

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.02

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

EDN [YKDVHW](https://edn.ru/YKDVHW)



***Anthèmes I* для скрипки соло П. Булеза:
к вопросу о виртуозности**

Софья Александровна Девуцкая

Российская академия музыки им. Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ sofyadevuckaya@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0001-1717-0300>



Аннотация. В настоящей статье предлагается рассмотреть технологически-игровой аспект *Антемов I* Пьера Булеза (1991) для скрипки соло, исходя из предпосылок, ориентированных на физиологию. Необычный аналитический подход подсказан наблюдениями Иегуди Менухина, заказавшего Булезу произведение для конкурса скрипачей, и согласован с нейропатической ассоциацией композитора — атаксией,

то есть потерей исполнителем двигательного контроля. Избранный ракурс способствует обоснованию технологической эксцентричности как следствия установки Булеза на выработку рефлексов у скрипача. В статье выделяются характерные инструментальные признаки, свидетельствующие о тренировке мышечной координации: вычурный звуковысотный контур, ограничивающий удобство подбора аппликатурных комбинаций, нарочито неестественные штриховые решения, конвульсивные изменения направлений смычка в сочетании с детализированно иррегулярными динамическими контрастами и т. п. Присущая пьесе избыточность разноплановых технологических задач, зачастую идущих вразрез со скрипичной органикой, наводит на мысль о моделировании композитором атаксии в пьесе. Полагаясь на психофизическую оснащенность и мыслительную операциональность скрипача, композитор пополняет инструментальный тезаурус и формирует новый тип виртуозного произведения, требующий от исполнителя, по словам Менухина, «ловкости ума и пальцев». Отмеченные признаки перегруженности и сопротивления материала указывают на диалектику отношений в паре «жест композитора — жест исполнителя». Общей платформой, обеспечивающей их корреляцию, выступает виртуозность, понимаемая Булезом многозначно. Трансдисциплинарная подоснова оригинальных исполнительских приемов, введенных Булезом в *Антеммах I*, раскрывает содержательное наполнение жеста и декларирует, таким образом, композиционную сверхзадачу.

Ключевые слова: Пьер Булез, *Антеммы I*, Иегуди Менухин, скрипка, исполнительство, виртуозность, атаксия, рефлекс

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность Ирине Латышевой за замеченную неточность в переводе на русский язык одного из высказываний Пьера Булеза.

Для цитирования: Девуцкая С. А. *Anthèmes I* для скрипки соло П. Булеза: к вопросу о виртуозности // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 212–229. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

Performing Arts

Original article

**Pierre Boulez's *Anthèmes I* for solo violin:
On the virtuosity**

Sof'ya A. Devutskaya

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ sofyadevuckaya@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0001-1717-0300>

Abstract. The article explores the technical–performative aspect of Pierre Boulez's *Anthèmes I* (1991) for solo violin from a physiologically oriented perspective. This non-standard analytical approach is inspired by the reflections of Yehudi Menuhin—who commissioned the work for a violin competition—and aligns with the neuropathic image invoked by Boulez himself: ataxia, a performer's loss of motor control. Viewed through this lens, the work's technical eccentricities emerge as the result of Boulez's intent to cultivate the violinist's reflexes. The article identifies instrumental features that testify to this focus on coordination: pitch contours that complicate conventional fingering patterns;

deliberately unnatural bow strokes; abrupt, almost convulsive shifts in bow direction paired with finely calibrated irregular dynamic contrasts, among others. The accumulation of diverse technical demands, that often work against the instrument's natural mechanics, suggests that Boulez consciously modeled ataxia within the piece. By relying on the violinist's psychophysical capacities and agile musical thinking, he expanded the instrument's technical vocabulary and shaped a new type of virtuosic composition—one requiring, in Menuhin's words, "dexterity of mind as well as fingers." These overload and material resistance markers point to the dialectical relationship between the "composer's gesture" and the "performer's gesture." Virtuosity serves as the common ground that links them, which Boulez understood in a multifaceted way. The transdisciplinary essence of the performance techniques introduced in *Anthèmes I* helps illuminate the content of gesture in the piece and articulate its overarching compositional agenda.

Keywords: Pierre Boulez, *Anthèmes I*, Yehudi Menuhin, violin performance, virtuosity, ataxia, reflex

Acknowledgments: I would like to express my sincere gratitude to Irina Latysheva for noticing an inaccuracy in the Russian translation of one of Pierre Boulez's statements.

