



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Теория музыки

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

### «Молоток без мастера» Пьера Булеза как система циклов

Наталья Павловна Хилько

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
n.hilko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2183-7961>*

**Аннотация.** В статье представлены результаты исследования циклической организации *Le Marteau sans maître* Пьера Булеза в аспекте сочетания принципов линейной и нелинейной организации. Композитор создал композицию вероятностного типа, в которой сосуществуют рассредоточенные и локализованные субциклы. Их ядром становятся вокальные части, в которых интерпретируются стихотворения Рене Шара. Число композиционных единиц в этих структурно-тематических группах совпадает с количественным показателем сегментов основной серии сочинения. Встраивание однородных по содержанию субциклов в линейный ряд аналогично процедуре интерполяции. В рассредоточенных субциклах титульное стихотворение Шара обуславливает систему выразительных средств, которая с разной степенью полноты, но всегда в узнаваемом виде воспроизводится во всех частях. В локализованных структурно-тематических группах целостность формируется в процессе установления содержательных подобий и общих элементов музыкальной выразительности в частях, принадлежащих разным субциклам. Здесь вокальная часть становится «точкой схода», в которой выявляются совпадения и активизируются дополнительные смысловые обертоны стихотворения. В *Le Marteau sans maître* Булез продемонстрировал возможности композиционной вариантности в условиях созданной им системы циклов, предполагающей одновременное действие линейной и нелинейной организации с разными типами связи.

**Ключевые слова:** Рене Шар, Пьер Булез, «Молоток без мастера», цикл, субцикл, система циклов, тембр, фактура, когезия, адгезия

**Для цитирования:** Хилько Н. П. «Молоток без мастера» Пьера Булеза как система циклов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. 155–170.  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

## Theory of Music

Original article

### ***Le marteau sans Maître* by Pierre Boulez as a System of Cycles**

**Natalia P. Khilko**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory,  
Petrozavodsk, Russia,  
n.hilko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2183-7961>*

**Abstract.** The article presents the results of the cyclical organization of Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître* in the aspect of combining the principles of linear and non-linear organization. The composer created a work of a probabilistic type, in which dispersed and localized sub-cycles coexist with each other. Their core is formed by the vocal movements in which René Char's poems are interpreted. The number of compositional units in these structural-thematic groups coincides with the quantitative factor of the segments of the composition's main series. The embedding of sub-cycles homogenous in their content into a linear set is analogous to the procedure of interpolation. In the dispersed sub-cycles Char's title poem stipulates the system of expressive means which is replicated in all the movements at various levels of fullness, but always in recognizable ways. In the localized structural-thematic groups the wholeness is formed in the process of ascertainment of the substantial images and the common elements of musical expressivity in the movements pertaining to various sub-cycles. Here the vocal movement becomes the "point of convergence" which brings to light the coincidences and activates the additional semantic overtones present in the poem. In his *Le Marteau sans maître* Boulez demonstrated the possibilities of compositional variability in the conditions of the system of cycles created by them presuming the simultaneous activity of the linear and non-linear organization with various types of connection.

**Keywords:** René Char, Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, cycle, subcycle, system of cycles, timbre organization, texture organization, cohesion, adhesion

**For citation:** Khilko N. P. *Le Marteau sans maître* by Pierre Boulez as a System of Cycles. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 155–170. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

Предлагаемая статья является третьей публикацией автора в серии материалов, посвящённых проблеме циклизации в *Le Marteau sans maître* П. Булеза – аспекту, практически не разработанному в отечественном и зарубежном музыкознании. В первой

из них – «Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза» [1] – обосновывалось содержательное единство, которое возникало на уровне объединения отобранных композитором поэтических текстов. Во второй статье – «Циклические связи в «Молотке



без мастера» П. Булеза»<sup>1</sup> – внимание было сконцентрировано на действии разных типов дистантной когезии, формирующих целостность встроенных друг в друга автономных вокально-инструментальных субциклов *L'artisanat furieux* («Разъярённое ремесленничество»), *Bel édifice et les pressentiments* («Прекрасное здание и предчувствия») и *Bourreaux de solitude* («Палачи одиночества»). На этот раз речь пойдёт о связях по смежности, посредством которых создаётся линейно организованный 9-частный цикл, а также о возможностях его сосуществования с рассредоточен-

ными субциклами в условиях созданной Булезом системы циклов. В свете сказанного *Le Marteau sans maître* впервые рассматривается как пример многочастной композиции вероятностного типа (Е. Ручьевская), в которой сочетаются принципы линейной и нелинейной организации.

Многочастная линейная последовательность в «Молотке без мастера» Булеза выстроена в соответствии с основным циклическим принципом – принципом контраста: темпового, фактурно-тембрового, звуковысотного<sup>2</sup> (таблица 1).

Таблица 1. П. Булез. *Le Marteau sans maître*. Линейная последовательность частей

Table 1. Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Linear Sequence of Movements

