

УДК 82:781.6

БУЛЕЗ И ДРУГИЕ: О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ И ФОРМАХ ДИСТАНЦИРОВАНИЯ МУЗЫКИ, ПОЭЗИИ И ЛИТЕРАТУРЫ

Надежда Андреевна Петрусёва

профессор кафедры теории и истории музыки

Пермский государственный институт искусства и культуры

614000, Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18. petrusyova@yandex.ru

Статья посвящена «музыкальной софистике» – многовековому спору о превосходстве музыки или поэзии в том виде, в каком эта проблема обобщена в эссеистике одного из идеологов новой музыки Пьера Булеза, а также расширена в музыкально-экспериментальных студиях в Милане и Кёльне. На примере композиций Шёнберга, Булеза, Штокхаузена и Берлио показаны формы отношения (взаимодействия и дистанцирования) разных искусств.

Ключевые слова: поэзия – центр и отсутствие; процесс интеграции текста и музыки; типы чувствования; музыкальная фонология; «открытое произведение»; Дармштадтские проекты.

Поэзия и музыка – два священных чудовища, между которыми мы видели столько битв!

Пьер Булез

...дистанцирование составляет формальный момент человеческого интеллекта, свойственный только ему как интеллекту чувствующему

Хавьер Субири

Особую значимость для понимания проблематики взаимоотношения поэзии (литературы) и музыки имеют тексты Булеза, одного из главных представителей и идеологов Новой музыки¹. Отношение композиторов к слову имеет многовековую историю, свидетельствующую не только о том или ином использовании слова, но и уточняющую и конкретизирующую всеохватывающую многогранность слова. Над музыкантами всегда незримо тяготел императив: все есть слово. Эксплицитную форму его можно найти у Шпета, писавшего: «Слово есть архетип культуры <...> книга, литература, язык всего мира, вся культура – слово» [Шпет 2010: 10]. При этом, он, однако, говорил об ограниченности слова в передаче «сенсуального материала, субстрата и чисто мыслимого содержания» предмета. «Конечно, слово, – пишет Шпет, – не “передает” предмета, который по существу трансцендентен, оно только называет его. Предмет вместе со своим содержанием есть то, о чем слово, о чем идет речь, а не то, что “передает” слово» [Шпет 2005: 619]. Может быть, именно музыка может «передать» этот непередаваемый в слове сенсуальный материал, будучи наиболее схожа с ним? Бодлер, величайший поэт современности, потря-

сенный услышанными произведениями Вагнера, признается в своем письме к Вагнеру и самому себе в том, что музыка бесконечно превосходит возможности письма, более того, что «тайно преследуемая поэзией цель была по сути своего рода музыкой» [Лаку-Лабарт 1999: 28]. Поэзия у поздних романтиков, импрессионистов и символистов уступила трон музыке. Рушится твердо установленная веками иерархия в сфере изящных искусствах, подтвержденная философской системой Гегеля. Абсолютный Дух в ходе своего саморазвертывания и самопостижения приходит к слову (поэзии, философии и религии). Музыка есть часть Слова, Слово духовно артикулирует музыку: «...музыка вследствие ее односторонности вынуждена призвать на помощь слово, точнее выражающее определенное значение, и требует текста во имя более тесной близости к своеобразию и характерному выражению содержания. Лишь текст, собственно, придает некоторую законченность тому субъективизму, что изливается в звуках» [Гегель 1971: 343]. Романтики не искали «законченности» субъективизма. Они, наоборот, посредством *переживания* устремлялись к «тотальности жизни». Именно музыка как чистая сфера переживания и процессуальности чувства превозносилась у Вакенродера, Тика и Гофмана как пророческое выражение невыразимого, как предчувствие абсолютного и модель того, что, является собственно искусством. Высшей формой музыки становится «чистая, абсолютная инструментальная музыка» (Эдуард Ганслик), отторгнутая как от служебно-

прагматических функций, так и от литературно-поэтических текстов. Музыка превращается в язык «сверх» словесного языка (*Sprache über der Wortsprache*).

Непрекращающимися поисками «древнего союза» поэзии и музыки отмечено и творчество композиторов Новой музыки (Булеза, Штокхаузена, Ноно, Берио, Мюроя, Лахенмана, Кейджа и др.). «Какой демон, – говорит Булез, – вовлекает композиторов в литературу? Какая власть заставляет их самих стать писателями? Или это просто страстное желание после утерянного рая, этого древнего союза, который они вновь тщетно стремятся обрести?» [Boulez 1986: 186]. Заключительным пунктом его композиторской работы стало признание внутренней совместимости двух великих сил современной композиции: поэма, вокруг которой музыка кристаллизуется, подобна «окаменелости, одновременно узнаваемой и неузнаваемой – ее сердцевине и отсутствию» [ibid.: 197].

Текстуальный анализ отношений между словом и музыкой выдающегося композитора и теоретика современности – одна из необходимых попыток осветить «тайную» силу могущества инструментально-вокальных опусов, неизменно притягивающих как «старых», так «новых» и «новейших» композиторов.

