

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская, главный редактор  
(канд. иск., доцент СПбГК)  
А. В. Денисов, заместитель главного редактора  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Н. Ю. Афонина (канд. иск., профессор СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.  
РИИИ, профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Э. В. Махрова (доктор культурологии,  
профессор АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)  
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)

*Редакция:*

Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов  
Ю. Л. Ногарева, верстка  
Е. М. Юпалайнен, секретарь

*Адрес редакции:*

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)  
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа,  
гл. ред. журнала Musical Quarterly)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор  
Национальной муз. академии Украины)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор  
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)  
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)  
М. Мюрата (профессор Калифорнийского ун-та,  
Ирвин)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)  
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского  
ун-та)  
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)  
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской  
национальной муз. академии)  
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень  
рекомендованных ВАК российских рецензируемых  
научных журналов

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

## Содержание

### Статьи

*Татьяна Бершадская*  
Новый термин теории многоголосия 6

*Наталья Дегтярева*  
История музыки как системный объект:  
взгляд из XIX века (по материалам работ  
Александра Николаевича Серова) 13

*Марина Переверзева*  
Техника alea Пьера Булеза:  
между порядком и хаосом 22

*Лариса Кузьменко*  
В зеркале чужого слова  
(Опера «The Knot Garden»  
Майкла Типпета) 41

*Наталья Власова*  
Новые документы об Антоне Рубинштейне  
из зарубежных архивов 58

### Рецензии

О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян.  
Средневековые и ренессансные танцы:  
музыка в движении  
*Кира Южак, Алла Янкус* 82

Дмитрий Брагинский. Шостакович  
и футбол: территория свободы  
*Ольга Скорбященская* 89

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:  
Escape to Freedom  
*Стивен Уоли (пер. с англ. Владимира  
Хаврова)* 95

Сведения об авторах 99

Информация для авторов 105

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya, Editor-in-Chief  
(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)  
Andrew Denisov, Deputy Editor-in-Chief (Doctor  
of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen  
University)  
Nina Afonina (PhD, Prof., SPb Conservatory)  
Tatiana Bukina (Doctor of Cultural Studies,  
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet)  
Natalia Degtyareva (Doctor of Art History,  
Prof., SPb Conservatory)  
Zivar Gousseinova (Doctor of Art History,  
Prof., SPb Conservatory)  
Graham Griffiths (PhD, Honorary Research Fellow,  
Musicology, City, University of London)  
Liudmila Kovnatskaya (Doctor of Art History,  
Leading Research Fellow, Russian Institute  
of the History of the Arts; Prof., SPb Conservatory)  
Galina Lobkova (PhD, Assoc. Prof., SPb  
Conservatory)  
Ella Makhrova (Doctor of Cultural Studies,  
Prof., Academy of Russian Ballet)  
Larissa Nikiforova (Doctor of Cultural Studies,  
Prof., Academy of Russian Ballet, Herzen University)  
Daniil Petrov (PhD, Assoc. Prof., Moscow  
Conservatory)  
Artem Radeev (Doctor of Philosophy,  
Assoc. Prof., SPb University)  
Nina Savchenkova (Doctor of Philosophy,  
Assoc. Prof., SPb University)  
Lada Shipovalova (Doctor of Philosophy,  
Assoc. Prof., SPb University)  
Elena Titova (PhD, Prof., SPb Conservatory)

*Editors:*

Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Julia Nogareva, Layout  
Olga Baranova, Editor of English texts  
Ekaterina Iupalainen, Secretary

2A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru  
Official site: www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (Secretary General, IMS)  
Leon Botstein (President of Bard College, USA;  
Editor-in-chief, The Musical Quarterly)  
Catherine Doulova (Doctor of Art History,  
Prof., Belarusian State Academy of Music)  
Boris Gasparov (Doctor of Philology,  
Prof., Columbia University)  
Natalia Ghilyarova (PhD, Prof., Moscow Conservatory)  
Levon Hakobian (Doctor of Art History, Leading  
Research Fellow, State Institute for Art Studies,  
Moscow)  
Larissa Kirillina (Doctor of Art History,  
Prof., Moscow Conservatory)  
Arkady Klimovitsky (Doctor of Art History, Prof.,  
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian  
Institute of the History of the Arts)  
Tatyana Kyuregyan (Doctor of Art History,  
Prof., Moscow Conservatory)  
Margaret Murata (Prof., University of California,  
Irvine)  
Anna Nekrylova (PhD, Research Fellow, Institute  
of Russian Literature of the Russian Academy  
of Sciences)  
Carol J. Oja (Prof., Harvard University)  
Dorothea Redepenning (Prof., Heidelberg  
University)  
Ellen Rosand (Prof. Emeritus, Yale University)  
Mikhail Saponov (Doctor of Art History,  
Prof., Moscow Conservatory)  
Svetlana Savenko (Doctor of Art History,  
Prof., Moscow Conservatory)  
Ada Schmitke (PhD, Prof., SPb Conservatory)  
Tilman Seebass (Prof. Emeritus, University  
of Innsbruck)  
Sergiy Ship (Doctor of Art History, Prof., Odessa  
National Academy of Music)  
Ekaterina Tsareva (Doctor of Art History,  
Prof., Moscow Conservatory)  
Elena Zinkevych (Doctor of Art History, Prof.,  
Ukrainian National Academy of Music)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registrarion certificate PI F577-37816 of 19th October,  
2009

*The published materials or any part of it cannot  
be reproduced in printed or electronic form without  
the permission of the publisher.*

## Contents

### Articles

*Tatyana Bershadskaya*  
The New Term of the Theory of Polyphony **6**

*Natalia Degtyareva*  
History of Music as a System Object:  
View from the Nineteenth Century  
(Based on the Works of Alexander  
Nikolaevich Serov) **13**

*Marina Pereverzeva*  
Alèa Technique of Pierre Boulez:  
between Order and Chaos **22**

*Larisa Kuzmenko*  
In the Mirror of Intertext (“The Knot Garden”  
by Michael Tippett) **41**

*Natalia Vlasova*  
New Documents on Anton Rubinstein  
from Foreign Archives **58**

### Reviews

O. V. Zubova and T. S. Kuregian.  
The Medieval and Renaissance Dances:  
Music in Motion  
*Kira Yuzhak, Alla Yankus* **82**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:  
Escape to Freedom  
*Olga Skorbyashchenskaya* **89**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:  
Escape to Freedom  
*Stephen Walsh,*  
*translated by Vladimir Khavrov* **95**

Contributors to this issue **99**

Directions to contributors **105**

*Переверзева, Марина Викторовна*

ORCID: 0000-0003-4992-2738

SPIN-код: 5490-9940

e-mail: melissasea@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент Российского государственного социального университета.