№	Название	Темп	Состав инструментов
I	<i>L'artisanat furieux</i>	Rapide (♩=168)	альт, флейта, гитара, вибрафон
II	<i>Bourreaux de solitude</i>	1 ч. Lent (♩=60)	флейта, альт (pizz), ксилоримба, рамочный барабан
		2 ч. Rapide (♩=96)	альт (pizz), ксилоримба, бонги
		3 ч. Lent (♩=52→60)	флейта, альт (pizz), ксилоримба, рамочный барабан
III	<b>L'ARTISANAT FURIEUX</b>	Modéré sans rigueur (♩=84)	ГОЛОС, флейта
IV	<i>Bourreaux de solitude</i>	1 ч. Rapide (♩=120)	альт (pizz), гитара, ксилоримба, вибрафон, тарелочки
		2 ч. Assez Lent (♩=69)	альт (arco), гитара, ксилоримба, вибрафон, тарелочки → колокола → треугольник
V	<b>BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS</b>	Tempo et nuances très instables (♩=80)	ГОЛОС, флейта, альт, гитара
VI	<b>BOURREAUX DE SOLITUDE</b>	Assez Lent (♩=56)	ГОЛОС, флейта, альт, ксилоримба, вибрафон, маракасы
VII	<i>L'artisanat furieux</i>	Rapide (♩=168)	флейта, гитара, вибрафон
VIII	<i>Bourreaux de solitude</i>	Assez Lent (♩=76)	флейта, ксилоримба, вибрафон, клавиес → колокола → бонги → бонги + маракасы
IX	<b>BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS</b>	Tempo libre de récit (♩=56)	ГОЛОС, альт, гитара, вибрафон, ксилоримба, маракасы
Coda		Assez Lent (♩=60)	голос (вокализ), альт, гитара, вибрафон, ксилоримба
		Modéré sans rigueur (♩=84)	флейта, голос (вокализ), альт, гитара, вибрафон, ксилоримба, там-там, гонг, большая тарелка

Подобная организация характеризует сюиту – открытый ряд количественно нерегламентированного множества функционально равных частей – «синонимов». Задача композитора заключается в том, чтобы соединить их в целое и создать таким образом «содержательную структуру высшего типа»<sup>3</sup>. Один из вариантов её решения – установление между смежными и дистанцированными частями разного рода подобий: жанровых, тематических, звуковысотных, ритмических, тембровых и других. Возникающие при этом связи летучи, многовариантны, но они держат целое.

В *Le Marteau sans maître* посредством названий, которые указывают на разные интерпретации трёх стихотворений Шара<sup>4</sup>, Булез декларирует присутствие между отдалёнными частями дистантной когезии [2]<sup>5</sup>, объединяющей их в содержательные и структурные единства – субциклы (структурно-тематические группы)<sup>6</sup>. Все композиционные единицы сюитного ряда в подобной ситуации оказываются перекрёстно связанными. Таким образом, понимание специфики 9-частной линейной последовательности невозможно без учёта индивидуальных темброво-фактурных особенностей дискретных субциклов, разной степени их связности и драматургической значимости композиционных единиц<sup>7</sup>. Рассуждая об особенностях *Le Marteau sans maître* А. Эдвардс отмечает: «Здесь больше нет тем-фигур или линейных контрапунктов, но есть что-то вроде тематических признаков, то есть типов письма или типов стилей, полученных путём выборочного манипулирования последовательными процессами для определения целого набора контрастов (регистра, темпа... уровня или динамического профиля, строгости или яркости фигуры, вертикальной

и/или горизонтальной плотности текстуры, специфической ритмической и/или гармонической лексики, инструментария и т. д.). Общий профиль *Le Marteau sans maître* является результатом расположения таких контрастных признаков с их разработками-вариациями» [3, р. 4].

В обозначенных тематических группах Булез выделяет в качестве главной вокальную часть. Она притягивает к себе части инструментальные. Именно этот фактор обусловил один из принципов тембровой драматургии сочинения – взаимоотношения человеческого голоса с инструментами. Характер связей между инструментальными частями, помимо прочего, обуславливает завершённость или открытость субциклов.

Так, 3-частный субцикл *L'artisanat furieux* отличается замкнутостью и высокой степенью единства. Они создаются чётким композиционным распределением: вокальная часть и две инструментальные, обозначенные Avant (перед) и Après (после), функционируют как вокальная миниатюра, обрамлённая развёрнутыми прелюдией и постлюдией<sup>8</sup> (схема 1). Примыкание прелюдии к смысловому центру ощущается во многом благодаря тому, что в линейной последовательности они находятся на очень близком расстоянии друг от друга<sup>9</sup>.

Схема 1. Субцикл *L'artisanat furieux*  
Scheme 1. Subcycle *L'artisanat furieux*

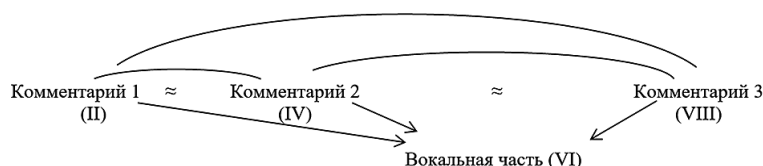
«Прелюдия» (I) → ВОКАЛЬНАЯ ЧАСТЬ (III) →  
→ «Постлюдия» (VII)

Тембровое своеобразие *L'artisanat furieux* определяют инструменты, на которых возможно извлекать протяжённые звуки: альтовая флейта, альт, гитара, вибрафон (см. таблицу 1). Артикуляцион-

ную выразительность инструментального слоя можно описать посредством понятий «дискретное», «континуальное». В область первого попадают альтовый и гитарный щипки, в область второго – кантилена альты и флейты, а также плывущие звуки вибратона. Подобное соотношение можно трактовать с точки зрения семантической оппозиции «инструмент/человек» в возможных вариантах: «материальное/духовное», «рациональное/эмоциональное». Логика темброво-фактурного развёртывания в *L'artisanat furieux* определяется движением от звукоточки к мелодической линии, кульминацией которого становится краткий дуэт «согласия» женского голоса и флейты, завершающий вокальную часть.

В 4-частном субцикле *Bourreaux de solitude* вокальная часть находится среди равных по значимости инструментальных комментариев. Организация целого характеризуется одновременным действием синтагматических (в инструментально-вокальной паре «комментарий к...») и парадигматических (среди инструментальных разделов) связей (схема 2).

