

## ПУАНТИЛИЗМ

Пуантилизм — это особый метод композиции, при котором отдельный тон или интервал берет на себя задачи, выполнявшиеся ранее мотивом, темой, музыкальной фразой. Тон определенной высоты, изолированно или почти изолированно звучащий в звуковом контексте, в звуковом пространстве, должен стать носителем музыкального выражения, идеи.

Пуантилистская музыка не замкнута, у нее нет ни ясного начала, ни конца. Последовательность звуковых точек, окруженных множеством пауз, появляется без какой-либо подготовки и так же неожиданно исчезает. Большей частью возникают блуждающие, иногда спокойные, но чаще нервные, почти судорожные всплески тонко и остро дифференцированных разобщенных тонов, интервалов, звуков. Нетрадиционный инструментальный состав предоставляет возможность использовать инструменты без определенной высоты звучания: барабаны, гонги, тарелки, колокола и колокольчики, деревянные и металлические палочки; они удивительным образом сливаются с тембрами ксилофона, чембало, арф, металлофона и фортепиано. К ним добавляются необычные *sol* и *tutti* симфонических и народных инструментов; все это очень пестро в отношении ритмических длительностей, к тому же преобладают крайние тесситуры и особые способы игры. В технической музыке, естественно, употребляются и специфические звуковые средства.

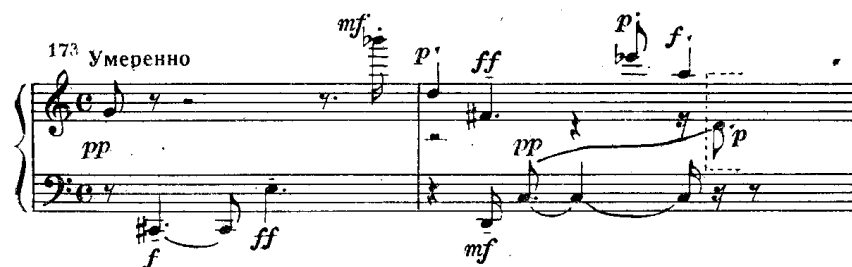
Такая музыка воспринимается уже как звуковое движение в статической форме. Многообразные музыкальные переживания перемешиваются в застывшей массе, будто музыка остановилась — превратилась в статическое искусство. В результате пуантилистская музыка явилась шагом к более поздней пространственной музыке (*Raummusik*), исполнители которой размещены в разных концах зала, а в технической музыке — к стереофонии и пластовой компо-

зиции (Schichtenkomposition) в сочетании со статической и кинетической пространственной проекцией.

Отцом пуантилистской музыки считается Антон Веберн — «маэстро тишины», — который заложил основы этого стиля в своем струнном трио ор. 20 (1927) и, особенно, в симфонии ор. 21 для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы, скрипок (I—II), альтов и виолончелей (1928). С пуантилистскими опытами Веберна мы познакомились при анализе его Вариаций для фортепиано (пример 157) и Вариаций для оркестра (пример 156).

Итак, пуантилизм не может быть отождествлен с сериальной техникой, так как является специфическим продуктом целого ряда методов музыкальной композиции (и, теоретически, мог бы быть таковым в еще гораздо большей степени). Однако его элементы в отдельных случаях можно найти и в свободно атональной музыке, серийной музыке, включая додекафонию, в технической и, естественно, также в алеаторике и музыке тембров (примеры 181, 182).

Однако пуантилистский характер в собственном смысле слова проявляется чаще все-таки только в области сериальной техники. Его наиболее последовательная форма достигнута путем распространения организации и на регистры, а также посредством тщательного распределения в пространстве тонов или звуков немзыкального происхождения:



Все использованные серии (серия высот: *g, cis, e, b, d*; серия ритмических длительностей:  $\text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}, \text{♪}$ ; серия динамики: *pp, p, mf, f, ff*;

серия видов артикуляции:  $\blacktriangledown, \cdot, \text{—}, \text{—}, \text{—}$ ; серия регистров: большая, малая, первая, вторая, третья октавы) распределены в соответствии с числовой моделью 3—2—1—2—3, применены двукратно, в том числе серия высот — в R и RI, и подчиняются синтетическому организующему числу 11 (ср. с. 167.— К. И.).

Типичными образцами пуантилистской организации являются также примеры 168—170 из произведений Булеза и Штокхаузена.

С художественной стороны сериально-пуантилистские произведения большей частью весьма примитивны из-за чрезмерной дифференцированности музыкальных элементов.

Особенно это касается произведений для одного инструмента, например: Сильвано Буссотти — «Для фортепиано» («Pour clavier», 1961); Корнильес Кардю — «Февральские пьесы для фортепиано» (1959—1961); Ерицунэ Мацудайра — «Пьеса для флейты solo»; Франко Эванджелисти — «Пропорции для флейты» («Proporzioni per flauto solo»), которые даже не могут вознаградить слушателя хотя бы яркой палитрой тембровых красок.

Даже большие композиции (которые все же более коротки по сравнению с традиционными сочинениями), интересные по красочному многообразию звуковых точек, например, «Преобразование II» («Transición II») для фортепиано, ударных и двух магнитофонных лент Маурисио Кагеля (1958—1960), «Коды» для камерного оркестра Богуслава Шеффера (1961), ни даже известное, напоминающее местами индонезийский гамелан, пуантилистское сочинение Пьера Булеза (длящееся около 35 минут!) «Молоток без хозяина» для голоса (альт), флейты, альты, гитары, вибратона, ксилоримбы и ударных инструментов (1955), не могут надолго удержать внимание слушателя.

Чисто технический разбор подобных произведений гораздо более труден. Необходимо признать, что без соответствующих объяснений композитора мы часто оказываемся совершенно беспомощными даже перед сложным додекафонным построением, не говоря уж о сериальной области. В то же время не стоит переоценивать значение структурного анализа (см. высказывания Шёнберга на с. 140 этой книги). Достоинство сочинения проверяется не по замысловатости конструкции (хотя рациональный элемент, безусловно, очень важен), а прежде всего по воспринимаемому образу, по музыкально-идейному, эмоциональному содержанию.