

KRYGIN Alexandr. PERFORMING INTONATION IN CREATIVE WORK OF A. SEGOVIA.The article analyzes the performing guitar intonation including a number of objective processes which take place in the modern art of performance.

Keywords: performing intonation, factors of intonational component.

УДК 78.071.2: 787.61

Сергей МАТОХИН

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ И ТЕМБРАЛЬНОЕ
ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ
ПЬЕРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА»**

Камерный цикл «Молоток без мастера» (*Le marteau sans maitre*) – одно из вдохновеннейших произведений П. Булеза и яркий образец сложнейшей современной музыкально-художественной концепции. Этот опус расценивается как поворотный пункт, в творчестве композитора, где произошел переход от простой, либо слегка развитой сериальной организации к организации сложной по концепции и особым образом управляемой. Являясь продолжателем находок и идей, разработанных Веберном, Булез в «Молотке без мастера» сосредотачивает исключительно новые музыкальные идеи, получившие развитие не только в последующих сочинениях автора, но и в творчестве других композиторов, вдохновленных свежими звучаниями и «мыслительными образами» «Молотка без мастера», который в наши дни перешел из «авангарда» в разряд признанной новой классики XX века.

Камерный цикл «*Молоток без мастера*» был написан Булезом между 1953 и 1957 годами, продолжительность исполнения занимает около 38 минут. Премьера этой композиции должна была состояться первоначально в 1954 году, но гитарная часть оказалась неисполнимой и была заново отредактирована. Во время премьеры 18 июня 1955 года на музыкальном фестивале Международного общества современной музыки партию гитары исполнял немецкий гитарист Антон Штингл. В одном интервью он сказал: «Я ездил на каждую из девятнадцати репетиций из Фрайбурга в Баден-Баден, хотя репетиро-

вали мы каждый раз не больше, чем три четверти часа. Это было утомительно. Таковую тяжёлую пьесу я в своей жизни никогда не встречал. Были такие места, которые вновь и вновь причиняли мне большие трудности. Прежде всего, – это были триоли, квартоли и т.д., а Булез требовал исполнять всё это точно, и слышал, если что не получалось. Это фантастика, ведь большинство композиторов, на мой взгляд, не слышат, что они пишут, но он слышал. В конце концов я был практически на всех, примерно тридцати выступлениях, и во Франции, и в Англии»¹.

В «Молотке без мастера» гитара участвует в создании своеобразного художественного мира, внося то некие взрывчатые элементы «рвущих» пиццикато, способных взволновать слушателя, почувствовать себя у грани, где решаются судьбы современного искусства, где сталкиваются силы старого, уходящего и нового, нарождающегося, то различные «отливы» роскошного гитарного бархата создают атмосферу утонченного и томительного монотония.

«Молоток без мастера» – это цикл из девяти пьес для контральто и шести инструментов: флейты, виолончели, вибратона, ксилофона, ударных и гитары. Каждая из пьес содержит разную инструментовку, четыре предназначены для вокала и различных инструментов (хотя только одну можно считать пением в традиционном смысле слова), пять – только инструментальные. Инструментальные разделы состоят из прелюдии и постлюдии для первой пьесы с пением и трех комментариев. Верно, что создающие группы вокальные и инструментальные пьесы, не следуют тут же друг за другом, но связаны между собой определенной нитью, проходящей через ансамбль произведения.

Возвращаемся к инструментам: какая связь между различными инструментами, внешне такими несвязными? Думаю, будет достаточно объяснить некоторые феномены связывания, чтобы показать длительный переход голоса к ксилофону, такому абсурдному, как покажется на первый взгляд. От голоса к флейте – связь ясная: человеческое дыхание и возможность чисто монодического стиля. Флейта и альт связаны монодией, когда альт играет смычком. На альте можно также играть пиццикато, в этом случае альт похож на гитару, но время резонанса

¹ Перевод с буклета к компактдису. Boulez P. Le marteau sans maitre.

нанса у гитары более долгое. Как резонирующий инструмент, гитара похожа на вибрафон, действие которого основано на длительной вибрации ударяемых металлических пластинок. На пластинки вибрафона можно ударять сильно, без резонанса, и тогда он становится похож на ксилофон. Так образуется цепочка от одного инструмента к другому, где всегда сохраняется характеристические данные в целом. Шумовые ударные инструменты играют роль «тембральных полей» для других инструментов. Булез говорит: «До тех пор, пока инструменталист не поймёт, что, если он сыграет одну ноту, она перейдёт к другому инструменту, а затем к следующему, или что нота, сыгранная отдельно, обладает определённым смыслом в рамках фактуры, он не способен сконцентрироваться, для того чтобы нота была интересной; он выдаёт ноту «глупую», вырванную из контекста... Инструменталист приобретает интересное звучание, когда становится частью всего целого и более или менее понимает взаимосвязь отдельных партий...»². Выбор инструмента меняется от одной пьесы к другой. Полное формирование образуется только один раз, продолжительно, в «*Палачах одиночества*». Для многих слушателей первое впечатление напоминает некое экзотическое восхождение: ксилофон, вибрафон, гитара и ударные отчетливо удаляются от моделей, которые западные традиции снабдили нас в плане камерной музыки, и приближаются к звуковому воплощению, присущему в особенности Дальнему Востоку. Булез выбрал именно этот инструментальный состав из-за влияния на него внеевропейских цивилизаций: ксилофон представляет африканский балафон, вибрафон похож на балийский жандэр, а гитара напоминает японский кото.