Схема 2. Субцикл *Bourreaux de solitude*  
Scheme 2. Subcycle *Bourreaux de solitude*



В таких условиях *Bourreaux de solitude* оказывается функционально более однородным, поскольку формирующиеся инструментально-вокальные пары, как и комментарии, по драматургической

значимости подобны друг другу. Всё это уравнивает, одновременно ослабляет связи между композиционными единицами и делает рассматриваемый субцикл потенциально открытым – число комментариев может быть бесконечным.

Тембровой доминантой этой структурно-тематической группы становятся ударные. Их присутствие инициировано выразительной деталью поэтического текста Шара – звуками часового механизма. Все части *Bourreaux de solitude* объединяет стучащий тембр ксилоримбы, но индивидуальность каждой из них придают мембранные (рамочный барабан, бонго), металлические (колокол, треугольник, тарелочки) и шумовые (маракасы, клавиес) ударные инструменты (см. таблицу 1).

Семантическая оппозиция «инструмент/человек», сформированная в первом субцикле, приобретает здесь вид «стук/пение». Она ярко проявляется в организации фактуры, для которой определяющим становится присутствие или отсутствие мелодического компонента. В крайних частях комментария I поющей оказывается флейта, во втором разделе комментария II – альт, на протяжении всего комментария III мелодическое начало вновь концентрируется в партии флейты. И только в вокальной части вместе с женским голосом начинают петь оба эти инструмента, создавая комментирующий план<sup>10</sup>.

Субцикл *Bel édifice et les pressentiments* отличается не только количественным, но и качественным составом – он организован двумя вокальными частями, в которых по-разному интерпретируется один и тот же поэтический текст (схема 3).

Схема 3. Субцикл *Bel édifice et les presentiments*  
 Scheme 3. Subcycle *Bel édifice et les presentiments*

Вокальная часть. Первая версия (V) ≈  
 ≈ Вокальная часть. Дубль (IX)

Равноправие композиционных единиц зафиксировано в определениях *version première* (версия первая), *double* (дубль). При повторении текста Булез расставил принципиально иные смысловые акценты<sup>11</sup>, что выразилось в вокализации, особенностях фактурно-тембрового решения, и установил таким образом между единицами субцикла отношения, аналогичные паре омонимов<sup>12</sup>.

Если в ранее описанных субциклах подчёркивалось тембровое подобие инструментальных составов, то здесь единство структурно-тематической группы обеспечивается главным образом присутствием женского голоса. Инструментальный слой различен. В V части впервые в произведении отсутствуют ударные, в IX части (до коды) к альту и гитаре добавлены стучащие ксилоримба и маракасы, а также остраняющий пространство-время вибрафон. Если в первой версии семантическое главенство поющего человеческого голоса в вокальных секциях не вызывало сомнений, инструменты ему подчинялись (аккомпанировали, иллюстрировали и комментировали), то в дубле вокальная партия утратила свои кантиленные свойства: мелодическая линия стала более прерывистой, минимизировались распевы, добавилось речевое интонирование<sup>13</sup> и, что очень важно, в её развёртывании появились краткие вокализы. Последний приём подготовил главное событие коды, в которой вокальная партия окончательно лишилась слов, отдав свои смысловые функции флейте. В контексте основной

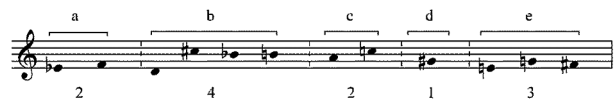
семантической оппозиции это изменение возможно интерпретировать как перерождение человека в инструмент<sup>14</sup>.

Отмеченные свойства рассредоточенных структурно-тематических групп определили характер их введения и функционирования в линейной последовательности.

В циклической организации *Le Marteau sans maître*<sup>15</sup> наблюдается логика, обусловленная в том числе и сериальной организацией произведения. Число композиционных единиц в описанных тематических группах – 2, 3, 4 – совпадает с количественным показателем сегментов, составляющих основную серию сочинения (схема 4)<sup>16</sup>.

Схема 4. *Le Marteau sans maître*. Сегментация основной серии

Scheme 4. *Le Marteau sans maître*. Segmentation of the Main Series



Встраивание субциклов друг в друга аналогично процедуре интерполяции, при которой между элементами одной последовательности внедряются элементы другой. Обращает на себя внимание ритмичность появления частей *Bourreaux de solitude* – все они стоят только на чётных позициях (II, IV, VI, VIII) и создают трансляционную симметрию<sup>17</sup>. В результате структурная пара «комментарий к...» начинает распространять свои правила чтения и на другие субциклы. Комментируемыми теперь оказываются вокальные части, входящие в состав *L'artisanat furieux* и *Bel édifice et les presentiments*.

Подобное распределение также способствует поддержанию постоянного



контраста между композиционными единицами, находящимися рядом, но принадлежащими разным субциклам, поскольку все части *Bourreaux de solitude* имеют отличную от других ударно-шумовую краску.

Для того чтобы заработал механизм смыслообразования по смежности, Булез располагает вокальные части асимметрично (III, V, VI, IX). Их появление замедляет композиционный ритм и способствует формированию трёх новых структурно-тематических групп, неравных по количественному показателю и разнородных по принадлежности к субциклам. Смысловым и драматургическим центром по-прежнему остаётся вокальная интерпретация одного из стихотворений Шара.