129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, 4  
стр. 1

*Marina V. Pereverzeva*

ORCID: 0000-0003-4992-2738

SPIN-code: 5490-9940

e-mail: melissasea@mail.ru

Doctor of Art History, Associate Professor at the Russian State Social University.

Wilhelm Pieck str., 4, build. 1, Moscow  
129226, Russia

*Техника alea Пьера Булеза:  
между порядком и хаосом*

Статья посвящена технике письма Пьера Булеза — ограниченной алеаторике, в которой композитор стремился сочетать случайность с конструктивной идеей, связанной с серийным методом сочинения. В работе рассматриваются эстетические, композиционно-технические аспекты алеаторики Булеза, ее связи с подобными явлениями в других видах искусства, а также анализируются алеаторные сочинения французского авангардиста с подробным разбором как самого материала и принципов его развития, так и формы с точки зрения степени ее мобильности и структуры. Какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они складываются при условии четкой художественной концепции и структурной организации опуса. Несмотря на множественность вариантов формы сочинений, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена в каждой «версии» формы.

Ключевые слова: *музыка, алеаторика, Пьер Булез, случайность, порядок, композиция, мобильная форма, структура.*

УДК 781, 785  
ББК 85.313, 85.315

*Alèa Technique of Pierre Boulez:  
between Order and Chaos*

The article is devoted to compositional technique of Pierre Boulez, to limited aleatory music in which the composer tried to combine chance with the constructive idea connected with a serial method of the composition. The article considers the esthetic, compositional and technical aspects of aleatory music of Boulez, its relation with the similar phenomena in other arts and also analyzes aleatory compositions of the French avant-gardist with detailed analysis of the material and principles of its development, form and degree of its mobility and structure. Whatever mobile were the musical text and the form in Boulez's scores, they are admissible subject to the strict art concept and the structural organization of the work. Despite plurality of the forms options of compositions, the listener recognizes them in each performance by means of unique author's material and art concept which is reflected in each "version" of the form.

Keywords: *music, chance music, Pierre Boulez, accident, order, composition, mobile form, structure.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.003

Марина Переверзева

# *Техника alea*

## *Пьера Булеза:*

### *между порядком и хаосом*

Пьер Булез сохранял преданность серийной технике, но после своего наиболее строгого по методу письма сочинения — первой книги «Структур» для двух фортепиано (1952), он начал постепенно двигаться в сторону более свободной композиции. Классическое тональное мышление, по Булезу, было «основано на системе, характеризующейся гравитацией и тяготением; серийное мышление — на системе, находящейся в постоянном развитии» [Griffiths 1978, 38]. Композитору был близок принцип постоянного развития, поэтому следующим его шагом стало создание произведений, которые могли бы меняться по материалу и по форме от одного исполнения к другому. Булез считал, что чрезмерная схематизация занимает место изобретения, а воображение ограничивается целью создания сложного механизма и погружается в статистические операции, не имеющие эстетической ценности. С другой стороны, композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку полагал, что «безнадежно как стараться определить какой-либо материал в напряженных, долгих и бессонных попытках, так и позволять случайности вкрадываться через тысячи непреодолимых лазеек» [Boulez 1964, 45]. Потому что он видел в принципе случайности «раздвоение самой идеи композиции», когда автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [Сапонов 1982, 63]. После личного знакомства с Кейджем в 1949 году Булез переписывался с ним много лет, поначалу разделяя творческие взгляды,

но вскоре, после ряда радикальных инициатив американского композитора, их пути разошлись. Ко времени создания своих алеаторных опусов Булез дистанцировался от Кейджа и в своей статье «Случайность» (1957) критиковал начинания американца без упоминания его имени. Осуждая «музыку случайности» Кейджа и его окружения, Булез называл подобный подход средством маскировки недостатков композиционной техники, защиты от асфиксии изобретения, самым изысканным ядом, разрушающим зародыш мастерства. В неограниченной алеаторике он усматривал «новый вид автоматизма, который, при всем его видимом открывании дверей свободе, в действительности привнес лишь элемент риска, кажущегося... абсолютно неблагоприятным для целостности произведения» [Griffiths 1981, 118].

Булеза привлекала диалектика композиции, когда «сочинение содержит значительный элемент неясности и, следовательно, допускает множество разных смыслов и решений. Полную неясность можно найти и в величайших классических произведениях, хотя там она ограничена точной длиной и основными структурными свойствами. В современной музыке и средствах выразительности также можно обнаружить эту неясность, дающую пьесе множество смыслов, которые слушатель может обнаружить сам» [Boulez 1986, 462]. Так, в литературных работах Дж. Джойса и некоторых поэмах С. Малларме он отмечал спонтанную вариативность синтаксиса и порядка изложения мысли, открывавшую новые смысловые измерения произведения. Музыкальному мышлению Булеза был свойственен принцип противопоставления элементов материала как движущей силы развития: «Конфронтация намеренная, обдуманная и использованная композитором,— это важный элемент, придающий композиции ее главный смысл существования. Мы никогда не должны уступать и просто следовать существующим правилам <...>, но действовать настолько непосредственно, насколько возможно, чтобы трансформировать эти правила, часто становящиеся ничем, кроме как условностями принятого обмана» [Ibid., 478]. Булеза привлекала возможность изобрести такие правила, которые затем можно было нарушить: «Это диалектическая эволюция между свободой изобретения и необходимостью дисциплины в изобретении» [Ibid., 64].