«Музыкальной софистике» – многовековому спору о превосходстве поэзии / музыки – посвящен ряд булезовских эссе, вошедших в сборник «Ориентиры» (1986): «Слово, звук, синтез», «Говорить, играть, петь...», «Конструируя импровизацию», «Поэзия – центр и отсутствие – Музыка». В эссе «Слово, звук, синтез» (1958) Пьер Булез, уже написавший свои всемирно известные композиции (вокально-инструментальные циклы «Молоток без мастера», «Складка на складку, портрет Малларме», кантаты «Брачный лик» и «Солнце вод» на стихи Шара Рене, три фортепианные сонаты и др.), устанавливает жесткую дистанцию между словом и музыкой, различая два типа отношения к поэтическому тексту: преобладание музыкальной стороны в «орнаментальных арабесках» он обозначает понятием «отсутствие» (первый тип), а акцентирование поэтической основы в музыкальной декламации – «центром» (второй тип он находит в «Лунном Пьере» Шенберга, в «Воццеке» и «Лулу» Берга). В эссе «Поэзия – центр и отсутствие – Музыка» (1962)² Булез уточняет выявленную диспозицию и дает ответы на целый ряд вопросов. Сгруппируем их в четыре блока [Boulez 1986: 183-198].

I. Общеизвестно, что отношения между музыкой и поэзией имеют много форм – от прямого

утверждения до пространного комментария поэтического источника. Многообразие этих форм в процессе установления дистанции между голосом и инструментами предполагает для Булеза определенное количество констант, которые выражены в элементарных формах взаимодействия музыки и текста.

1. Если в своих элементарных формах музыка аккомпанирует словесному тексту, то не последней причиной этого является господствующая роль, принадлежащая *человеческому голосу*. (Священные песнопения. Светское пение. Фольклор.)

2. Известно, что концепция единства музыки и текста не является далеким прошлым: вся поэзия изначально была предназначена для пения (греческие драматурги сочиняли для своих хоров и мелодрам; Машо был новатором в обеих сферах), однако *эволюция* поэтических форм заключалась в обособлении от соответствующих музыкальных процессов.

3. С другой стороны, инструментальная *виртуозность* требует независимости и предполагает развитие своих потенциалов. И если до некоторых пор она использовалась в качестве комментария, или сопровождения к поэмам, то вскоре это обязательство было расторгнуто и установилась сегодняшняя дистанция между голосом и инструментом.

4. Очевидно также и то, что на более «прозаическом уровне» любое использование голоса тотчас ведет к *артикуляции*, одна вокализация вскоре утомляет и становится всецело выразительной, даже если это и не осознается. Эта реакция основана на разновидности уважения к человеку: способность артикулировать звуки является изначально отличительной чертой человека.

5. К тому же сообразное использование фонем все же не ведет с необходимостью к языку как системе семантики. И если композиторы при помощи особых методов используют образный, живописный, эзотерический, псевдо-тайный или чисто музыкальный языки, созданные для их собственных целей и приспособленные к определенной инструментальной звучности, то слова, используемые в этом направлении, не имеют прямого назначения, они либо создают свою собственную систему ссылок, либо входят как часть в организацию, чья логика чужда им.

6. Использование слов просто как *звуков* выступает итогом в бесконечном споре музыки и поэзии, а кто из них имеет преимущественное право: ясное значение какого-либо текста или затемнение его так или иначе усиливается благодаря музыкальному изображению. Теория поэзии

адекватно своим целям оставляет в стороне все вопросы приоритета. Музыка выполняет свою функцию либо объединяя себя с модулами выражения слова, либо приближая их к себе. Это дает ей невообразимую власть, которая лежит «вне языка» и в то же самое время расширяет область, специфически связанную именно со звучностью. (Музыка всегда стремилась обладать «магической властью» и в Новой музыке такая власть осуществилась открыто.)

7. Текст с его точным значением всегда является *фундаментально противоположным* фактором, ибо не язык и не метаязык осуществляют музыкально-вокальную амальгаму.

II. Отдав должное многовековой «музыкальной софистике», Булез переходит к диалектике музыка / язык, которая облегчает понимание существующего множества различных путей художественного выражения. Он выделяет два фундаментальных вопроса. 1. Способна ли музыка передавать значение поэтического или драматического текста? 2. Существует ли возможность – и необходима ли она – благодаря использованию соответствующей просодии обеспечить (во что бы то ни стало) понятность текста?

1. Музыка благодаря своей природе избегает прямого значения самого по себе и поэтому не способна передать любые или поддержать все значения беспристрастно.

2. Не существует пути, на котором музыка может сформировать аналогичную разговорному языку семантическую функцию; она имеет свою собственную семантику, твердо основанную на своих собственных фундаментальных структурах, и сохраняет специфические законы, так что переданный смысл является параллелью, «более чем идентичной» со смыслом, сообщаемым словами. Музыкальная семантика не может означать утверждение или отрицание как таковое, однако может передать суть утверждения; можно даже различить качество такого утверждения, соединенное с волей, умиротворенностью либо со спокойствием; и это невозможно передать прямо благодаря написанным словам, без точно установленного разговорного тона голоса, который вновь возвращает назад к музыке.

III. Изобразив процесс интеграции текста и музыки, Булез показывает различные пути использования человеческого голоса в условиях монодического одноголосия и полифонического многоголосия, силлабического (нота против ноты) и мелизматического (с распевом от 2-3-х до 20 звуков) письма, описывая, по сути, технику амальгамы слов и музыки. «Когда на первый план, – пишет Булез, – выходит вопрос действия или движения, индивидуальности или индивиду-

альных отношений, музыкальное решение в большинстве случаев становится *силлабическим*, со словом на каждую ноту или несколькими словами на несколько нот – в речитативе, повествовании, которые останавливают музыкальное действие, чтобы обеспечить понимание необходимых драматических событий. В этих случаях эффективность слово-звуковых отношений зависит от близости к речи. При этом различные века и различные культуры изобретают разные условности, одни – более реалистичные, другие – более стилизованные в характере выражения. Sprechgesang (говорное пение) является последней метаморфозой в этой длинной серии.