For citation: Devutskaya, S. A. (2026). Pierre Boulez's *Anthèmes I* for solo violin: On the virtuosity. *Contemporary Musicology*, 10(2), 212–229. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

Введение

Композиторское наследие признанного мэтра послевоенного авангарда Пьера Булеза входит в новую фазу научного осмысления. Только за последние десятилетия западноевропейское музыковедение представило ряд крупных исследований, посвященных как различным сторонам творчества Булеза в целом — эстетике, технике, музыкальному языку [1; 2; 3], так и конкретным произведениям [4; 5]. В отечественной науке сложные дефиниции булезовского стиля обсуждаются на страницах аналитических очерков Н. А. Петрусевой [6] и Т. В. Цареградской [7; 8].

Примечательно, что, фокусируясь на сочинениях Булеза, отличающихся высочайшим уровнем исполнительской сложности, многие авторы не касаются сферы виртуозного письма, в лучшем случае внимание к ней оказывается вытесненным на периферию исследовательской мысли. Вместе с тем научный интерес к данной проблематике неуклонно растет, что, в частности, подтверждает организованный в 2016 году Европейским обществом когнитивных наук о музыке на базе Музыкальной академии Ференца Листа в Будапеште симпозиум по теме виртуозности, а также недавний выход в свет крупных изданий — монографии Дэвида ВандерХамма [9] и коллективного сборника под редакцией Луизы Девениш и Кэт Хоуп [10]. Подводя итоги упомянутого симпозиума 2016 года, Ласло Стахо и Ирэн Дельеж очертили круг актуальных вопросов, объединенных в рамках виртуозности. Феномен был осмыслен на основе эмпирических наблюдений, семантических трактовок, исполнительского воплощения и трансдисциплинарности, утверждающей взаимодействие «умственной ловкости» со «спортивной наукой» [11, p. 451–452].

С позиции телесности разъясняет суть явления музыковед и пианист Франсишко Монтейро, который в статье «Виртуозность: некоторые (квазифеноменологические) рассуждения» прибегает к таким красочным речевым оборотам, как «апофеоз тела» и «невероятные произведения, сочиненные намеренно садистским и дьявольским образом, задуманные как пытка» [12, p. 318].

Физиологический фактор во многом определяет и специфику виртуозности *Антемов I* Булеза, а также задает вектор восприятия пьесы. Неслучайно исследователь и исполнитель современного фортепианного репертуара П. О'Хэйган акцентирует «механическую виртуозность» сольных произведений Булеза, в число которых входят и *Антемы* [4].

Таким образом, актуальность виртуозности как феноменологической категории не вызывает сомнений. Цель настоящей работы состоит в обосновании физиологического (координационно-мышечного) генезиса оригинальных инструментально-технологических параметров в *Антемах I* Булеза. Мы рассмотрим сугубо инструментальный слой произведения для скрипки без сопровождения с позиции трансдисциплинарности.

Типы виртуозности по Булезу

Виртуозность — один из компонентов творческого мировоззрения Булеза, неоднократно становившийся предметом его рассуждений. В лекциях начала 1980-х годов в *Collège de France* композитор приходит к выводам о многоаспектности проявлений этого феномена. Виртуозность в его представлении имеет две ипостаси: *исполнительскую* и *композиторскую*. Однако Булез не был бы самим собой, если бы не усугубил эту оппозицию, представив каждую из ее частей в виде пары подкатегорий. *Исполнительская* виртуозность воплощается в мастерстве сольной и коллективной игры. *Композиторская* виртуозность, в свою очередь, вмещает в себя технологический и инструментальный типы. Первый из них формирует имманентно музыкальную текстуру, не зависящую от природы инструмента. Индивидуальность ей придают звукоряды, имеющие различный интервальный состав, темпо-ритмические изменения, фактурные параллелизмы, тембровую стратификацию и т. д. [13, р. 544]. Второй тип композиторской виртуозности указывает на владение инструментальным письмом, то есть на знание свойств и потенциала конкретного инструмента [Ibid., р. 545–546].

