувствованным, так это

¹ Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М: Языки славянской культуры, 2014.

² Выступление состоялось на концерте Ансамбля InterContemporain в г. Бордо 12 мая 1987 года. Машинописный текст находится в Фонде Пауля Захера. Прим. Ж.-Ж. Натье.

как раз крушение всех неоклассических и архаизирующих тенденций, а то, что было отвергнуто, так это некое любительство и поверхностное отношение к музыкальному языку. Чувство *бриколажа*. И, как следствие, возникло желание упорядочить элементы, казавшиеся очень разрозненными, — вот откуда появилась сериальная дисциплина, от которой ничего не ускользало, или почти ничего.

Как всегда, когда язык находится в процессе формирования, провозглашается определенная жесткость — как принципов, так и их применения. Мы выстраиваем и замыкаемся, более или менее сознательно, на внутреннем устройстве этой конструкции, из которой, честно говоря, не знаем, как выйти. Только лишь интуиция не может стать основой построения. Но исключить ее — значит, вернуться к тому, чтобы язык и экспрессия застыли из-за слишком ограничивающих и к тому же стерильных методов.

Однако нельзя отрицать положительного эффекта от рефлексии по поводу техники как таковой. Наша зависимость от образования, культуры и привычек не позволяет активно размышлять о новых ситуациях. Иногда достаточно отойти на некоторую дистанцию, чтобы обнаружить более оригинальные и менее конвенциональные решения. Все это происходит не от того, что мы применяем в отношении чего-либо догму или чрезмерное расширение техники, напротив, это происходит из столкновения с *конкретной* реальностью, *некой* реальностью, которая приводит нас к пониманию самой общей проблемы. Мы совершенно не говорим о том, что от этого пострадала бы выразительность, поскольку она пострадала бы от избытка техники; скорее, мы скажем о том, что новая экспрессия рискует — я говорю именно *рискует* — появиться в результате конфликта между тем, что мы хотим выразить, и тем способом, которым мы можем располагать для того, чтобы это выразить.

Такова, вероятно, точка зрения, которая в течение последних пятнадцати-двадцати лет изрядно эволюционировала. В сжатом виде ее можно выразить следующим образом:

— Нужно ли думать о *глобальных* решениях, которые могут решить все проблемы языка и выразительности?

— Нужно ли, напротив, увеличивать количество *локальных* способов решения проблем, чтобы спровоцировать встречу с подобной трудностью, касающейся выразительности, развития и осуществления?

Иначе говоря, не оказывается ли догма — *общая* — в процессе разложения в *отдельных* аналитических случаях, которые согласуются с этой конкретной ситуацией? Но тогда нет ли здесь опасности появления бессвязности и быстрого разрастания всех этих индивидуальных решений, которые противоречат или отрицают друг друга?

Ситуация не столь проста, как я ее только что схематично описал. Однако, действительно, если мало-помалу ее выстраивать, то согласованность окажется все более ничтожной. И это как раз та согласованность, которая придает языку силу и экспрессию. Догма растворилась бы, но не стала бы отсутствующей. Из этого следует, что я не приемлю слепого подчинения заранее придуманной догме, но, напротив, — упорядоченности и подчинению определенным правилам, которые свяжут все частные случаи.

*

Мне бы хотелось продемонстрировать на трех отдельных примерах то, как некоторые идеи пятидесятых годов на самом деле утратили свою жесткость, но при этом просочились во все элементы языка.

Конечно, мне можно было бы на это сказать, что иногда мы можем обнаружить и некоторые традиционные элементы, так что можно было бы избежать экспериментального этапа [в своем творчестве — Ю.П.] или

в какой-то мере обойтись без крайностей экспериментализма и его самых суровых проявлений. Как раз таки нет! Избежать этого нельзя, поскольку в этот период происходит встреча идей, в действительности, самых традиционных, и появляется способ переосмыслить их в ином контексте, выявляющем ценность произведений и их богатство. Словарь во всех отношениях обогащается самыми свежими идеями, а они, в свою очередь, интегрируются в поддерживающую их форму, которая придает им импульс и неожиданную силу.

Разумеется, иногда остается нечто вроде спора: а не *оставили* ли мы самые агрессивные позиции, в наибольшей степени обращенные к поиску и открытию, ради удобства более исторической и более «классической» ситуации? Однако это точно не тот случай, поскольку, повторяю, в действительности, некоторые элементы, используемые заново, уже не остаются прежними, но оказываются переосмысленными в условиях нового контекста.