Французский композитор предлагал нейтрализовать обе крайности — алеаторику и сериализм — ограниченным воздействием случайности на серийную систему и возможностью интуитивного выбора. В результате на новом этапе постижения случайности Булез предпринял попытку серьезного осмысления алеаторики с точки зрения самой музыки, а не научных или философских учений. Согласно Булезу, нужно не вводить



случайность, а локализовать область ее действия, поскольку «случайность должна быть поглощена музыкальными структурами» [Griffiths 1978, 38]. Композитор считал плодотворным применение *контролируемой алеаторики* и в 1954 году писал, что представляет музыкальное произведение «как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление» [Петрусёва 2002, 188]. При этом он не полагал свободу исполнительского выбора абсолютной: она управлялась либо объективными силами (число, структура, правило), либо субъективными намерениями автора или самого исполнителя, не преодолевая установленных границ. Композитор был убежден в глубоком проникновении мобильности в музыку, причем его интерес к подвижной композиции лежал «не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» [Там же, 209]. Так, идею Третьей фортепианной сонаты автор почерпнул из книги стихов Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» с ее возможностью многовариантного прочтения, а также из творчества Джойса с его вербальной неопределенностью, семантической множественностью.

В своем творческом процессе Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [Сапонов 1982, 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [Там же, 63], а само произведение — «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [Музыкально-теоретические системы 2006, 494]. Композитор считал, что произведение интересно в первую очередь заложенным в нем потенциалом и возможностями для отклонений в процессе исполнения, которое он представляет экспозицией звуков, «подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить» [Булез 1990, 35–36]. В беседе с Э. Денисовым Булез говорил о «духе исканий, чтобы заглядывать немножко вперед» [Петрусёва 2002, 133]. Возможно, этот дух исканий и самого композитора, и исполнителя его произведения оживляла мобильность его музыкального текста. Алеаторику наряду с конкретной и электронной музыкой он считал частью современной музыки, «маленькими открытиями» и теми «маленькими ростками, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]» [Там же, 136].

Ко времени создания второй книги «Структур» (1961) Булез предпринял несколько шагов в сторону мобилизации тщательно контролируемой формы и выбора исполнителем ритмических деталей и структурных вариантов в установленных автором границах. Так, фактура Первой фортепианной сонаты (1946) состоит из последовательности ячеек, постепенно охватывающих все высоты внутри определенных диапазонов и в результате образующих хроматическое поле, но сами ячейки не формируют традиционные мотивы или фразы, а их разная протяженность, порядок следования высот внутри них и витиеватые мелодические очертания усиливают мобильность текста и формы. В сочинении «Молоток без мастера» (1953–1955) для меццо-сопрано и шести инструменталистов на слова Рене Шара порядок девяти частей, то есть трех поэм и инструментальных комментариев к ним, нарушает, казалось бы, логически-последовательный ряд 1a–1b–1c–2a–2b–2c–2d–3a–3b, так как реальная структура цикла 1a–2b–1b–2c–3a–2a–1c–2d–3b. В такой цепи переплетены сами поэмы и инструментальные комментарии. Булез объясняет, что эти «циклы проникают друг в друга таким образом, что общая форма есть комбинация трех простых структур» [Boulez 1986, 338]. Примечательно, что переплетению циклов отвечает звуковая ткань сочинения, богато украшенная вокальными мелизмами, волнообразными «кружевами» инструментальных фигураций и увлекательной инструментовкой, соответствующей поэтической метафоре прозрачности, отраженной в поэме. Последняя часть «Молотка без мастера» «собирает элементы из всех трех циклов, либо по тексту (в форме цитат), либо *фактически* — так, как они звучали, продолжая их развитие. Таким образом, в последней пьесе действительно и потенциально совмещаются все три цикла сочинения, формируя связь всего произведения» [Ibid., 341]. Также автор допускает степень гибкости в темповой драматургии цикла.

В Третьей фортепианной сонате (1957) Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как *случайности в рамках определенной структурной идеи*, в данном случае — серийной. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры. Соната включает сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускает выбор порядка их исполнения из указанных в партитуре вариантов. «Сочинение сделано из строительных блоков, которые складываются в определенном порядке в процессе исполнения» [Simms 1986, 371]. Порядок пяти частей Сонаты может быть разным. Они основаны на моделях вербальных оборотов речи, поэтому названы автором «формантами» (понятие,

означающее акустическую форму произносимого звука) и озаглавлены терминами из риторики и литературы. Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел 8 возможных при исполнении версий их комбинации, отвечающих авторскому замыслу. «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные, «орбитальные» разделы формы, при условии следования принципу неразрывности пар «Строфа» — «Секвенция» и «Антифония» — «Троп» и сохранения симметрии — необходимого автору композиционного баланса (отсюда 8 возможных расположений вместо 16-ти, если был бы допустим любой порядок четырех частей). Взаимозаменяемость приводит к тому, что внутренняя пара формант «Троп» — «Строфа» становится внешней и наоборот, поскольку главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в структуре, и в гармонической системе сочинения.

Центральная форманта содержит долгие паузы между сегментами, расположенными обособленно друг от друга, что создает ощущение некоей стабильности и выдержанности. Но в тот же момент форма «Конstellляции» наиболее подвижна в сравнении с остальными формантами: в конце каждого сегмента исполнитель выбирает направление дальнейшего движения из нескольких предложенных. Маленькие стрелки указывают на несколько находящихся рядом секций, которые могут следовать за только что прозвучавшей. Однако некоторые стрелки можно трактовать двояко, другие же направлены в те участки партитуры, где нет секций. Пианисту следует не только выбрать пути развития мысли, но и найти сами секции, если стрелка указывает на пустоту. Форманты в свою очередь также воплощают идею лабиринта формы: «Каждая из пяти частей произведения представляет собственный тип открытой формы» [Potter 1971, 124]. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов, и «четыре „орбитальные“ части демонстрируют разные степени неопределенности формы» [Ibid.]. Так, «Троп» состоит из четырех секций — «Текста», «Отступления», «Комментария» и «Толкования» (названия заимствованы из риторики), которые пианист должен исполнить в установленном порядке, но начав с любой из них, а затем сыграв остальные три, следующие друг за другом, как указано в партитуре. При этом секция «Комментарий» (ил. 1) имеет лишь два допустимых местоположения. Согласно правилам,



возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант, предписанных автором:

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

Не только форманты, но и секции содержат внутри себя мелкие мобильные разделы. «Толкование» и «Текст» являются сравнительно стабильными фрагментами композиции, тогда как в «Отступлении» и «Комментарии» есть обязательные и необязательные структуры, записанные в скобках. Это связано с тем, что главной секцией части является «Текст», остальные же в действительности представляют отступление от текста, комментарий к нему и толкование его. Музыкант также может решить, исполнять или опустить необязательные пассажи и выбрать некоторые высоты и длительности внутри них. При этом темповые модификации в необязательных построениях должны восприниматься лишь как предложения, поэтому их можно свободно интерпретировать. За счет подвижных секций возможны 6 разных вариантов комбинаций стабильных и мобильных построений: МССМ, СМСМ, ССММ, МСМС, СММС и ММСС. Форма сочинения имеет сходство с лабиринтом, в котором автор предусмотрел определенное число возможных путей и наделил случайность активизирующей и иницилирующей ролью. Наряду с «западной» законченностью и закрытостью произведению при этом свойственны «восточные» случайность и открытое развитие.

Структурная связь между формантами возникает на уровне базовой серии *e-f-h-fis-gis-g-b-c-a-d-cis-es*, сегменты которой имеют явное или скрытое симметричное строение и одинаковое интервальное содержание, а звуки — определенные вертикальные и горизонтальные отношения. В «Тропе» она образует последовательность из четырех сегментов, подобную цепи из четырех форм серии, выбранных по принципу интервальной общности. Серия также содержит зародыш мобильной формы всей форманты. Второй и четвертый сегменты вместе имеют то же содержание, что и первый, транспонированный вниз на малую терцию; третий же сегмент, состоящий из симметрично расположенных зеркальных пар терций, и есть тот самый «троп», который нарушает общую

симметрию. Взаимосвязь между серийными единицами воплощает идею «Тропа», в котором текст получает разные толкования и имеет отступление от базовой структурной основы. Внутри сонаты четыре сегмента серии периодически переставляются, как и четыре секции форманты. Ряд звуков представляет замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д., отражая общую для Сонаты идею цикла. «Музыка Булеза, — пишет Ю. Н. Холопов, — осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия сегментов серии <...>. На место тематизма приходит микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. <...> Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение “Темпо” начинается после окончания ряда с наложением его на последующий» [Холопов 2009, 168].

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

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

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

При исполнении «Конstellляции» также допустимы варианты следования секций. Автор поясняет: «Одни направления обязательны, другие — нет, но исполнено должно быть все. В некотором смысле „Конstellляция“ подобна карте неизвестного города. Маршрут движения оставлен на выбор интерпретатору: он сам должен пройти через плотную сеть путей» [Boulez 1963, 41]. Идея множества путей или дорог, блужданий в поисках истины является одной из главных в Третьей сонате Булеза. Автор сам прокладывает эти пути для исполнителя, предоставляя возможность выбрать один из них. Поэтому-то ограниченную алеаторику Булез называл «управляемой», или «направленной случайностью» («guided chance»), в противоположность «почти слепой случайности» («near-blind chance») в Фортепианной пьесе XI и других подобных опусах [Stuckenschmidt 1969, 220–221]. Булез сохранял за собой полный контроль как общего дизайна формы, так и процесса развития всей Сонаты, поэтому исполнитель выбирает порядок следования разделов формы лишь из допустимых автором вариантов.

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

Принцип чередования и переплетения частей получил развитие в концепции саморазвивающейся структуры, позволяющей форме обретать разные очертания и существовать в изначально неопределенном виде.

Одним из примеров служит цикл «Pli selon pli» («Складка за складкой») (1957–1965), являющийся портретом Малларме и неразрывно связанный с его творчеством и личностью: лист за листом партитура раскрывает эстетический мир поэта. Булезовский цикл, как пишет Н. Хрущева, «включает в себя элементы случайности, в скрытом виде проникающие в его форму и технику на самых разных уровнях. Первый из них является уровнем *техники*: на финальном этапе мультипликации частот после тщательно проделанной рациональной работы композитор получает возможность переставлять полученные гармонические поля любыми способами — то есть внезапно получает полную свободу. Второй — это уровень *работы с серией*. <...> Предпочитая веберновской ясности „лабиринтность“, Булез бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным» [Хрущева 2014, 18–19]. Основанный на текстах сонетов «Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», «Une Dentelle s'abolit» и «A la nue accablante tu» и в целом следующий его построению, цикл «Pli selon pli» более управляем по форме. Однако ее подвижность, как и в других сочинениях Булеза, усиливается прихотливой сменой разнообразных темпов и наложениями оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Многие сочинения свидетельствовали о близости и значимости для Булеза метода Малларме, но цикл «Pli selon pli» является своего рода «моделью подвижной формы», которая в разном виде воспроизводилась в опусах композитора. Среди близких художественных принципов Булеза и Малларме Н. Хрущева отмечает «утверждение *недоговоренного* как эстетической категории»: «Книга» Малларме «включала в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли читаться в произвольном порядке; страницы внутри брошюр также должны были быть способными к любым перестановкам. Каждый фрагмент *Книги* мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственно возможным местоположением в общем дискурсе» [Там же, 18].