Другую противоположность, – продолжает Булез, – мы имеем в *мелизматическом* пении, или полифонии, которая может быть чисто вокальной или включать инструменты. Количество голосов, прозрачная контрапунктическая плотность мешают здесь пониманию текста, хотя общее значение усилено, что несет “новое очарование”. Гомофонные мелизматические хоралы включают растягивание слов во времени, разновидность силлабического препарирования [разбивки]. <...> Если мелизма (распев) на один слог является достаточно длинной, то певец теряет след, и “сообщение” текста ускользает от него. <...> Излишество цветистого стиля в средние века было предельным случаем в использовании полифонии. В ряде мотетов мы встречаем три различных текста на трех различных языках (латынь и местные диалекты – священный и светский языки), наложенные один на другой, что представляло непреодолимое препятствие для любого непосредственного понимания. Еще хуже обстояло дело с *cantus firmus*’ом, который состоял из столь долгих длительностей, что слова лишались своего естественного выражения. Даже в случае исполнения одного текста последовательность вступающих голосов и независимый ритмический контрапункт голосов приводили к наложениям и пересечениям словесных ритмов, что ставило перед слушателем проблему интерпретации. Только строгое соблюдение силлабических совпадений, как в гомофонной полифонии шансон и хорала, могло обеспечить понимание» [Boulez 1986: 191-192].

И далее Булез пишет о различных колебаниях музыкальной формы в произведении с текстом, что свидетельствует о действительных различиях в трактовке – монодия с инструментальным сопровождением или без него и полифония, силлабическое и мелизматическое письмо. К примеру, немецкая песня и французская мелодия XIX в. представляют типичный случай «чтения в музыке», когда «значение» поэмы обеспечивает пути

ее реализации. Темп, в котором поэма поется, строго тот, в котором она говорится, только в современной музыке вокальная линия включает все возможности виртуозности. Просодия является настолько близкой к артикуляции и акцентуации речи, насколько это возможно, и этим обеспечивает понимание. Аккомпанемент является в большинстве случаев изображением, оттеняющим текст, хотя диалог между голосом и инструментом естественно преобладает. Форма песни, которая первоначально была строфической, становится более гибкой, чтобы следовать точному курсу поэмы и предоставить от одного момента к последующему соответствующий музыкальный контекст, более или менее описательный по характеру. Целостное внимание концентрируется на предоставлении поэзии «оформления», подобно «оправе драгоценного камня». Процесс идентификации, однако, «не гарантирует от несовместимости качества; совершенная музыка соединяется с посредственными поэмами и наоборот» [ibid.].

IV. В отношениях между музыкой и поэзией, имеющих много форм различной значимости и интенсивности, от простого названия до интимного слияния, от эпизодической роли до сущностного проникновения, Булез выделяет несколько уровней взаимопроникновения.

1. *Изображение и выражение* представляет неопределенный и очень смешанный вид «соответствия» элементарной стадии общего восприятия, которое еще неспособно предвидеть средства, достигающие какой-либо взаимосвязи.

2. Прямое *схватывание* музыкой поэмы в целостной форме и синтаксисе, в ритме либо в реальной словесной звучности. Этот процесс гарантирует безупречную передачу от одного языка к другому. Связь устанавливается средствами музыкальной структуры. Булез настаивает на абсолютном значении *идеи структуры*: необходимо одновременно раскрыть поэму и в то же самое время обеспечить *дистанцирование* и длительную автономию поэтического оригинала.

3. Использование общих для обоих видов искусства критериев, таких как *время* (ритмическое качество и вокальная техника, или просодия в широком смысле слова) и *форма* (эквивалентные структуры на определенном участке времени, фонетическая регуляция, упорядоченное размещение формальных различных компонентов).

Последний пункт требует некоторых пояснений. Согласно Булезу, существуют два времени, одно для поэмы как *действия*, другое для поэмы как *рефлексии*. Поэма как действие прямо «принимается» музыкой, являясь основой для результирующей формы, однако это время трудно раз-

личить в музыкальном прочтении. Поэма как рефлексия подчиняется разновидности дробления или искажения своей оригинальной формы, она может даже *отсутствовать* сама по себе в музыке, принимая форму дополнительного комментария. Время как рефлексия характеризуется следующими основными моментами: направлением трактовки голоса и трактовкой просодии; целостной структурой и сущностным качеством музыкального письма, специфическим отношением между голосом и инструментальным ансамблем.

Что касается трактовки голоса, то Булез указывает на различные категории – от говорения до пения. *Говорение* – от шепота до крика – относится к порядку, фундаментально отличному от музыкальных структур как в организации и качестве звукоструктур, так и в грамматике. Интервалы в музыкальном звучании принадлежат к иерархии, обусловленной различной степенью напряжения или изобретения, что не свойственно речи. Ритмические качества являются инстинктивными в говорящей декламации, в то время как они подчинены правилам в инструментальной музыке. *Пение*, используя точные интервалы в более широкой шкале, ведет голос и инструмент к соответствию, достигаемому либо «подавлением» слова, либо расширением его артикуляции: поскольку голос извлекает из слов их звуковой характер в большей степени, чем несомое ими значение, значения слов постепенно заменяются их чисто фонетическими качествами. Таким образом, поэма, вокруг которой музыка кристаллизуется, подобна «окаменелости, одновременно узнаваемой и неузнаваемой – ее сердцеvine и отсутствию» [Boulez 1986: 197].