Виртуозная работа в обеих областях — технологической и инструментальной — «трансформирует композиторский жест» [14, р. 115], иначе говоря, влияет на действия композитора, которые, как резюмирует Татьяна Владимировна Цареградская, либо «обладают посредствующей функцией», либо «сами становятся источником творческих импульсов» [8, с. 286]. Со слов Булеза мы также знаем, что жест композитора способен вступать в сложные диалектические отношения с жестом исполнителя. Булез допускает три варианта таких отношений: 1) жест композитора отрицает жест исполнителя, 2) жест композитора поглощает жест исполнителя и, наконец, 3) жест композитора подчинен жесту исполнителя [14, р. 117]. Французский мэтр иллюстрирует исключительно первый случай, ссылаясь на собственные *Структуры I*. Сфокусируемся на том,

как, на наш взгляд, претворяется вторая модель отношений — доминирование жеста композитора — в *Антемах I*¹ для скрипки соло Булеза.

Антемы I: техника и рефлекс

...*Антемы* — это больше, чем виртуозный сборник скрипичных техник, а те “расширенные” техники, которые есть в *Антемах*, используются для придания характерного контура или окраски содержащимся в них музыкальным фигурам в соответствии с возобновившимся интересом Булеза к тематическому письму [1, p. 160].

Автору приведенной цитаты, одному из ведущих специалистов по творчеству Булеза Джонатану Голдману, удалось вывести композиционную «формулу» *Антемов*, обозначив два наиболее весомых аспекта произведения и указав на их созависимость: тематическую интеграцию в обрамлении виртуозности. Неслучайно Голдман употребляет слово «контур», очевидно, рассчитывая на прямую ассоциацию с термином Булеза — *enveloppe*².

Пьеса появилась на свет в 1991 году благодаря стечению двух обстоятельств — просьбы Иегуди Менухина сочинить обязательное произведение для будущего конкурса скрипачей, в котором он должен был председательствовать, и грядущего в том же году юбилея главы *Universal Edition* Альфреда Шлее. Для Булеза это был первый опыт обращения к скрипке без сопровождения. Несмотря на то, что заказ конкурсной пьесы задал высокий уровень технической сложности, этот факт сам по себе не подтверждает принадлежность *Антемов* ко второму типу жестовых отношений композитора с исполнителем. Тем не менее, по нашему мнению, именно изобретательность Булеза диктует и контролирует все шаги инструментальной реализации. Что же убеждает нас в доминировании композиторского жеста в пьесе?

Чтобы ответить на этот непростой вопрос, доверимся Менухину, который в переписке с Булезом характеризует *Антемы I* так: «Это очень оригинальное произведение с необычными техническими проблемами» [2, p. 430]. Здесь нужно принимать во внимание отношение Менухина к физиологической

¹ Boulez P. *Anthèmes I* for violin. Wien: Universal Edition, 1992.

² Интерес композитора к трансформационности тематизма в его расширительном толковании заявлен в самом названии произведения — *Anthèmes*. В лекциях, прочитанных в *Collège de France* (1982–1985), Булез прибегает к понятиям инфратемы и гипертемы, функция которых — структуризация тематизма: инфратема несет в себе генетический (интервальный) код, а гипертема — распространяет его на длительном временном отрезке.

стороне скрипичной игры. Напомним о послевоенном увлечении Менухина йогой, обратившем его профессиональный интерес к проблемам исполнительской механики. В своих мемуарах «Странствия» скрипач признавался:

...йога помогла мне проникнуть в тайны скрипичного мастерства [15, p. 335]...

...она [йога] дала мне знание, к которому иначе мне пришлось бы самостоятельно пробиваться годами. Все в ней указывало на главное: устранение напряжения, более эффективное использование энергии, снятие сопротивления в суставах, объединение движений в одно; все подтверждало глубокую истину — сила коренится не в силе как таковой, а в тонком понимании двигательных процессов, соотношения и равновесия [Ibid., p. 250].

Иными словами, Менухин прекрасно чувствовал скрипичную органику, равно как и любые девиации технического плана. Суть эффекта, создаваемого изысканиями автора *Антемов*, он емко сформулировал так: «Это произведение развивает как рефлекс, так и технику игры на скрипке саму по себе» [2, p. 428]. Делая акцент на виртуозности булезовского почерка, Менухин уловил интенции его творческой воли: в столь расплывчатом термине, как композиторский жест, скрипач-виртуоз обнаружил доминирование композитора над исполнителем.