В цикле пять частей, первая и последняя — «Дар» (1962) и «Гробница» (1959) — оркестровые и близки по структуре. Такое расположение частей, когда цикл открывается и завершается пьесами для полного оркестра, создает симметричную структуру. Впрочем, в конце первой части все же допустимо несколько вариантов расположения оркестровых блоков. Три центральные части под названием «Импровизации на Малларме» представляют три степени предоставляемой исполнителям свободы. Такая



«мобилизация» формы связана с концепцией всего цикла. Крайние части воплощают идею рождения и смерти не только поэта (последняя часть написана на строку сонета прощания с П. Верленом), но и произведения искусства, отражая начальный и конечный этапы художественного процесса от зарождения концепции до угасания творческого импульса. В «Даре» предвосхищается музыкальный материал последующих частей «Pli selon pli», хотя он был написан позже остальных: после нескольких вступительных строк текст исчезает, но несмотря на отсутствие в музыке, согласно Булезу, остается ее центром, а из «повисших» аккордов начинают формироваться интонации будущих импровизаций.

В первых двух «Импровизациях на Малларме» (1957) для сопрано и ансамбля ударных композиция следует четкому построению текста, причем членение формы обусловлено не только синтаксисом сонета, но и сменой стилей пения, связанной с содержанием поэмы. Музыка здесь отражает содержание, структуру, синтаксис, ритм и даже звуко-красочные качества стиха, отсюда — стабильная форма. В соответствии с поэтическими образами холода, прозрачности, белизны и отражения выбран инструментальный состав импровизаций: арфа, вибрафон, колокола, фортепиано, челеста и невысотные ударные. Быстро гаснущие звуки создают ощущение пустоты и одиночества, связанное с воплощаемым в тексте Малларме щемящим чувством разочарования. Вокальное письмо характеризуют тонкая интонационная и штриховая проработка, ограниченность высотного пространства, графичность линии голоса и витиеватость смены направления его движения. Партия сопрано напоминает тонко сплетенное кружево. Однако в контексте поэм Малларме вращение вокруг близлежащих тонов и гармоническое однообразие скорее олицетворяют идею безрезультатной траты творческой энергии, бесплодной духовной деятельности. В «Импровизации на Малларме II» стабильные разделы перемежаются мобильными *senza tempo* с асинхронно соотносящимися инструментальными фразами. Форма здесь еще полностью отражает поэтическую структуру, хотя Булез в большей мере «декорирует» текст свободно развивающимися пассажами и фигурациями. Это также связано с содержанием сонета, в котором говорится о творческом потенциале, его избытке или недостатке.

В третьей же импровизации (1959) для сопрано и ансамбля инструментов с большой ударной секцией воплощается идея исчерпания творческого вдохновения, во многих разделах пьесы партии не синхронизированы друг с другом, и форма становится более фрагментарной и мозаичной — «наиболее открытой из всех форм “Pli selon pli”» [Griffiths

1978, 47]. Медленный темп и четвертитоновые интонации в партиях сопрано и арфы воссоздают атмосферу, свойственную текстам Малларме с их давящим ощущением неминуемого краха.

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

Стратегия исполнения «Структур II» (1956–1961) для двух фортепиано Булеза не проста, но четко продумана и детально изложена автором. Первая пьеса (ил. 2) состоит, с одной стороны, из неизменных по своей функции и местоположению разделов, а с другой — 4-х так называемых «вставок» и 6-ти «текстов», вводимых в форму несколькими способами, что делает ее варибельной и индивидуальной. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом возможных структурных версий, не меняющих в целом очертаний одной композиционной модели, в которой чередуются «постоянные» и «непостоянные» секции. Неизменные по местоположению разделы играют роль «твердой» составляющей формы, экспозиции тезиса произведения.

Тогда как меняющиеся по количеству и порядку следования «вставки» являются «рыхлой» составляющей, несущей в себе антитезис и дающей комментарий к произошедшему. Пьесы и «вставки» близки по материалу, однако если первым свойственна стремительность развития действия (это своего рода главная тема сочинения), то вторым — скорее осмысление, отклик на события, иная трактовка произошедшего (это побочная тема сочинения). «Тексты» же выполняют функцию заключительных разделов композиции: они состоят из аккордов, неспешно сменяющих друг друга и перемежаемых долгими паузами.

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

Вторая «вставка» (ил. 3) представляет собой мобиль. Она состоит из 8-ми обозначенных буквами фрагментов, образующих две замкнутые системы — две «четверки»: ABCD и MNOP. Фрагменты «четверок»

The image displays a musical score for two pianos, consisting of two systems. Each system has two staves. The first system's left staff begins with the tempo marking 'Très vif' and a metronome marking of 160. It features a section marked 'rall.' (rallentando) and then 'Rapide' with a metronome marking of 132. The right staff of the first system also starts with 'Très vif' and 160, followed by 'rall.', 'dim. molto' (diminuendo molto), and 'Rapide' at 132. The second system's left staff is marked 'subitement retenu' (suddenly held back) at 184 and 'Rapide' at 132. The right staff of the second system is also marked 'subitement retenu' at 184 and 'Rapide' at 132. The score includes various dynamic markings such as 'sfz', 'ff', 'ff sempre', and 'sans accent'. Time signatures are consistently 4/8. Measure numbers 1, 7, 16, 20, 2, 3, 5, 10, and 14 are indicated throughout the score.

Ил. 2. П. Булез. Первая пьеса из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 2. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967. P. 8

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

environ (♩ = 120 / 132)  
 (♩ = 92 / 80) **A**

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

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

**B** **C**

**O** *γ égal-rapide*

Ил. 3. П. Булез. Вторая «вставка» из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 3. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967. P. 98–99

чередуются 8-ю указанными автором способами, следуя друг за другом, как звенья цепочки:

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

Каким бы ни был порядок, выбранный для исполнения восьми фрагментов, динамическая и артикуляционная схемы неизменны:

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

Во вставке 4 — иные схемы неизменных последовательностей динамических и артикуляционных знаков:

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

В нотации текстов применяется алеаторика ритма (он приближителен и выражен 6-ю длительностями — от половинной с точкой до шестнадцатой) и динамики (она обозначена 4-мя графическими символами, указывающими максимальную и минимальную громкость, усиление

и ослабление силы звучания). Внутри текста Булез за редким исключением предлагает пианистам придерживаться если не точных, то возможных динамических и штриховых решений каждого фрагмента; например, автор точно указывает темп игры, причем в каждом варианте введения «текстов», «динамический амбитус», педализацию, штрихи и т. д. (ил. 4). В целом Булез оперирует ограниченным числом динамических уровней и типов штрихов, четко оговоренных или выписанных в схемах и таблицах, по-разному комбинируя их и оставляя за собой композиционный контроль всех параметров музыкального материала.