Чтобы уяснить эту двойственность отправных возможностей (центра и отсутствия), рассмотрим тип «центра» в двух вокально-инструментальных композициях – «Лунном Пьеро» Шёнберга и «Молотке без мастера» Булеза.

В эссе «Говорить, играть, петь (о Лунном Пьеро и Молотке без мастера)» (1963) Булез, поясняя различие этих двух произведений³, говорит о сложности эстетической проблематики «Лунного Пьеро»: неспособность осознать ее приостанавливает понимание произведения на многие годы. Кратко изложим основные «тезисы» Булеза с точки зрения тех *типов чувствования*, на пересечении которых возникает эта сложность.

1. «Лунный Пьеро» – это *искусство контрастов*, в котором слегка ироничный лиризм сменяется всегда истеричной *одержимостью*, следующей в своем развертывании за разочарованными чувствами. Общее между частями – пере-

ход от одного состояния экспрессии к другому при большой мобильности между пьесами⁴.

В качестве примера Булез говорит о значительном различии в атмосфере между мрачным обликом «Ночи» и изобретательной иронией «Молитвы к Пьеро», следующими одна за другой, или между преднамеренно преувеличенным ужасом «Багряной мессы» и темным бесстрастным духом «Песни о виселице». Подобного рода контрасты в настроении создают одну из трудностей при исполнении «Лунного Пьеро»; игнорирование этой особенности произведения приводит к монотонности исполнения, ибо нервная экспрессивность голоса снижает любое впечатление юмора пародийных пьес, придавая всему произведению монотонную атмосферу преувеличенного напряжения, совершенно противоположного характеру инструментальных партий. «*Пародия*, следовательно, является столь же существенно чертой “Лунного Пьеро”, насколько важно *преувеличенное чувство*» [Boulez 1986: 333].

2. «Лунный Пьеро», посвященный ее первой исполнительнице – актрисе Альбертине Цеме, эстрадной певице, которая исполняла так называемые «мелодрамы» с музыкальным фоном, – первоначально задумывался Шёнбергом как разновидность серьезного «интеллектуализированного кабаре» со всеми импликациями кабаре, «черного юмора» и даже «Черной кошки»⁵. Однако заигрывание с плохим вкусом, самоирония, бредовые галлюцинации – все это должно быть взято в кавычки как *второстепенное*.

3. Проблема *Sprechstimme*, обусловленная трудностями вокального исполнения на пути между говорением и пением, является основой всех споров. Шёнберг имел явное намерение предоставить инструментам значительную роль и, таким образом, не мог удовлетвориться одной лишь вокальной декламацией. Возник вопрос: как записать декламацию, чтобы она была внутренней частью музыки. Стремление к точности привело Шёнберга к записи разговорного голоса как пения, отмечая каждую ноту крестом, как условное указание для использования *Sprechstimme*. Однако возник другой вопрос: можно ли действительно *говорить* согласно записи, задуманной для пения? Собственные замечания Шёнберга на этот предмет (написанные на полях ноты и вступительное слово к «Лунному Пьеро») не ясны и их интерпретация не освещает предмет, но только «создает запутанную массу *традиций*, каждая из которых претендует на авторитет Мастера» [Boulez 1986: 332]. То, что Шёнберг, по-видимому, осознал подобную трудность, хотя никогда открыто не говорил об этом,

позволяет Булезу изложить свою точку зрения: «Вокальная нотация не предусматривает какого-либо вида речи, добавляя крест к каждой ноте, он не создает каких-либо различий для условной нотации <...> В поздних произведениях, таких как “Ода к Наполеону”, “Моисей и Аарон”, его нотация *Sprechstimme* отличается по существу: в “Оде” она становится относительной <...> в том смысле, что использует ограниченное количество певцов, связанных не с точными, определенно отмеченными высотами, а с интервалами – можно сказать, с отношениями, которые являются сами по себе относительными и нуждаются в том, чтобы быть интерпретированными каждым певцом и актером согласно высоте его или ее разговорного голоса». И далее о том же: «...верно, что говорное пение не остается на ноте, но не в том смысле, в каком Шёнберг “воображал”, когда писал, что в *Sprechgesang* высота изменяется благодаря понижению или повышению. В действительности реальная высота изменяется в разговоре в результате краткости вокальной эмиссии, говорное пение становится разновидностью ударного инструмента с очень кратким резонансом, поэтому невозможно какое-либо реальное говорное звучание» [Boulez 1986: 333].

Шепот, который Шёнберг использует в «Лунном Пьеро», Булез относит к белому или окрашенному шуму с различной тесситурой, иногда на две или три октавы превышающей разговорный голос и идентичной по высоте со свистом. В целом, шёнберговский анализ вокального феномена, фиксирующий сложность этой проблемы, переживается Булезом как собственное актуальное событие: «Великой заслугой Шёнберга является то, что он поставил этот вопрос; его анализы вокального феномена и неизменная нотация, которую он использовал, до сих пор сталкивают нас с проблемами, которые остаются открытыми» [Boulez 1986: 334].

4. Пространственное размещение инструменталистов и певца в условиях театральной пьесы должно быть изолировано друг от друга таким образом, чтобы корреспондировать «подобно актерам на сцене», что создает два акустических плана: «“Лунный Пьеро” – это театральная пьеса, где голос изолирован от инструментального ансамбля. Расположение певца посреди исполнительцев является здесь эстетическим противоречием, которое как визуально, так и с точки зрения акустического эффекта вызывает сильнейшее возмущение. Два акустических плана – речитирующий голос и инструменталисты – должны быть, несомненно, абсолютно отделены друг от друга, иначе вокальная динамика будет опасно усилена

или исполнители будут снижать динамику до такой степени, что индивидуальный характер пьесы будет исчезать, растворяясь в разновидности меццо-тинто (*mezzotint*)» [Boulez 1986: 334].