Первую группу из 4-х составляющих (I–IV) организуют чередующиеся части из *L'artisanat furieux* и *Bourreaux de solitude*. Они объединяются вокруг вокальной интерпретации первого из названных поэтических текстов. Вторая группа состоит из пары рядом стоящих вокальных частей *Bel édifice et les pressentiments* (V) и *Bourreaux de solitude* (VI)<sup>18</sup>. Последнюю группу из 3-х элементов, принадлежащих всем субциклам, связывает дубль *Bel édifice et les pressentiments* (IX).

В результате возникают смешанные субциклы, содержащие аналогичное однородным субциклам количество частей: 4, 2, 3. Более того, локализация вокальной части в них та же: в первой четвёрке, как и в *Bourreaux de solitude*, она находится в 3/4, пару образуют только вокальные части, в последней тройке звучание текста Шара впервые отодвинуто в конец.

Целостность смешанных субциклов достигается *адгезией* – типом связи, посредством которого происходит соеди-

нение разных по структуре элементов<sup>19</sup>. В отличие от действующей в однородных субциклах когезии, которая опирается на изначально заданную высокую степень содержательного, звуковысотного, тембрового сходства композиционных единиц, адгезия выявляет подобие только в процессе композиционного сближения частей. В основе этого механизма лежит принцип, аналогичный тому, что действует в поэтическом тексте, и названный Ю. Тыняновым «законом единства и тесноты стихового ряда»<sup>20</sup>.

Работа этого механизма хорошо видна в тембровой организации смешанных структурно-тематических групп. Она направлена на постепенное формирование тембрового «ядра», завершающееся в вокальной части. Помимо человеческого голоса в него входят один или два «поющих» инструмента: в первом субцикле это флейта, во втором – альт и флейта. В третьем субцикле происходит расщепление на голос с альтом и флейту, которая звучит только в инструментальных секциях коды.

Сравнение смешанных структурно-тематических групп в предложенном аспекте позволяет выявить роли поющих голосов (трёх альтов), а также наметить характер их отношений в тембровой драматургии сочинения. Определяющим явилось соперничество женского голоса с флейтой, результатом которого стало ключевое событие в коде IX части, а именно: инструментализация вокальной партии, превращение её в вокализ.

Как отмечалось ранее, функция вокальных частей в *Le Marteau sans maître* состоит в озвучивании текстов Шара и, соответственно, в смысловой конкретизации субциклов. В смешанных группах содержание пропеваемого стихотворения остранныет восприятие рядом

стоящих инструментальных частей, принадлежащих другим субциклам, и таким образом способствует выявлению в них дополнительных смысловых обертонов.

Так, в первой структурно-тематической группе, организованной вокруг *L'artisanat furieux* (III), на первый план выходит этнический компонент, лишь намеченный в однородном субцикле того же названия. Это происходит благодаря окружению вокальной части двумя комментариями *Bourreaux de solitude*, которые из-за темпового, тембрового и звуковысотного подобия образуют рассредоточенную композиционную структуру рондального типа (схема 5). В медленных «рефренах» («Р») флейта (II) и альт (IV) солируют на фоне ритмически причудливого танца ударных, быстрые «эпизоды» («Э») контрастируют отсутствием мелодического начала, здесь остаётся только ударный слой, пуантилистическое звучание которого рождает ассоциации со звуком работающего часового механизма.

Этнические обертоны возбуждаются уже в первом проведении «рефрена» («Р»). Упругие удары рамочного барабана, ксилоримбы и *pizzicato* альт образуют в пуантилистическом звуковом пространстве «результатирующую линию» (Л. Акопян)<sup>21</sup> с изменяющейся плотностью и угловатым ритмическим рисунком. В то же время в отчётливо прослушиваемой партии барабана последовательность ритмических групп

из 1–4 звуков формирует особого типа регулярность. Всё это рождает ассоциации с полифоническим движением тела в экзотическом танце. Характеристичный ударный слой не прерывается на протяжении всего «рефрена», а на его фоне в широчайшем диапазоне извивается завораживающая сложностью своего рисунка мелодия альтовой флейты. Подобное ритмическое и темброво-фактурное решение вызывает образные ассоциации с экзотическим ритуалом<sup>22</sup>. Таким образом, комментарий I *Bourreaux de solitude* создаёт определённую настройку для восприятия вокальной части *L'artisanat furieux*, в которой звучит поэтический текст Шара, подтверждающий правильность вызванных ассоциаций. Чередующиеся здесь соло флейты и женского голоса продолжают и усиливают гипнотическое воздействие на слушателя, вовлекаемого в некое смертельно-опасное действие: «Я мечтаю голова на острие моего ножа». Внеевропейский контекст происходящего раскрывается в самом конце части, когда певица в сопровождении флейты выразительно распевает слово «Перу»<sup>23</sup>.

Во втором из смешанных субциклов рядом стоят контрастные по содержанию и его музыкальному воплощению вокальные части *Bel édifice et les pressentiments* (V) и *Bourreaux de solitude* (VI)<sup>24</sup>. В силу этих обстоятельств Булез привлекает внимание к слову в плане его звучания и значения.