The image shows a musical score for two pianos. At the top, it is titled "Flou et assez lent, plus dense" with the instruction "Tempo: voir ci-dessous". Below this, the tempo is specified as "Pas trop lent", "Plus détendu", and "Pas trop lent". The score includes dynamic markings: "Ambitus dynamique" with "mp" and "pp" for the first system, and "mf" and "p" for the second system. Performance instructions include "Superposer\* ou jet alterner les deux systèmes" and "toujours: Pédale jusqu'au son suivant". The score is divided into sections marked "sec" and "premier".

Ил. 4. П. Булез. «Текст» из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 4. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967. P. 86

Булезу как художнику была близка идея многогранности смыслового содержания произведений и семантической многозначности образов, и для этой цели он обратился к алеаторике, допускающей элемент неопределенности деталей музыкального текста и формы. Композитор был убежден, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества <...>. Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» [Булез 1990, 34]. Однако какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они складываются при условии четкой

художественной концепции и структурной организации опуса. И несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена и сохранена в каждой «версии» формы. Булез видел в музыке проявление универсальных законов, лежащих в основе мироздания, и стремился претворить их в музыке. Внешняя изменчивость облика музыкального произведения служила для него поводом для серьезных размышлений о бытии, искусстве и человеке.

## Литература

- Булез 1990 — Булез П. Главное — это личность: беседа с Н. Зейфас // Советская музыка. 1990. № 8. С. 32–39.
- Музыкально-теоретические системы 2006 — Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
- Петрусёва 2002 — Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Монография. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
- Сапонов 1982 — Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
- Холопов 2009 — Холопов Ю. Гармонический анализ: в 3-х частях. Ч. 3: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 196 с.
- Хрущева 2014 — Хрущева Н. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: Автореферат дисс. канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 25 с.
- Boulez 1963 — Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. № 1 (2) (Spring). P. 32–44.
- Boulez 1964 — Boulez P. Alea / Trans. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. № 3 (1), Fall-Winter. P. 42–53.
- Boulez 1986 — Boulez P. Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez / Ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
- Griffiths 1978 — Griffiths P. Boulez. New York; Melbourne, London: Oxford University Press, 1978. 64 p.
- Griffiths 1981 — Griffiths P. Modern Music. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
- Potter 1971 — Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
- Simms 1986 — Simms B. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

Stuckenschmidt 1969 — *Stuckenschmidt H. Twentieth Century Music* / Trans. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.

## References

- Bulez P. (1990) Glavnoe — eto lichnost'. Beseda s N. Zeyfas [The main is person. Talk with N. Zeifas]. In: Sovetskaya muzyka. 1990. Vol. 8. P. 32–39. In Russian.
- Muzykal'no-teoreticheskie sistemy (2006) Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov. [Musical and theoretical systems: The textbook for historical and theoretical and composer faculties of musical higher education institutions]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Izdatel'skiy dom "Kompozitor". 632 p. In Russian.
- Petruseva 2002 — Petruseva N. (2002) Pierre Boulez. Estetika i tekhnika muzykal'oy kompozitsii: Monografiya. [Pierre Boulez. Aesthetics and technique of musical composition: Monograph]. Moscow, Perm': Real, 2002. 352 p. In Russian.
- Saponov M. (1982) Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadno-evropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [Improvisation art. Improvisational types of creativity in the Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyka. 77 p. In Russian.
- Kholopov Yu. (2009) Garmonicheskii analiz: In 3 pt. Pt. 3: uchebnoe posobie [Harmonic analysis in three parts. Part three: Textbook]. Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr Moscow State Conservatory. 196 p. In Russian.
- Khrushcheva N. (2014). Vzaimodeystviye muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, J. Joyca: Avtoreferat diss. kand. isk. [Interaction of music and literature in P. Boulez, L. Berio, J. Joyce's creativity: thesis of candidate dissertation]. Saint Petersburg, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 25 p. In Russian.
- Boulez P. (1963) Sonate, Que Me Veuz-tu? In: Perspectives of New Music (1963). № 1 (2). P. 32–44.
- Boulez P. (1964). Alea. Trans. by D. Noakes, P. Jacobs. In: Perspectives of New Music (1964). № 3 (1). P. 42–53.
- Boulez P. (1986) Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez. Ed. by Jean-Jacques Nattiez. Trans. by Martin Cooper. Cambridge, Harvard University Press. 541 p.
- Griffiths P. (1978) Boulez. New York; Melbourne, London, Oxford University Press, 1978. 64 p.
- Griffiths P. (1981) Modern Music. London, J. M. Dent, 1981. 331 p.
- Potter G. (1971) The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music). Indiana University. 179 p.
- Simms B. (1986) Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London, Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers. 450 p.
- Stuckenschmidt H. (1969) Twentieth Century Music. Trans. by R. Devenson. Toronto, McGraw-Hill Nook Company. 256 p.



## Сведения об авторах

*Бершадская, Татьяна Сергеевна* — доктор искусствоведения (1986), профессор (1979), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992). Ученица и последовательница Ю. Н. Тюлина и Х. С. Кушнарёва, в области методики преподавания — Н. Г. Привано. Основная область исследований — звуковысотная организация музыки. В центре внимания Бершадской находятся проблемы гармонии и лада, вопросы монодии, аспекты организации вербального и музыкального языков. Преподавать начала в 1943 году, с 1953 года работает в Ленинградской (Петербургской) консерватории. Под руководством Бершадской подготовлено около 70 дипломных музыковедческих работ, около 20 кандидатских диссертаций. Среди учеников — ведущие музыковеды, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Таллинской, Петрозаводской консерваторий. Автор монографий «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» (1961); «Лекции по гармонии» (1978, 3-е изд. 2003); «Гармония как элемент музыкальной системы» (1997); «Статьи разных лет» (2004); учебников и учебных пособий, статей (более тридцати).