Булез предлагает следующее решение пространственной диспозиции: поместить инструментальный ансамбль в левом углу сцены, немного наискось, так что инструменты, подобные флейте и виолончели, которые особенно важны в некоторых пьесах, находились справа от группы; в результате устанавливается «зона контакта» с певцом, который стоит немного правее от центра сцены.

5. Говоря о контрастах литературно-художественного контекста, ближайшую *литературную параллель* к атмосфере «Пьеро» Булез находит в «крайностях критической иронии» Роберта Музиля, описывающего «сентиментальный разочарованный мир» – мир, суммированный в заключительной пьесе «О, аромат далеких лет / Пьянишь ты снова мои чувства!». Вместе с тем театральным аспектом «Лунного Пьеро» невозможно рассматривать ни как модель «чистого и непосредственного» интеллектуализма», характеризующего мир Пруста и Музиля, описывающих эмоциональный уровень членов «высшего общества» в период его расцвета, ни как «худший пример экспрессионистической истерии»: «В таких пьесах, как “Мадонна”, “Грабеж”, и даже в “Багряной мессе”, или в “Отсечении головы”, мы находим скорее игру со страхом – процесс, который уже был описан Андре Шаффнером в деталях. Он сравнивает его с экспрессионистическими чертами известных племенных церемоний, распространенных в Африке, где *игра со страхом* действительно производит впечатление невыносимого беспокойства и затем в своей высшей точке обогащается настроениями, которые колеблются от удивления до иронии, и даже до шутки страха, которая также распространена, как и *вера в него*» [Boulez 1986: 336].

В России (и СССР) первой исполнительницей «Лунного Пьеро» была Майя Элик (конец 60-х – начало 70-х гг.). К 100-летию Шёнберга в Малом зале Московской консерватории «Лунного Пьеро» исполняла в 1974 г. Светлана Савенко, дирижировал Валентин Кожин. Еще два исполнения состоялись в Свердловске и в Тбилиси (дирижеры Валентин Кожин и Иракий Чиаурели). После большого перерыва последующие исполнения с С.И.Савенко (ныне доктором искусствоведения, профессором МГК им. П.И.Чайковского) прошли в 1999 г. во время фестиваля к 125-летию Шёнберга (тогда же был записан диск, который вышел в 2005 г. под титулом Московской консерватории) и в 2001 г. к 50-летию со

дня смерти Шёнберга. (Инструменталисты располагались в левом углу сцены, немного наискось, певица стояла немного правее от центра сцены, т.е. в том пространственном расположении, которое создает, согласно Булезу, два акустических плана.) Наконец, вокально-инструментальный цикл «Лунный Пьеро» Шёнберга вошел в постоянный репертуар «Студии новой музыки» при Московской консерватории и время от времени исполняется целиком или фрагментами.

Камерный цикл «Молоток без мастера» (*Le marteau sans maître*) был написан Булезом между 1953 и 1955 гг. В цикле присутствует та звуковая чувственность и специфически булезовское «неистовство», которые вызваны сильным воодушевлением и выражены в вулканических ритмо-гармонических образованиях. Произведение содержит девять пьес, сочиненных на три поэмы Рене Шара⁶. Названия поэм следующие:

1) «Неистовое ремесло» (*l'artisanat furieux*).

2) «Прекрасное здание и предчувствия» (*bel édifice et les pressentiments*).

3) «Палачи одиночества» (*bourreau de solitude*).

Стихи поэм лаконичны и строги, их сильные непреклонные уединенно-мрачные образы концентрируются в нескольких прерывающихся линиях:

1) *l'artisanat furieux* («Неистовое ремесло»)⁷:

Красная повозка на гвозде

И труп в корзине, /

Утомленные лошади с железными подковами,

Я мечтаю, держа голову на острие своего пе-
руанского ножа.

2) *bel édifice et les pressentiments* version
premiere («Прекрасное здание и предчувствия».
Версия первая):

У ног моих морская мертвая стихия

Вздывает волны... /

Во мне – ребенок, что подобен молу,

И мужчина, чужих иллюзий полный. /

А чистые глаза в лесу,

Рыдая, ищут голову, где можно было б жить...

(Пер. Т.Балашовой)

Я слышу, море ходит подо мною,

Вздывает, мертвое, валы над головой. /

Ребенок мол прогулочный стихий,

Мужчина отблеск мнимый /

Кристалльных глаз в лесах

Рыдая ищут голову-жилище.

(Пер. В.Козового)

[Балашова 1982: 206]

3) *bourreaux de solitude* («Палачи одиночества»)⁸:

Шаг удалился –

Пешеход скрылся /
В циферблате мнимого

Маятник машинально швыряет свой гранитный груз.

Инструментальные разделы Булез группирует вокруг вокальных: *avant* – предисловие, *apres* – послесловие или *commentaire* – комментарий. «Неистовое ремесло» поется в третьей части и имеет инструментальное предисловие (I часть) и послесловие (VII часть); «Прекрасное здание и предчувствия» (VI часть) имеет три Комментария во второй, четвертой и восьмой частях; «Палачи одиночества» (V часть) имеют дубль-вариацию (IX часть), где пение со словами преобразовано в вокализ. Вместо слитного цикла из трех, четырех и двух частей Булез организует их следующим образом: I цикл – I, III, VII части; II цикл – II, IV, VI, VIII части; III цикл – V, IX части.