*

Возьмем в качестве примера музыку Лигети.

Его Трио³ посвящено Брамсу. Оно четырехчастное. В нем есть тематизм. Оно имеет такую же инструментовку, как и у Брамса⁴. Это Трио появляется в тот момент развития стиля Лигети, когда существовал риск возникновения весьма узнаваемых маньеризмов письма, таких как остинато, непрерывное движение, повторяющиеся ноты, — все то, что мы находим в произведениях, известных своим особым индивидуальным стилем.

³ Булез пишет о Трио Дьёрдя Лигети для скрипки, валторны и фортепиано *Notte à Brahms* (1982). *Прим. переводчика.*

⁴ Имеется в виду Трио Иоганнеса Брамса для скрипки, валторны и фортепиано op. 40 Es-dur (1865). *Прим. переводчика.*

Могу представить себе рассуждения Лигети. Есть гипертрофия текстур, в которых иногда накладываются друг на друга мелодические линии, как бы изолированные от фона. Опасность исходит от избыточности неформального начала. Конечно, нужно найти идею формы, чтобы прийти к ее построению наиболее продуманным способом; отсюда возникает понятие мотива или темы, на основе чего и строятся эти формы. Как таковые, они (эти формы) окажутся четкими, если будут подчиняться принципу варьирования и повторения, с тем чтобы можно было наблюдать процесс развития или возвращения.

Именно поэтому первая часть основана, в сущности, на тематической фигуре, напоминающей, впрочем, Бетховена. Затем Лигети вводит контрапункт — валторны и оттеняющего ее рояля. Средняя часть Трио строится на антифонном звучании, возникающем между скрипкой и роялем, скрипкой и валторной. Своеобразная повторенная экспозиция отчасти опирается на принцип смещения, образуемого между инструментами.

Третья часть подчиняется классической тернарной схеме (Марш, Трио, Реприза марша). Здесь мы снова слышим серию смещений. Можно ли считать это каноном? В строгом смысле слова, да. Фактически, это тот же музыкальный материал, тот же объект, однако данный со смещением. Мы видим, что понятия классического письма переосмысливаются в своей первоначальной функции для того, чтобы найти оригинальный способ выразительности.

Далее, в репризе, Лигети накладывает друг на друга две музыкальные сущности. Происходит обогащение, но не взаимопроникновение. Напротив, Трио как раз основано на соединении и ритмической неразличимости. Форма порывает с табу *повторения*, но в работе с элементами постоянно используется принцип *вариантности*.

*

Серия *Секвенций* Берио была написана для разных солирующих инструментов: первая, наиболее давняя, возвращает к «суровым» годам. Потом, чем дальше Берио идет вперед, тем больше он отдается своему естественному вкусу к виртуозности, тем больше инструментальное письмо берет верх на тем, что можно было бы назвать чистым письмом. Виртуозность, учет возможностей даже инструментального *удобства* и привычного для этого инструмента «словаря» привели Берио к более прагматичному письму, облекающему «структурное» в соответствующие одежды, если говорить одновременно и технически, и психологически.

*Секвенция для скрипки*⁵ предназначена для исполнения на открытых струнах, для позиций руки с соответствующей аппликатурой. Берио опирается на эти возможности, чтобы извлечь из них конструктивные последствия. Большая часть «догмы» состояла в абсолютном отсутствии повторения, что шло против природы инструмента, для которого фиксированные элементы, т. е. открытые струны, устанавливали такой же принцип своей конструкции. Таким образом, любое начало пьесы, почти как манифест, как демонстрация, предполагает экспозицию с использованием именно этих открытых струн, приукрашенных соседними, или прилегающими, нотами. Берио, собственно, открыл *ауру* звука. Здесь нет звука, выступающего только в качестве абстрактного элемента структуры, однако есть звук как звуковой объект, варьируемый благодаря независимым микроструктурам — локальным и зависящим, в сущности, от природы инструмента. Это развитие, направленное к концу пьесы, приводит к мотиву из двух звуков и нестабильной вибрации, расширяющей понятие «поляризации», которая из определенной становится неопределенной.

⁵ Лучано Берио. Секвенция для скрипки № 8 (1976). *Прим. переводчика.*

Контрастом этому оказывается большой виртуозный пассаж, основанный на пальцевой технике и смене позиций. Небольшая быстрая секвенция выписана и может быть рассмотрена как единственная нота вариабельной текстуры. Сначала все события разворачиваются вокруг единственной ноты «ля», затем рука перемещается, увлекая за собой всю начальную текстуру. Отсюда и возникает сочетание строгой дефиниции (секвенции. — Ю. П.) и ее гибкого применения.