В действительности, ни стилистика, ни даже использование инструментов не связаны несмотря ни на что с традициями этих различных музыкальных цивилизаций. Композитор предпринимает в этом произведении попытку обогащения европейского музыкального словаря путём подслушивания звуков внеевропейского.

Булез использует тесситуру гитары, её возможности по максимуму и всегда с большим вкусом. Его задачей было «сделать слышимой внутреннюю жизнь звуков, увидеть, как они развиваются, трансфор-

² Ensemble InterContemporain. –2000 Deutsche grammophon GmbH, Hamburg.

мируются, как их количество увеличивается, а также как они умирают»³. Он часто говорил, что гитара обладает «умирающим» звуком и требовал от исполнителя творческого подхода к тембральному оформлению партии. Булез говорил: «Я хочу такого-то звука», – и гитарист должен был найти этот звук путём определённого звукоизвлечения. Так, в зависимости от фрагмента, предлагается звукоизвлечение ногтями или подушечками, справа или слева, что, конечно, помогает добиться очень разных по тембру звуков. Гитара, введённая в ансамбль, должна иметь яркий, более металлический (с применением ногтей) звук, чтобы не быть поглощённой другими, более громкими инструментами и, напротив, в тех местах, где она играет почти одна, используется более округлый, мягкий тон (эти рекомендации в большей степени относятся к классическому инструменту, т.к. в последние годы Булез использует электро-акустическую гитару со звукоусилительной аппаратурой). Для продления звука используется вибрато с различной амплитудой, горизонтальное и вертикальное. Известная французская гитаристка Мари Тереза Жерарди, многократно работавшая с Булезом, солистка ансамбля InterContemporain, а в настоящее время стажирующая в IRCAM молодых исполнителей «*Молотка без мастера*», применяет различные техники игры и без колебаний смешивает приёмы, которые являются характерными чертами разных исполнительских школ. Жерарди использует тремоло одним пальцем, подобное приёму *dedillo* у виуэлистов XV-XVII веков, все виды приглушённых звуков: 1) ладонь у подставки; 2) рука кладётся на струны у подставки после извлечения звука; 3) демпфирование на уровне резонаторного отверстия, и т.д. Она изобретает новые приёмы для этого нового языка, например, *sons lancer* (*lancer* – бросать, кидать, метать). Суть его в том, что исполнитель с большой силой сообщает импульс двум, трём или четырём струнам и моментально приглушает их внутренней стороной одного или более пальцев правой руки, что создаёт звуковой удар «как из пращи». Жерарди применяет «рванные звуки» (барток пиццикато), обычный щипок или лёгкий удар ладонью (разновидность тамбурина), расгеадо, часто меняет положение правой руки от середины струны до подставки, добиваясь от очень

³ Boulez P. Par volonte et par hazard. p.102-103.

округлого звука до очень острого, а также прекрасно использует искусственные флажолеты. Для того чтобы достичь острого звучания, она слегка приглушает звук, что позволяет выделить его среди других инструментов. Этот тембр, по её мнению, хорошо подходит к музыке «Молотка без мастера». Что касается левой руки, которая также имеет отношение к окраске звука, Жерарди использует всевозможные способы соприкосновения со струной: горизонтальное и вертикальное, ставит пальцы в четырёх направлениях «как к четырём сторонам света». Она изменяет звук, с силой подтянув струну в вертикальном направлении. Это делается в целях изменения силы звука и получения объёмного и очень прозрачного тембра.

В исполнении Жирарди каждая нота обдумана в зависимости от контекста. Она использует «алхимию» звуков как средство выразительности и являет подлинный синтез техник прошлого и настоящего, сложных и простых, а также применяет собственные изобретения.

В «Молотке без мастера» тембр гитары одновременно выступает как характерная «окраска» звучания инструмента в определенном диапазоне и в то же время вбирает в себя высотные, временные, громкостные и пространственные значения, являясь характеристикой звучания в целом. Именно вторая сторона выразительной сущности тембра гитары подверглась детальной творческой разработке. В ёмком понятии «тембр» у Булеза фокусируются все характеристики звукового объекта: количество тонов, их высота, регистр, интервальные соотношения, продолжительность звучания, инструментальный колорит и способ звукоизвлечения. Для гитарной музыки второй половины XX века характерен повышенный интерес к специфике инструментального тембра и к его всевозможным преобразованиям (нетрадиционные способы звукоизвлечения, «приготовленная» гитара и т.п.). В «Молотке без мастера» тембр гитары не подвергается каким-либо специальным модификациям. Булез, широко используя все стороны специфической «тембровости» инструмента, предпочитает максимально разнообразить тембровую палитру на коротких участках. Резко чередуя разные регистры, приемы звукоизвлечения, динамику и т.д., он не дает слуху «зацепиться» за какое-то одно узнаваемое звучание, определить его источник, выделить его из общего ансамбля. Гораздо важнее феерический эффект политембровой игры.