Схема 5. Смешанный субцикл № 1. Рассредоточенная структура рондального типа

Scheme 5. Mixed Subcycle No. 1. Dispersed Structure of a Rondo Type

Комментарий I к «Палачам одиночества» (II)			«Разъярённое ремесленничество» (III)	Комментарий II к «Палачам одиночества» (IV)	
«Р»	«Э»	«Р <sub>1</sub> »		«Э <sub>1</sub> »	«Р <sub>2</sub> »
Lent т. 1–53	Rapid т. 54–102	Lent т. 103–114		Rapide т. 1–47	Assez Lent 48–105





Художественные миры, созданные Шаром в рассматриваемых поэтических текстах, отличаются значительно. Первый охватывает пространство с морем и лесами, населён людьми, второй – камерный и практически пустой, весь его объём заполняют идущие часы. Оказавшиеся в непосредственной близости, согласно закону единства и тесноты стихового ряда, они становятся смыслово проницаемыми. Возбуждается процесс семантического обмена и установления аналогий. Последнее обеспечивает тип лирического героя, точнее, его особое психическое состояние, вызванное личностной катастрофой. Она и явилась причиной сбоя в восприятии реальности (подробнее см.: [1]). В *Bel édifice et les pressentiments* это состояние передано через возникающие в самом конце сюрреалистические видения «Глаза прозрачные в лесах / Ищут, плача, голову жилище». В *Bourreaux de solitude* психический излом передан посредством явления «странного объекта» (понятие У. Биона), коим оказываются часы. Движение маятника («гранитного груза») вызывает у героя чувство страха.

В своей интерпретации стихов Шара Булез акцентирует именно этот аспект содержания. Он показывает трансформацию психического состояния через изменение характера речи. С момента перехода сознания в «болезненную» фазу в музыкальном высказывании «алогичной» становится расстановка цезур, темповые контрасты придают неестественную замедленность или возбуждённую скороговорку, изменяется принцип вокализации слова. Восприятие вокальной партии регулируется плотностью и характером звучания инструментального пласта.

Так, в V части переход от здорового сознания к больному показан следую-

щим образом. Первоначально вокальная партия благодаря многочисленным форшлагам и слоговым распевам, подобным фигурации, органично вписана в звукоизобразительную инструментальную фактуру. К моменту, когда начинается сюрреалистическое видение (такт 110), распевы и форшлагы исчезают. Кантиленная вокальная мелодия звучит на фоне крайне разряжённого, лишённого звукописи, постепенно смолкающего инструментального пласта. Последние слова этого безумного высказывания звучат в полной тишине.

В VI части герой изначально пребывает в состоянии, близком к ступору. Композитор передаёт его посредством значительных цезур между синтагмами, а также растяжением последних посредством распевов и крупных длительностей. Всё это чрезмерно замедляет и фрагментирует речь. Выражением крайней степени психического напряжения становится внезапный переход на безостановочное пропевание заключительных слов «*lance sa charge de granit réflexe*». А выкрикивание скороговоркой «*granit réflexe*» передаёт страх, порождённый движением гранитной гири.

Фактурно-тембровая организация инструментального пласта реагирует на происходящие изменения в вокальной партии. Сначала реплики певицы, отрешённо констатирующие наступившее одиночество, звучат одностольно или на фоне отдельных звуковых точек. Далее партии флейты и альты начинают наполняться мелодическими линиями сначала в инструментальных интермедиях, а затем и в сопровождении голоса. Заключительные выкрики вокалистки сильно контрастируют выразительной кантиленной фразе у флейты (такты 66–68). Протяжённая постлюдия построена на

своеобразном диалоге альты и флейты. Подобные преобразования позволяют рассматривать инструментальный пласт с выразительными репликами поющих инструментов как лирический комментарий к содержанию вокализируемого поэтического текста.

Если однородный субцикл из двух вокальных частей представлял собой интерпретации одного поэтического текста, то аналогичная по составу смешанная структурно-тематическая группа содержит варианты трактовки одной, характерной для искусства XX века, темы – одиночества как экзистенциальной пустоты. Разные монологи соединяются в развёрнутое высказывание теряющего контакт с реальным миром человека. Адгезию частей обеспечивает фактура: одноголосное изложение кантиленной вокальной партии в завершении V части и её аналогичное начало в VI части<sup>25</sup>. Чрезвычайно важна в этой паре функция инструментального слоя. Придавая ему звукоизобразительность в *Bel édifice et les pressentiments* и создавая комментирующий план в *Bourreaux de solitude*, Булез реализует в музыке намеченную в последовательности этих стихотворений интериоризацию – переход из внешнего, картинного, плана содержания во внутренний, психологический.

Третий из смешанных субциклов впервые объединяет части всех однородных субциклов. В общем композиционном плане он является цепью финалов. Более того, в вокальной части происходит «судьбоносное соединение» (*une jonction destinée*) всех однородных субциклов<sup>26</sup>: Булез вводит сюда реминисценции из III, V, VI частей.

В то же время заключительную структурно-тематическую группу можно рас-

сматривать как самостоятельное образование со своим лирическим сюжетом, в основе которого – конкуренция человека и инструмента за «право голоса». Лидирующим тембром во всех частях становится флейта. Комментарий III к *Bourreaux de solitude* – самый развёрнутый и разнообразный во всём произведении монолог флейты, звучащий на пуантилистическом фоне меняющихся ударных инструментов.

В следующем за ним дубле *Bel édifice et les pressentiments* флейта исчезает, она появится только в заключительном разделе коды. Вокальная партия, более сжатая по сравнению с первой версией, лишена кантилены. В её развёртывании происходит главное для этого субцикла и концепции всего произведения событие: партия человеческого голоса постепенно распадается на речевое и музыкальное начало, предельным выражением последнего становится вокализ. Поэтический текст, в котором идёт описание морского пейзажа, исполняется преимущественно речитативом, переходящим в говорение, и только последняя строфа, в которой появляется сюрреалистический образ, внезапно начинает распеваться (такты 31–41)<sup>27</sup>. Важно заметить, что в её завершении вводится мелодическая реминисценция из вокальной части *L'artisanat furieux* (пример № 1). Булез таким оригинальным способом совмещает поэтические строки, в которых обнажается шизофренический дискурс (понятие Ж. Делёза и Ф. Гваттари)<sup>28</sup>: *Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau / Le Pérou (Я мечтаю голова на острие моего ножа / Перу)* и *Des yeux purs dans les bois / Cherchent en pleurant la tête habitable... (Глаза прозрачные в лесах / Ищут, плача, голову жилище...)*.