*Власова, Наталья Олеговна* — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX — XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга» (1-е изд. 2007), «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (2014). Подготовила первое русское издание избранных статей Арнольда Шёнберга («Стиль и мысль. Статьи и материалы», 2006, совместно с Ольгой

## Contributors to this issue

*Tatyana S. Bershadsкая* is Doctor of Art History (1986), Professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (1979), and Honoured Artist of the Russian Federation (1992). She is a disciple of Yuriy Tyulin and Khristophor Kushnaryov and an adherent to Nikolay Privano's educational principles. Her research field is pitch organisation in music. Prof. Bershadsкая concentrates on the problems of harmony, tonality, monody, and some aspects of the structure of verbal and music languages. She began her teaching career in 1942 and since 1953 has been on the teaching staff at the St. Petersburg Conservatory. Prof. Bershadsкая has supervised about seventy graduate theses and about twenty doctoral dissertations. Among her former students are leading musicologists, professors and teachers at the conservatories of St. Petersburg, Tallinn, and Petrozavodsk. She is the author of the monographs "Basic composition laws of folk (peasant) song polyphony" (1961), "Lectures in harmony" (1978, 3d edition in 2003); "Harmony as an element of the music system" (1997); "Articles of different years", textbooks, tutorials, and more than thirty scholarly articles.

*Natalia O. Vlasova* is Doctor of Art History, Head of the publishing house "Moscow Conservatory Press", leading researcher at the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of the late XIX — XX centuries. Author of the monographs: "The Work of Arnold Schoenberg" (1st ed. 2007), "Alexander Zemlinsky. Life and Work" (2014). Compiled and edited the first Russian publication of the writings of Arnold Schoenberg ("Style and Idea. Materials and Documents", 2006, together with Olga Losseva), translated into Russian and edited the study of Detlef Gojowy "The New

Лосевой). Переводчик и редактор исследования Детлефа Гойови «Новая советская музыка 1920-х годов» (2006). Автор статей, посвященных экспрессионизму в музыке, творчеству Шёнберга, Цемлинского, Рихарда Штрауса, Антона Рубинштейна, современных немецких композиторов, музыкальному театру.

*Дегтярева, Наталья Ивановна* — доктор искусствоведения (2011), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — австро-немецкая музыка начала XX века. Автор монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), учебных пособий, более пятидесяти статей о зарубежной и русской музыке; составитель и редактор сборников статей. Принимала участие в организации ряда международных научных конференций, в том числе «М. И. Глинка: музыка истории. 1804–2004» (Москва — Санкт-Петербург, 2004), «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы» (Санкт-Петербург, 2012).

*Кузьменко, Лариса Сергеевна* — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (2018 год, класс профессора Л. Г. Ковнацкой) и Хабаровского колледжа искусств (2012 год, класс преподавателя Т. Г. Кацко). В центре научных интересов — английская опера XX–XXI вв., творчество Майкла Типпета. Участник проекта «Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича». Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Отрядненской детской школе искусств и в музыкальной школе «Виртуозы».

*Soviet Music of the 1920s*” (2006). Authored the articles on the expressionism in music, the work of Schoenberg, Zemlinsky, Richard Strauss, Anton Rubinstein, contemporary German composers, musical theatre.

*Natalia I. Degtyareva* is Doctor of Art History (2011), Professor at the Western Music History Department at the St. Petersburg Conservatory. Her research interests focus on the Austro-German music of the early 20<sup>th</sup> century. She published a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music; as well as edited and compiled books and collections of academic articles. She participated in the organization of several international conferences, including “M. I. Glinka: the music of history 1804–2004” (Moscow — St. Petersburg, 2004) and “Saint Petersburg Conservatory in the Global Musical Context: schools of composition, performance and scholarship” (St. Petersburg, 2012).

*Larisa S. Kuzmenko* is a graduate of the musicology faculty of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2018, the class of Professor Liudmila G. Kovnatskaya) and the Khabarovsk College of Arts (2012). Her academic interests include the English opera of the 20–21 centuries, the work of Michael Tippett. Larisa Kuzmenko participates in the project “Chronicle of the life and work of Dmitri Shostakovich”. She teaches musical-theoretical disciplines at the children’s music school and at the music school “Virtuosos”.

*Переверзева, Марина Викторовна* — ученица и последовательница Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой и Г. В. Григорьевой, под руководством которых защитила диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика», 2005) и доктора искусствоведения («Алеаторика как принцип композиции», 2015). Прошла научную стажировку в Университете Лаваль, Квебек (2011) при финансовой поддержке правительства Канады. С 2010 по 2018 год работала в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. С 2018 — доцент кафедры социологии и философии культуры Высшей школы музыки имени А. Шнитке (институт) Российского государственного социального университета. В центре научных интересов — музыкальная культура США XX века, проблемы алеаторной музыки, творчество русских и зарубежных композиторов второй половины XX века, традиционная музыка США и Канады. Автор первой на русском языке монографии о Джоне Кейдже — «Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика» (2006), монографии «Статистический метод композиции К. Штокхаузена» (2017), учебных пособий «Музыкальная культура США XX века» (МГК, 2007), «Алеаторика как принцип композиции» (2018) и др. Переводчик статей Дж. Кейджа в русском издании книги Дж. Кейджа «Тишина. Лекции и статьи» (2012), а также текстов других американских композиторов.