Существуют также принципы письма, напрямую связанные с реальностью и даже созданные с ориентацией на нее и используемые в качестве этой реальности. Здесь есть свобода, но опирается она на выверенную стилистику.

*

Теперь возьму для примера сразу *Domaines* и *Dialogue de l'ombre double*⁶ — причем второе произведение напрямую выведено из первого.

Сначала *Domaines*. Точкой отсчета в создании этой пьесы стало студенческое упражнение, сделанное в городе Баль⁷: суть его заключалась в том, чтобы предоставить ученикам возможность упорядочить данные — достаточно абстрактные для того, чтобы их можно было использовать по-разному.

Партия кларнета состоит из нескольких листков. Каждый из них состоит из *шести клеток (sellules)*. Тут есть достаточно жесткая структура, подчиняющаяся очень строгим принципам и остающаяся без развития: это примитивная комбинация элементов, не претендующая на то, чтобы придать им какую-либо последовательность. В первоначальной версии эти последовательности были отмечены инструментальными группами, или областями (*domaines*), к которым направлялся кларнет

⁶ Оба сочинения принадлежат перу П. Булеза *Прим. переводчика.*

⁷ Баль — город в Швейцарии. *Прим. переводчика.*

или тот инструмент, который от него отделялся. В Тетради А⁸ очень четко указаны границы, установленные путем довольно строгого расположения этих клеток.

Dialogue воспроизводит указанные шесть клеток, расширяя их, в сущности, при помощи настоящих секвенций, разделенных переходами. Секвенции основаны на одной-единственной идее, тогда как в переходах смешиваются различные идеи — они либо комбинируются, либо противопоставляются. Однако, чтобы приступить к циклу и завершить его, добавляются *аббревиатуры (sigle)* — начальная и финальная, независимые в том, что касается их некоторых наиболее специфичных характеристик.

К этому добавляются сценические приспособления и электроника. Одни секвенции исполняются инструменталистом, находящимся на сцене, а некоторые другие — с реверберацией рояля. Кроме того, кларнет оказывается одновременно и реальным, и локализованным. Однако аббревиатуры и переходы, заранее записанные на пленку, распределяются в пространстве посредством небольшого компьютера. Тогда кларнет оказывается нереальным и лишенным локализации. Такой способ презентации вдобавок подчеркнут светом. *Domaines* играет с динамикой, местоположением инструмента и рассеиванием звучности.

*

Мы видим, что раскрепощение не означает отказа. Техника должна быть интегрирована, внедрена во что-то. Иначе она остается внешней, явной, и, значит, отделенной от выразительности. Технику нужно впитать посредством изобретения. Она должна быть сразу увязана и с материалом, и со способом его существования, и со смыслом. Все эти три вещи неотделимы одна от другой, даже если догма настолько беспомощна, чтобы

⁸ Cahier A. Прим. переводчика.

создать некое единство всех элементов, поскольку сохраняется феномен инерции по отношению к элементам, которые необходимо увязать друг с другом. Или же тогда они попадают в зависимость от слишком поверхностного и малоубедительного способа действий. Итак, когда я говорю, что догма должна рассредоточиться, то я имею в виду то, что она должна все собою «оросить» для того, чтобы уже больше не быть чем-то изолированным.

Эта отождествление языка и смысла остается идеалом, которому надо следовать, — идеалом, в великих произведениях представленном на самом высоком уровне. В сущности, речь идет о довольно большом усилии и об очень высокой цели. Догма — вещь первоначальная и относительно простая в достижении. Рассредоточение догмы, напротив, подразумевает, что изобретение всегда все подвергает сомнению.

Сведения о переводчике / Information about the translator:

Пантелеева Юлия Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,

yulia_panteleeva@gnesis-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Yulia N. Panteleeva is a Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

yulia_panteleeva@gnesis-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



Сведения об авторе / Information about the author:

Пьер Булез (1925–2016) — композитор, дирижер

Pierre Boulez (1925–2016) — composer, conductor

Статья поступила в редакцию 22.02.2023;
одобрена после рецензирования 14.04.2023;
принята к публикации 01.06.2023.

The article was submitted 22.02.2023;
approved after reviewing 14.04.2023;
accepted for publication 01.06.2023.