Пример № 1a П. Булез. *Le Marteau sans maître*. III ч.  
*L'artisanat furieux* (такты 39–40; 46–48)

Example No. 1a Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Part III.  
*L'artisanat furieux* (mm. 39–40; 46–48)

a)



Пример № 1б П. Булез. *Le Marteau sans maître*. IX ч.  
*Bel édifice et les presentiments*. Дубль (такты 36–41)

Example No. 1b Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Part IX.  
*Bel édifice et les presentiments*. Double (mm. 36–41)



После этого события начинается развёрнутый завершающий раздел, в котором вокальная партия окончательно лишается слов и становится «анонимной» (Булез). Предвестниками «катастрофы» явились краткие вокализы, которые композитор вводил после первого двустипия и между строками второго. Заключение делится на два раздела, в первом – «онемевшая» вокальная партия в разряжённой пуантилистической фактуре поддерживается отдельными мелодическими репликами альты. Второй раздел (с такта 88) открывается флейтовым соло, напоминающим по характеру мелодического рисунка III часть<sup>29</sup>. Далее последуют ещё три сольных эпизода, значимость которых подчеркнута ритуальными ударами гонга и там-тама. Их чередование с секциями, в которых участвует голос, аналогичен диалогу флейты и вокала в *L'artisanat furieux*, завершившемся дуэтом человека и инструмента. В коде IX части есть момент, когда флейта артикуляционно подстраивается

под вокалистку, имитируя кантилену голоса (такты 153–156), но их совместно звучания так и не случится. Завершается *Le Marteau sans maître* виртуозной каденцией флейты, символизирующей безоговорочное лидерство инструмента. О выразительности и некоторой композиционной автономности флейтовых эпизодов, в том числе из коды, говорит тот факт, что в 2006 году Булез разрешил самостоятельное существование двух соло и опубликовал их [4, p. 177]<sup>30</sup>.

Система циклов, созданная Булезом в этом сочинении, объединяет композиционно рассредоточенные и локализованные структурно-тематические группы. Логика функционирования однородных субциклов, существующих на расстоянии, и смешанных, формирующихся по смежности, разная.

В первом случае единство предопределено и декларировано в названиях. Содержание титульного стихотворения обуславливает индивидуализированную систему выразительных средств – программный комплекс, который с разной степенью полноты, но всегда в узнаваемом виде воспроизводится во всех частях однородного субцикла. Так формируется дистантная ассоциативная и формально-структурная когезия, обеспечивающая целостность восприятия группы. В этих условиях между её частями возникают разные типы композиционных и драматургических отношений: от ясно просматриваемой иерархии, как в *L'artisanat furieux*, до равенства – синонимичного, как в *Bourreaux de solitude*, или омонимичного, как в *Bel édifice et les presentiments*.

При иерархических отношениях вокальная часть не только конкретизирует содержание посредством произносимого слова, но и в наиболее полном виде пред-

ставляет программный комплекс выразительных средств для его воплощения. В синонимичном, функционально равном, содержательно подобном ряде *Bourreaux de solitude* все части, включая вокальную, отмечены разной степенью полноты воспроизведения программного комплекса. Важно, что часть со словами является лишь вариантом в ряду дополняющих друг друга музыкальных интерпретаций текста Шара.

Функциональное равенство частей-омонимов в *Bel édifice et les presentiments* и целостность субцикла обеспечены точным повторением поэтического текста, но с переставленными смысловыми акцентами, что породило значительную перестройку программного комплекса.

В композиционно локализованных, изначально смешанных по содержанию структурно-тематических группах целостность формируется в процессе поиска содержательных подобий и общих элементов в системах музыкальной выразительности. Вокальная часть здесь становится «точкой схода», в которой выявляются совпадения (вплоть до цитат), активизируются дополнительные

смысловые обертоны, раскрывающие новые грани поэтического текста.

В *Le Marteau sans maître* Булез продемонстрировал не только свободу выбора в рамках серийной техники, но и показал возможности композиционной вариантности в условиях созданной им системы циклов, предполагающей одновременное действие линейной и нелинейной организации с разными типами связи.

Этот опыт в дальнейшем получил распространение не только в инструментальной и камерно-вокальной музыке, но и в жанрах, для которых линейное развёртывание составляло основу драматургии и композиции. Речь идёт об опере. В сочинениях Ф. Гласса, М. Наймана, Тань Дуня и ряда других авторов нелинейные способы композиционного развёртывания оказались перспективными в плане освоения современных форм существования и восприятия временного искусства в целом [5; 6]. Как отмечает У. Эко, «новая музыка двигается в заданном конструктивном направлении, отыскивая такие структуры музыкальной речи, в которых возможность разнообразных развязок является главной целью»<sup>31</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Хилько Н. П. Циклические связи в «Молотке без мастера» П. Булеза // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. научных статей / научн. ред.: Е. Г. Окунева, И. В. Копосова, Н. П. Хилько. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 436–452.