Поэзия Рене Шара – Булез открыл ее для себя в кантатах «Брачный лик» (*Le visage nuptial*, 1946), «Солнце вод» (*Le soleil des eaux*, новая редакция 1950-51 гг.) – становится в «Молотке без мастера» источником для создания новой концепции формы. Неудовлетворенный однонаправленностью формы, свойственной циклически замкнутым формам классико-романтического типа, Булез оформляет три стихотворения Шара в циклы различного объема, используя принцип тропирования (прерывания, вставки). Так возникает временная прерывистость форм, что отражает прерывистость сюрреалистического⁹ образного мира Шара.

Каждый из трех циклов композиции имеет определенную структуру, ритм, инструментовку и вокальный стиль. В пьесах с текстом (III, V, VI, IX) порядок слов в поэме точно согласуется с их литературной формой (не изменяется синтаксический порядок слов, последовательность линий, нет повторов слов и т.д.). Кроме того, вокальная композиция проясняет фонологическую структуру французского текста в слоге, слове, фразе и, шире, в семантической сфере слов.

Только четыре из девяти разделов «Молотка без мастера» вокальны, и только один, третий можно считать пением в традиционном смысле слова. Музыкальная трактовка текста, сохраняющая близость к речи, имеет четыре различные категории:

1) *parlando* (сходно с разговорной речью; «тон» и речь взаимосвязаны – «libre»);

2) *quasi parlando* (подвижная кривая высоты, длительности или слогов и динамики точно определена);

3) силлабическое пение (все параметры – высота, длительность, акцентуация громко-тихо и т. д. – определены точно);

4) мелизматическое пение (музыкальные параметры становятся доминирующими; больше тонов, чем слогов).

При использовании пятой категории – пении закрытым ртом, «*bouche fermee*» – голос не меняет тембра и, таким образом, приближается к звучанию басовой флейты и альта.

В конструкции IX пьесы «Молотка без мастера» Булез использует все пять степеней различий между речью и пением.

Индивидуальные методы Булеза, демонстрирующие различную степень градации между музыкой и речью, Штокхаузен сравнивает с теми, которые использовали композиторы Нововенской школы, где они получили драматическое значение, выразительную функцию в крике, говорении, пении, *Sprechgesang* [Stockhausen 1964: 40-46].

Композиции Карлхайнца Штокхаузена и Лучано Берико в экспериментальных музыкальных студиях продолжают и значительно расширяют булезовский подход к изучению музыкальной фонологии. По воспоминаниям Эко, в миланской музыкальной студии¹⁰, которой руководил Берико и в которую заходили Булез, Пуссёр, Штокхаузен «стоял свист частот, сильный треск волн, шум резких звуков» [Эко 2006: 5]. Совместное чтение Джойса породило звуковой эксперимент, который сначала был назван «Памяти Джойса», а потом «ТЕМА – памяти Джойса». Центром стала 11 глава «Улисса» (та, что о Сиренах, «настоящая оргия из звукоподражаний и аллитераций», по словам Эко) на трех языках – английском, французском и итальянском. В соответствии с утверждением Джойса, эта глава самая настоящая *fuga per canonem*¹¹. Берико начинал наложение текстов на манер фуги, сначала английский на английский, потом английский на французский и так далее; потом он работал только с английским текстом, фильтруя определенные фонемы до тех пор, пока не получалась музыкальная композиция.

В предисловии к третьему изданию (1985) книги «Открытое произведение» (1962) Эко сформулировал тезис: эксперименты музыкантов-электронщиков и композиторов *Neue Musik* в целом, представляют собой законченную модель тенденции, общей для всех видов искусств. Эта тенденция представляла собой переход от замкнутой классико-романтической формы к открытой вариативной форме¹². Открытое произведение – это «диалектика формы и открытости, <...> напряженность структурной или “класси-

ческой” необходимости и необходимости растворяющейся или “неформальной” как раз находится в центре произведений Джойса» [там же: 6, 13]¹³. Эко добавляет, что исследования природы открытого произведения не начались бы, «если бы он не имел привычки наблюдать, как работает Лучано Берлио, если бы не обсуждал эти проблемы с ним самим, а также с Пуссёром и Андре Букурешлиевым», что его сильнее всего интересовал не Леви-Строс, Соссюр, а «Берлио со своими проблемами музыкальной фонологии» [там же: 47, 9]. (Из произведений инструментальной музыки той поры в книге упоминаются Одиннадцатая пьеса для фортепиано («Klavierstück XI») Штокхаузена, Третья фортепианная соната Булеза¹⁴, «Секвенции для одинокой флейты» Берлио, «Перемены» Пуссёра.)

Лучано Берлио в столь важном для него *текстовом аспекте* его музыки, в частности в его обращениях к литературе Джойса и Беккета, соединял инструментальные звучания с электронными шумами и *звуками* человеческой речи, например, в пьесе «ТЕМА – памяти Джойса (*Temar – Omaggio a Joyce*) для голоса и магнитофона» (1958), в вокально-оркестровой «Ерѳаніе» (1959-61). В этих произведениях, как и в других своих работах, Берлио вступал в диалог с современной литературой.