Постоянно перебрасывая звуковые фигуры в «радикальные» крайние регистры, в виде «воздушных» пуантилистических скачков, Булез наслаждается красотой и богатством этого инструментального тембра – темпераментного и звонкого вверху и бархатно-сочного, чувственного в среднем и особенно нижнем регистрах, с легким «прикусом» фламенко, но представляет его слушателю в виде пестрого пуантилистического «калейдоскопа», так что в быстром темпе уже невозможно точно определить: кто сыграл, но зато хорошо слышна сама краска.

Настоящая бесконечность красок и оттенков открывается в сфере смешанных тембров, когда в одном sonore Булез комбинирует органические свойства разных инструментов в сочетании с интервально-регистровыми и плотностными показателями. И «Молоток без мастера» – искусное балансирование между чистыми и смешанными тембрами образует очень выразительный, яркий и легко воспринимаемый слой музыкального содержания.

С. Курбатская в статье «К анализу “Молотка без мастера” П. Булеза» выделяет несколько видов темброкрасок, выстраивающихся в логический ряд или темброкрасочную шкалу, проецируемых гитарой, наравне с другими инструментами ансамбля:

1) однотоубровый однозвук – отдельная «точка» у гитары (или другого инструмента);

2) политембровый однозвук – одновременное или «наплывающее» извлечение одной высоты разными тембрами (гитара и другой инструмент или разными приемами);

3) однотоубровый двузвук – двузвучие у гитары (или другого инструмента), взятое в один или несколько приемов, различного интервального состава;

4) политембровый двузвук – «точечное» или «наплывающее» двузвучие у разных инструментов (вибрафон – гитара, гитара – флейта);

5) однотоубровый многозвук – скорее не точка, а широкий «мазок» одной краски – несколько звуков у гитары (или другого инструмента);

6) политембровый многозвук – настоящее «разноцветное пятно» – сочетание нескольких звуков в разных пропорциях у нескольких тембров (альт – вибрафон – гитара).

У Булеза гитарный тембр – это не только инструментальный колорит или совокупность колоритов, связанных между собой общим характером, но еще и скорость, артикуляция, фразировка.

Тембр гитары у Булеза является слуху как бы через «маленькое подвижное окошечко» – через тембр отдельных сменяющих друг друга звуков. Складываясь как представление обо всех особенностях звучания, он вместе с тем выступает в образе единичного звука определённой высоты, причём, по выражению композитора, такая форма наиболее естественна для восприятия. Гитара «потеряла» своё личное значение, но приобрела более «глобальную» функцию. В своеобразном синтезе слова и музыки, соединения или разъединения семантики и тембров создается атмосфера галлюцинирующего сознания, сохраняющего в состоянии крайней тревоги и отчаяния предельную ясность видения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булез П. Главное – это личность / П. Булез // Советская музыка. – 1990. – № 8.
2. Булез П. Между порядком и хаосом (перевод) / П. Булез // Советская музыка. – 1991. – № 7.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М.: Советский композитор. – 1988.
4. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996.
5. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. – М., 1998.
6. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование / Н. Петрусева. – Москва-Пермь: Реал, 2002.
7. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнейерсон. – М.: Музыка, 1970.
8. Boulez P. *Le marteau sans maître*. – Universal Edition. – London, 1957.
9. Boulez P. *Orientations. Collected Writings by P. Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez*.-trans. By Martin Cooper. – Harvard Univ. Pres. – Cambridge, 1986.
10. Boulez P. *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Celestin Diliege*. – Paris: Seuil, – 1966.
11. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui*. – Paris: Gonthier, 1963.

12. Boulez P. *Relevés d'apprenti. Textes reunis et presentes par Paul Thevenin.*
– Paris : Seuil. – 1966.

МАТОХИН Сергей. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ И ТЕМБРАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ПЬЕРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА». Анализируются аспекты использования инструментального потенциала гитары в партитуре камерного вокально-оркестрового сочинения П. Булеза.

Ключевые слова: новые исполнительские приемы, политембровость, темброкрасочная шкала.

МАТОХІН Сергій. ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ І ТЕМБРАЛЬНЕ ОФОРМЛЕННЯ ПАРТІЇ ГІТАРИ У ТВОРІ П'ЄРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАЙСТРА». Аналізуються аспекти використання інструментального потенціалу гітари в партитурі камерного вокально-оркестрового твору П. Булеза.

Ключові слова: нові виконавські прийоми, політембровість, темброфарбова шкала.

МАТОХІН Sergey. PERFORMING DEVICES AND TIMBRE FORMATION OF GUITAR PART IN THE COMPOSITION BY PIERRE BOULEZ «A HAMMER WITHOUT MASTER». The aspects of use of instrumental potential of guitar in the score of chamber vocal -orchestral piece by Pierre Boulez are analyzed.

Keywords: new performing techniques polytimbre, scale of timbres and colors.