*Скорбященская, Ольга Адольфовна* — училась на фортепианном факультете Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Т. П. Кравченко). В 1993 году окончила аспирантуру СПбГК (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая) и защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Фортепианное творчество

*Marina V. Pereverzeva* is the pupil and the follower of Yuriy N. Kholopov, Valeriya S. Tsenova and Galina V. Grigorieva; defended her candidate thesis in Arts (“John Cage: life, creativity, esthetics”) in 2005, doctoral thesis (“Chance music as principle of composition”) in 2015. Had a scientific training at the Laval University, Quebec (2011) with financial support of the government of Canada. From 2010 to 2018 she worked at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Since 2018 she has been the associate professor at the department of sociology and philosophy of culture at the Schnittke Higher School of Music (institute). The scientific interests of Dr Pereverzeva focus on the musical culture of the U. S. of the 20<sup>th</sup> century, problems of aleatory music, works of the Russian and foreign composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century, traditional music of the U.S. and Canada. She is the author of the monographs “John Cage: life, creativity, esthetics” (2006, the first in Russian), “Statistical method of composition of K. Stockhausen” (2017); the tutorials “Musical Culture of the U.S. of the 20th Century” (Moscow State Conservatory, 2007), “Chance Music as Principle of Composition” (2018) etc. She was the translator of articles of J. Cage in the Russian edition of his book “Silence. Lectures and articles” (2012) and texts of other American composers.

*Olga A. Skorbyashchenskaya* studied at the St. Petersburg Conservatory, Piano Faculty, under Professor Tatiana Kravchenko, where in 1993, she completed her PhD course and defended her candidate thesis in Arts (“Carl Maria von Weber’s piano works in the context of the German Romanticism culture”) under Professor Liudmila Kovnatskaya. Senior Lecturer of the St. Petersburg Conservatory since 2001, Associate Professor therein since 2007.

Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма»). С 2001 года старший преподаватель, с 2007 года — доцент Санкт-Петербургской консерватории. Неоднократно принимала участие в британских фестивалях современной музыки (Олдборо, Челтенхем). В 1996 году прошла стажировку у М. Перайи в Великобритании. Дипломант Международного конкурса исполнителей современной музыки в Италии (1996). Автор более четырехсот статей и буклетов, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.

*Южак, Кира Иосифовна* — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: двухтомник «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монография «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2/2012), брошюры «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (5/2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд статей посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему “Сибелиус и фольклор”» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель ряда научных сборников.

Frequently participates in British festivals of contemporary music (in Aldeburgh and Cheltenham). In 1996, she did an internship with Murray Perahia in Great Britain. A Diploma winner of an international competition of performers of contemporary music in Italy. Author of over four hundred articles and pamphlets on contemporary performance and Romantic music of the 19<sup>th</sup> century.

*Kira I. Yuzhak* is Doctor of Art History, Professor at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and St. Petersburg State University. Her teachers were A. N. Dolzhan-sky and M. K. Mikhailov. Prof. Yuzhak is a member of the Union of Composers, and of the International Bach Society. She holds the title of Honoured Artist of the Republic of Karelia. Dr. Yuzhak's research focus on the history and theory of polyphony and J. S. Bach's music: "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnarev's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages", monograph (2/2012), and booklets: "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), "A Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (5/2017), "Fughetta" (2018; co-author A. Yankus) etc. A number of articles are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Prof. Yuzhak is the editor and compiler of a number of collections of academic articles.

*Янкус, Алла Ирменовна* — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс профессора К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», науч. руководитель — профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, брошюры «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; со-автор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве и с лекциями в Казанской консерватории им. Н. Г. Жиганова. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

*Уоли, Стивен* — музыковед, почетный профессор Университета Кардиффа (Уэльс, Великобритания). Музыкальный журналист, в разные годы публиковавшийся в лондонских газетах «The Times», «Daily Telegraph», «Independent», «Financial Times». С 1966 года занимал должность музыкального критика «The Observer» (воскресный выпуск газеты «The Guardian»). В настоящее время публикует рецензии на веб-сайте искусства *theartsdesk.com*. Сотрудничал с радиокорпорацией BBC; среди значительных совместных проектов — многочасовой цикл программ «Беседы с Робертом Крафтом». Крупнейший специалист по творчеству Игоря Стравинского, автор ряда книг о нем — «The Music of Stravinsky» (1993), «Stravinsky: Oedipus Rex» (1993), двухтомная документальная биография: I том «Stravinsky: A Creative Spring» (1999, приз Королевского Филар-

*Alla I. Yankus* PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kira Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory. Dr. Yankus received her PhD degree in 2004 with a dissertation titled “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (under Prof. Yuzhak). She is the author of several studies on theory and history of polyphony, published in Russia and abroad, as well as her brochures “Fugato in J. Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kira Yuzhak). Dr. Yankus presented papers at conferences in St. Petersburg and Moscow and gave lectures in Kazan Zhiganov State Conservatory. She is a member of the organizing committee of the international scientific and methodical seminar “Counterpoint Theory and methods of its teaching” (Saint-Petersburg).

*Stephen Walsh* — musicologist, Professor Emeritus at the Cardiff University (Wales, Great Britain), where he had held a personal chair in music since 2001. He was for many years deputy music critic of “The Observer” and a frequent reviewer for the London “Times”, “Daily Telegraph”, “Independent” and “Financial Times”. He now reviews for the arts website *theartsdesk.com*. Collaborated with BBC; among their joint major projects there are the programs named “Conversations with Robert Craft”. As the most prominent expert in Stravinsky’s output and life, Walsh wrote several books on his works — “The Music of Stravinsky” (1993), “Stravinsky: Oedipus Rex” (1993), as well as a fundamental documentary biography of the composer. Its first volume named “Stravinsky: A Creative Spring” (1999) won the Royal Philharmonic Society Prize for the best music book published in the UK in the year 2000. The second volume

монического общества за лучшую британскую книгу о музыке 2000 года), II том «Stravinsky: The Second Exile» (2006). Среди недавних публикаций — книги о Мусоргском «Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure» (2013) и Дебюсси «Debussy: A Painter in Sound» (2018). Почетный член исследовательской группы Международного музыковедческого общества «Стравинский: между Востоком и Западом».

named “Stravinsky: The Second Exile” was published in 2006. His latest books are “Musorgsky and his Circle: A Russian Musical Adventure” (2013) and “Debussy: A Painter in Sound (2018)”. Stephen Walsh is a honoured member of the International musicological society Study Group “Stravinsky: between East and West”.

**opera musicologica**

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
№ 2 [40], 2019

Подписано в печать 15.05.2019. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 6,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»  
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У  
тел.: 8 (8452) 24-86-33  
e-mail: 248633a@mail.ru