<sup>2</sup> На сегодняшний день звуковысотная организация *Le Marteau sans maître* изучена глубоко и подробно благодаря статьям самого композитора, исследованиям Л. Коблякова, С. Уиника, П. Декрупэ и др. Среди работ российских учёных назовём труды С. Курбатской, Н. Петрусевой, Е. Окуневой, пока ещё не опубликованную, но любезно предоставленную автору статьи главу о гармонии из фундаментального исследования «Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке» Л. Акопяна (Акопян Л. О. Гармония // Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. 88 с. [Рукопись]), в которой также речь идёт об



этом сочинении. С опорой на материалы указанных источников можно констатировать, что в субцикле *L'artisanat furieux* и в коде дубля *Bel édifice et les pressentiments* Булез применяет технику мультипликации высот, в *Bourreaux de solitude* – 4-параметровую сериальность, в *Bel édifice et les pressentiments* – снова технику мультипликации высот, но с добавленным серийным контролем регистрового параметра (об этом, к примеру, см.: Окунева Е. Г. Между свободой и дисциплиной: аспекты сериальной техники в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 1. С. 24–48).

<sup>3</sup> См.: Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. статей. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. С. 484.

<sup>4</sup> Стихи Р. Шара цитируются по: Char R. *Le Marteau sans maître*. URL: [http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char\\_le\\_marteau\\_sans\\_maitre-05.pdf](http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf) (29.01.2022).

L'ARTISANAT FURIEUX	РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННОСТЬ (перевод Е. Васильевой)
La roulotte rouge au bord du clou Et cadavre dans le panier Et chevaux de labours dans le fer à cheval Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau Le Pérou	Красный фургон на кончике гвоздя И мертвец в корзине И лошади рабочие в подковах Я мечтаю, голова на острие моего ножа Перу
BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS	ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ
J'écoute marcher dans mes jambes La mer morte vagues par dessus tête Enfant la jetée – promenade sauvage Homme l'illusion imitée Des yeux purs dans les bois Cherchent en pleurant la tête habitable...	Я слушаю, как ходит в моих ногах Море мёртвое валы над головой Ребёнок мол – прогулочная стихия Мужчина отблеск мнимый Глаза прозрачные в лесах Ищут, плача, голову жилище...
BOURREAUX DE SOLITUDE	ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu Sur le cadran de l'imitation Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.	Шаг удалился идущий затих На циферблате подражания Маятник вскидывает свой груз из гранита отражение.

<sup>5</sup> Когезия (лат. *cohaesus* – связанный, сцепленный) – физическое понятие, обозначающее сцепление друг с другом частей одного и того же тела с наибольшей прочностью, успешно применяется в лингвистике. В музыковедении его впервые использовал Ю. Кон для объяснения гармонических процессов в современной музыке (см. статью «Принцип сочетания в гармонии» // Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. С. 45–84).

<sup>6</sup> Примечательно, что обособление в композиции Булеза содержательно автономных субциклов создаёт неожиданную параллель к *Ordres* французских клавесинистов, в которых наряду с отдельными танцами и программными пьесами присутствовали объединённые содержанием группы из 3–4 миниатюр. Так, к примеру, в *Ordre* № 7 Ф. Куперена включён субцикл из 4-х частей (*parties*) *Les petits âges* («Юные годы»): *La Muse Naissante* («Рождение Музы»), *L'Enfantine* («Ребёнок»), *L'Adolescente* («Подросток»), *Les Delices* («Наслаждения»). Введение подобных образований в *Ordres* соответствовало принципу свободного нанизывания. В то же время их присутствие создавало композиционное замедление, своего рода движение «вглубь». Булез в своём «Молотке» в полной мере реализовал потенциал подобных композиционных стратегий, лишь намеченных в XVIII веке.

<sup>7</sup> В условиях серийности необходимый для цикла контраст, воспринимаемый слухом без дополнительных аналитических операций, смещается в область «внешних» характеристик звучания, в частности, в область фактурно-тембровой организации.

<sup>8</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>9</sup> Для сравнения: в *Bourreaux de solitude* вокальная часть (VI) появляется в 3/4 субцикла, в *Bel édifice et les pressentiments* вокальные части (V, IX) отделены друг от друга тремя композиционными единицами, принадлежащими иным субциклам. Важно заметить, что Булез регламентирует глубину цезуры между частями, и до III части нет значительных остановок.

<sup>10</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>11</sup> В первом варианте интерпретации поэтического текста показан переход от здорового восприятия действительности к больному, во втором – всё происходящее сразу представлено сквозь призму изменённого сознания (подробнее см.: [1]).

<sup>12</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>13</sup> В V части есть эпизодические вкрапления *Sprechgesang*, но они не создают значимой тембровой краски.

<sup>14</sup> Пение без слов в контексте содержания этого субцикла можно интерпретировать и как потерю дара речи – средства коммуникации и ориентации в мире.

<sup>15</sup> «Молоток без мастера», как известно со слов самого композитора, стал ответом «Лунному Пьеро» А. Шёнберга. Отсюда – некоторое сходство исполнительских средств и построение композиции из трёх субциклов. В отличие от Булеза, у Шёнберга членение целого аналогично театральному делению на акты, равные по масштабам, идущие друг за другом в линейном времени без особых композиционных замедлений.

<sup>16</sup> В качестве «недостающего» сегмента, содержащего только один звук, можно рассматривать масштабную коду IX части, играющую важную роль в композиции целого.

<sup>17</sup> Композитор фиксирует это одинаковыми по глубине цезурами (*arrêt moyen* / средняя остановка) после каждой части этого субцикла. Важно заметить, что сам субцикл «Палачи одиночества» не имеет внутренней симметричной структуры, в отличие от двух других.

<sup>18</sup> Созданная композиционная ситуация позволяет считать, что в этом сочинении присутствует и необъявленный Булезом трёхчастный вокальный цикл с титульным названием «Молоток без мастера».