Ко времени появления своих ранних композиций «Due pezzi» для скрипки и фортепиано (1951) и «Камерной музыки» (1953) Берлио был связан с ведущими композиторами своего поколения, которые ежегодно встречались в Дармштадте, – Штокхаузен, Булезом, Ноно и Пуссёром, – и некоторые из его более поздних работ 1950-х гг. были вкладами в Дармштадтские проекты: переосмысление оркестрового расположения в «Allelujah I и II» (1955-58) или комбинация инструментального и электронного звука в «Различиях» (1958-59). «Камерная музыка» – триптих из коллекции Джеймса Джойса, где каждая песня различна в характере, потому что музыка каждой соткана из чувства и звука слов. Исследование вокального звука в таких вещах, как расширение «стона» во второй песне так, чтобы он становится последовательностью фоном, или различных вокальных методов (речь, декламация, многогранность линии) указывает на поздний стиль композиций Берлио. В равной степени характерна и изменяющаяся роль инструментов, которые являются чисто иллюстративными в первой песне, соединены с голосом во второй и главенствуют в последней, где они подобны музыкальной фантазии, которая вызвала в воображении соответствующие слова и соответствующие

щее пение (работа посвящена жене Берлио Кэти Берберян, для которой она была написана).

Также в 1958 г. Берлио отправляется, хотя возможно в то время и не зная об этом, по более длинной дороге преобразований: в серии «Секвенций» (*Sequenze*) для исполнителей соло. «Секвенция III» (1965-66), снова написанная для Кэти Берберян, является драматической сценой, в которой, как пояснил Берлио, он пробовал ассимилировать много аспектов повседневной вокальной жизни, включая тривиальные вещи, подобные кашлю, не теряя промежуточные уровни – смех, становящийся колоратурной виртуозностью, например, или традиционное пение. Если в «Камерной музыке» и в «Ерѳаніе» различные вокальные стили были разведены по разным частям, то здесь они глубоко взаимосвязаны, и специальный письменный текст Маркуса Куттера обеспечивает слова и фразы, которые могут быть повторно собраны в различных исполнениях согласованно музыкальным и драматическим соображениям.

Карлхайнц Штокхаузен «экзистенциально» широко трактует феномен дистанцирования: «Я думаю, что каждый опыт, через который я прошел, был средством устранения, систематического снижения влияний для того, чтобы достигнуть оригинального ядра моего существа, каким бы малым оно ни было, которое уменьшилось через столетия вместе с моей идентичностью и которое я теперь хочу сформулировать очень личным способом» (Из интервью с композитором, записанным в 1981 г.) [Maconi 2005: Вместо Предисловия v-vii]¹⁵. Все более и более фокусирующийся интерес Штокхаузена к хореографии и театральному представлению музыкального театра был привлечен установившимися немецкими традициями радиодрамы и документального фильма, которые не были оценены до настоящего времени по достоинству и которыми часто пренебрегают. Эти традиции начали развиваться в двадцатые годы, когда началось радиовещание: традиции *Horspiel*, а также *Horfilm*. Как определил Ганс Гейстер в 1924 г., *Horspiel* это – «любая форма *драматургической литературы*, которая не может существовать без радиоаппарата, но которая, как текст, более чем что-либо напоминает музыкальную партитуру» [цит. по: Maconi 2005: 366]. В год перехода от немых кинофильмов к звуковым (1929) Альфред Браун предложил определение *Horfilm*'а как постановки, состоящей из «коротких сцен, в стиле репортажа, соединенных музыкой, поэзией и специальными звуковыми эффектами, которые предназначены, чтобы воспроизвести только определенную часть действительности» [цит. по: Maconi 2005: 368].

Вообще, штокхаузеново чувство театральной музыки в ряде композиций – *Herbstmusik* («Осенняя музыка», 1974), *Musik im Bauch* («Музыка в животе», 1975), *Tierkreis* («Зодиак», 1975-1976), *Harlekin* («Арлекин», 1975), *Sirius* («Сириус», 1975-1977) – имеет тенденцию способствовать документальной действительности *Horfilm*'а, хотя он также присоединяется к принципу художественного студийного творчества, стремящегося к более правдивой действительности. Другая ветвь творчества Штокхаузена – драматическое мастерство – представлена в его гепталогии-мистерии «СВЕТ» (*LIGHT*, 1977-1991), семи операх, соответствующих семи дням недели.

Каковы бы ни были неясности и неточности в изображаемой картине интеллектуальных дебатов композиторов новой музыки по проблеме взаимодействия / дистанцирования искусств, все же понять, смогут ли принципы «центра» и «отсутствия» в отношении поэзии, литературы, драматургии, хореографии, живописи, театра и кино по-новому составить звуковое пространство музыки или вынуждены будут ограничиться их копированием, наверняка остается одной из проблем нашего времени.

¹ Карьера Пьера Булеза (р. 1925) может быть разделена на три фазы. Первая – его восхождение к известности от середины 1940 г. к началу 1960-х гг. Вторая стадия (начало 1960-х – 1977 гг.) представлена значительным расширением его поля деятельности и все более и более престижной международной работой в качестве дирижера различных крупных оркестров, которая в итоге завершилась созданием IRCAM'а (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique*) – Института координации и исследования акустики и музыки в Париже в центре Жоржа Помпиду на площади Стравинского. Третья стадия (с 1977 г.) представлена руководством IRCAM'ом; Булез входит в историю мировой музыкальной культуры как несравненный дирижер крупнейших постановок «Парсифаля» (1965) и оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов» (1976) Вагнера в Байротском театре, опер «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси (1969, Лондон, театр Ковент-Гарден), «Лулу» Берга (1979, Париж), «Моисей и Аарон» Шёнберга. В настоящее время Булез, сделав Париж центром современной музыки и во многом определив направление композиторского поколения не только о Франции, но и во всей Европе, имеет немало учеников и последователей.