<sup>19</sup> Адгезия (от лат. *adhaesio* – прилипание) – понятие, так же, как и когезия, взятое из физики, обозначает сцепление поверхностей разнородных тел, в то время как при когезии соединяются тела однородные. См.: Адгезия // Физическая энциклопедия. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_physics/27/%D0%90%D0%94%D0%93%D0%95%D0%97%D0%98%D0](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_physics/27/%D0%90%D0%94%D0%93%D0%95%D0%97%D0%98%D0) (дата обращения: 10.05.2022). Когезия и адгезия различаются силой отрыва и, соответственно, степенью сохранения целостности.

<sup>20</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка // Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 29–167.

<sup>21</sup> См.: Акопян Л. О. Гармония // Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Рукопись. С. 55.

<sup>22</sup> Подобное решение неожиданно, поскольку в содержании одноимённого стихотворения Шара ничего подобного нет.

<sup>23</sup> В предисловии к партитуре Булез говорит об использовании «экзотических» ударных инструментов без установки на этническую конкретизацию, а только для «обогащения европейского музыкального словаря неевропейским слышанием» (Boulez P. Preface // Boulez P.



*Le Marteau sans maître* pour voix d’alto et 6 instruments. Poèmes de René Char. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London. Editio Musica Budapest (Philharmonia: Partituren; № 398), p. 5). В то же время не стоит забывать о поездках композитора в Южную Америку в 1950 и 1954 годах, как раз в период работы над *Le Marteau sans maître*, откуда он привёз «целую коллекцию “экзотических” инструментов: деревянные колокольчики (wooden bells), двойные металлические колокольчики (double bells in iron), индейскую флейту и маленькую индейскую гитару, а также рамочный барабан, колокольчики и беримбау» (цит. по: [5, p. 135]). Этот инструментальный набор вполне соотносим с тем, что представлен в партитуре *Le Marteau sans maître*. Сразу скажем, что Булез в Перу не был, но знакомство с культурой индейских народностей Латинской Америки в общем и целом состоялось, поэтому созданный в сочинении этнический колорит вполне может ассоциироваться и с перуанской музыкой.

<sup>24</sup> Протяжённые инструментальные секции компенсируют отсутствие автономных инструментальных частей.

<sup>25</sup> Этому эффекту не мешает небольшая инструментальная прелюдия, открывающая VI часть. Её пуантилистическая фактура воспринимается продолжением последних инструментальных тактов только что отзвучавшей V части.

<sup>26</sup> См.: Boulez P. Op. cit. P. 9.

<sup>27</sup> Все эти изменения хорошо прослушиваются, поскольку инструментальный слой (ксилофон, вибрафон, гитара, маракасы), как и в предыдущей части, пуантилистичен.

<sup>28</sup> См.: Руднев В. П. Шизофренический дискурс // Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 809–822.

<sup>29</sup> Это подтверждается и возвращением звуковысотной организации однородного субцикла *L’artisanat furieux*, в основе которой лежит техника мультипликации высот.

<sup>30</sup> См.: *Deux extraits du Marteau sans maître. Études pour flûte alto (1953)* («Два фрагмента из “Молотка без мастера”. Этюды для альтовой флейты (1953)»).

<sup>31</sup> См.: Эко. У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. М.: Изд-во ACE: CORPUS, 2018. С. 214.

## ❧ Список источников ❧

1. Хилько Н. П. Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 29–42.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042

2. Salem J. Boulez’s *Künstlerroman*: Using Blocs Sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître* // Journal of the American Musicological Society. Spring 2018. Vol. 71, No. 1, pp. 109–154. DOI: 10.1525/Jams.2018.71.1.109

3. Edwards A. *Éclat/Multiples et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez* // Pierre Boulez. Techniques d’écriture et enjeux esthétiques. J.-L. Leleu et P. Decroupet (dir.): Essais sur les œuvres Contrechamps Collection: Essais sur les œuvres Lieu d’édition: Genève Année d’édition: 2006, pp. 159–175. DOI: 10.4000/books.contrechamps.979

4. Tissier B. “A garland on Pierre Boulez”. Quelques considérations sur *Pour le Dr. Kalmus* (1969/2005) // Intersections Canadian Journal of Music Revue canadienne de musique. 2014. Vol. 34, No. 1–2, pp. 153–179. DOI: 10.7202/1030874ar



5. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-06

6. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 111–119.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111-119

*Информация об авторе:*

**Н. П. Хилько** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции.

## References

1. Khilko N. P. Interpretation of René Char's Poetry in Pierre Boulez's "Le Marteau sans maître". *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 29–42. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042

2. Salem J. Boulez's *Künstlerroman*: Using Blocs Sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître*. *Journal of the American Musicological Society*. Spring 2018. Vol. 71, No. 1, pp. 109–154. DOI: 10.1525/Jams.2018.71.1.109

3. Edwards A. Éclat/Multiples et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez. *Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. J.-L. Leleu et P. Decroupet (dir.): Essais sur les œuvres ons Contrechamps Collection: Essais sur les œuvres Lieu d'édition: Genève Année d'édition: 2006, pp. 159–175. DOI: 10.4000/books.contrechamps.979

4. Tissier B. "A garland on Pierre Boulez". Quelques considérations sur *Pour le Dr. Kalmus* (1969/2005). *Intersections. Canadian Journal of Music. Revue canadienne de musique*. 2014. Vol. 34, No. 1–2, pp. 153–179. DOI: 10.7202/1030874ar

5. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064

6. Kiseyeva E. V., Kiseyev V. Yu. The Specificity of Work with Texts in Tan Dun's Early Operas by Concerning the Issue of Reviving the Opera Genre in Works of American Composers at the Turn of the 20th and 21st Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 111–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111–119

*Information about the author:*

**Natalia P. Khilko** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 18.05.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2022

Принята к публикации / Accepted: 16.07.2022