² Для Поля Валери понятие отсутствия связано с абстрактностью мысли: «От Голоса к Мысли, от Мысли к Голосу, между Действительностью и Отсутствием качается поэтический маятник» [Валери 1976: 425].

³ «Лунный Пьеро» – цикл мелодекламаций на стихи бельгийского поэта Жиро (нем. пер. Хартлебена) –

был написан весной и летом 1912 г., в то время, когда Шёнберг уже использовал «снятую (парящую)» тональность, но еще не пришел к строгим законам двенадцатитоновой композиции. «Лунный Пьеро», таким образом, был написан до, а «Молоток без мастера» после периода наиболее радикальных поисков (когда строгий сериализм был Булезом оставлен в надежде открыть более общие и более гибкие законы управления звуковым феноменом в новой технике мультипликации частот и ритмов).

⁴ Предназначенный для женского голоса и инструментального ансамбля, «Лунный Пьеро» (1912) содержит три части по семь стихотворений в каждой; каждая из частей, отличаясь одна от другой, представляет целое и заканчивается характерной пьесой: «Больная луна» завершает первую часть, «Кресты» – вторую, «О, аромат далеких лет» – третью. Трехчастность в концепции Шёнберга сравнима с песенными циклами Шуберта и Шумана.

⁵ Название парижского кабаре. Будучи молодым человеком, Шёнберг дирижировал маленьким оркестром, который аккомпанировал хорошо известному Берлинскому кабаре (*Überbrettel*).

⁶ Название цикла «Молоток без мастера» Булез взял из ранней поэмы Рене Шара, которая в цикле не используется.

⁷ Подстрочный перевод сделан автором статьи с партитуры: «Pierre Boulez. Le marteau sans maitre», 1986.

⁸ См. предыдущее примечание.

⁹ Движение сюрреализма, основателями которого являлись Андре Бретон, Поль Элюар, Луис Арагон, названо в честь Аполлинера, который изобрел это слово. В 1924 г. Андре Бретон сформулировал основы сюрреалистической поэзии в первом Манифесте сюрреалистов: исследование бессознательного и поиск нового языка, освобождающего «реальность» из заключения.

¹⁰ RAI – итальянская радиовещательная компания.

¹¹ Фуга, написанная по всем правилам (лат.).

¹² В своей типологии музыкальных форм Штокхаузен использует другой термин – варибельная многозначная форма, т.е. форма, которая изменяется от одного исполнения к другому; при этом он различает варибельность на уровне звуковой ткани и на уровне формы.

13 Очерки, представленные в этой книге, развивают тему доклада У.Эко «Проблема открытого произведения», прочитанного на XII философском конгрессе в 1958 г.; те проблемы, которые описывал Эко, интересовали, начиная с теории информации и американской семиотики (Моррис, Ричардс), французских лингвистов, структуралистов и русских формалистов, хотя сам Эко считает свою книгу до-семиотическим произведением. В предисловии ко второму изданию (1967) он пишет: «Единая тема этого исследования – реакция искусства и его творцов (формальных структур и поэтических программ, им предшествующих) на Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное...» [Эко 2006: 51].

14 О Третьей фортепианной сонате Булеза, ее литературном контексте, структурных аспектах, поливалентной композиторской технике см. главу «К идее движущегося универсума: Третья фортепианная соната» [Петрусёва 2002: 186-210].

15 Робин Мэconi – новозеландский композитор и музыковед, специалист по истории современной музыки; учился у Оливье Мессиана в Парижской консерватории и у Карлхайнца Штокхаузена в Кельне.

Список литературы

Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М.: Искусство, 1982.

Валери П. Поэзия и абстрактная мысль // Поль Валери об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 400-438.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М.: Искусство, 1971.

Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера) / пер. с франц., послесловие и примечание В.Е.Лапицкого. СПб.: Аксиома, Азбука, 1999.

Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002.

Шнем Г. Мысль и Слово. Избранные труды. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005.

Шнем Г.Г. Эстетические фрагменты. Своевременные напоминания. Структура слова *in usum aestheticae*. М.: Книжный дом «Либрокон», 2010.

Эко У. Открытое произведение / пер. с итал. А. П. Шурбалева. СПб.: Симпозиум, 2006.

Boulez P. Orientations. Collected Writing's by Pierre Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez / trans. By Martin Cooper. Harvard Univ.Press. Cambridge, 1986.

Maconi R. Other planet: the music of Karlheinz Stockhausen. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland Toronto Oxford, 2005.

Stockhausen K. Musik und Sprache // Die Reihe 6. 1964. S. 40-64.

BOULEZ AND THE OTHERS: ON INTERACTION AND FORMS OF ALIENATION OF MUSIC, POETRY AND LITERATURE

Nadezhda A. Petrusyova

**Professor of Music Theory and History Department
Perm State Institute of Arts and Culture**

The article is devoted to «musical sophistic» – a centuries-long dispute on superiority of music or poetry in the way the problem is generalized in the essayistics of one of the ideologists of the new music by Pierre Boulez and in the way the problem is expanded in musical-experimental studios in Milan and Cologne. On the example of the compositions by Schenberg, Boulez, Stockhausen and Berio the forms of relations (interactions and alienation) of different arts are revealed.

Key words: poetry – centre and absence; process of integration of text and music; alienation; types of feeling; musical phonology; «open product»; Darmshtadtsky projects.