Из высказывания Менухина следует, что необычное письмо в *Антемах* обусловлено двумя аспектами виртуозности — техническим и рефлексорным. Техническое мы понимаем с профессиональной позиции практикующего музыканта-исполнителя, а именно: как освоенную в процессе многолетних занятий систему приемов, которые воспринимаются как привычные. С осмыслением рефлексов ситуация обстоит несколько сложнее, поскольку эта область пролегает на более глубинном физиологическом уровне бессознательного и потому не может быть частью рутинного самоанализа. Напомним, что рефлекс — это основная форма деятельности нервной системы живого организма. Соответственно, техника находится в зависимости от многообразия рефлексов, предопределяющих техническую оснащенность исполнителя. При этом само по себе понятие рефлекса и шире, и многомернее, в то время как техника игры предстает более узкоспециализированной областью познания. Когда Менухин разобщает рефлекс и технику, вероятнее всего, он наделяет *Антемы* внемзыкальной опцией, тренирующей координацию движений скрипача.

Весьма примечательно, что тренинг физиологической мобильности исполнителя, который сопутствует виртуозной игре, резонирует с авторским ассо-

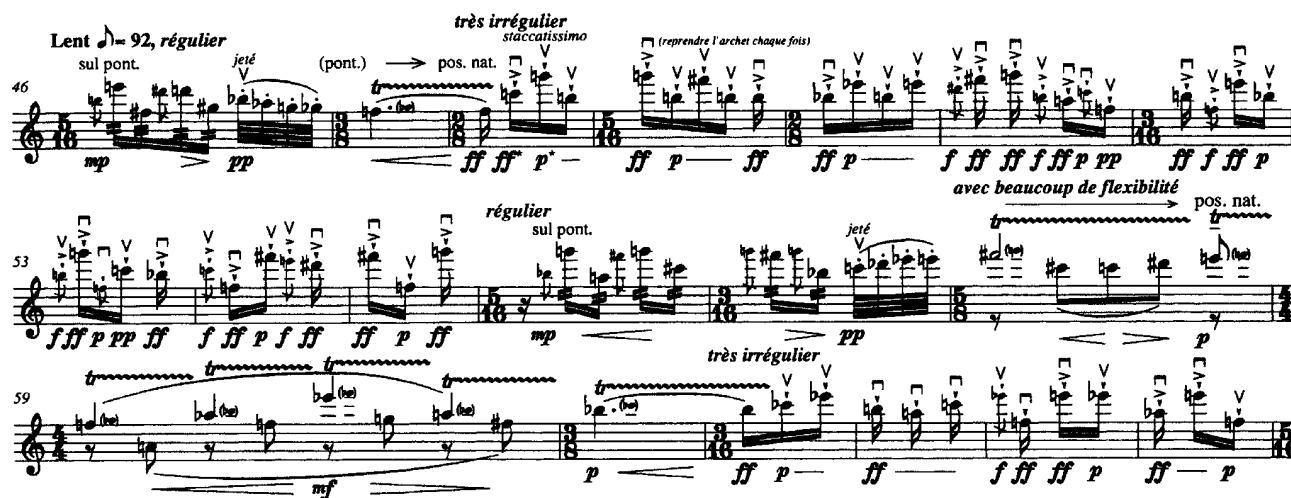
циативным восприятием третьей, наиболее эксцентричной вариации *Антемов*. В ней, по установке Булеза, должно «создаваться впечатление, что скрипач больше не контролирует свои движения»³. Такое игровое состояние композитор сравнивает с клиническим расстройством — атаксией, то есть нарушением согласованности во взаимодействии мышц.

Исполнительский аспект третьей вариации

Обратимся непосредственно к тексту третьей вариации *Антемов* (Пример 1). Булез сопоставляет здесь два типа фактурного рисунка, отличающихся *регулярной* и *иррегулярной* ритмической пульсацией, на что указывают авторские ремарки. Вариация открывается шестнадцатью длительностями с дополнительным дроблением каждой счетной доли на шестьдесятчетвертые. Этому чрезвычайно мелкому делению, очевидно, поручена функция метрической стабилизации, что Булез передает ремаркой *régulier*. Как только в третьем такте вместе с плавным динамическим рисунком дробность исчезает, появляется указание *très irrégulier*, и новый раздел вариации наполняется спонтанными сменами динамики и акцентов. Средства достижения иррегулярности разнообразны и охватывают несколько параметров. Нестабильный динамический профиль становится следствием резких переключений громких и тихих нюансов. Обе градации звучности имеют по два варианта: *f* — *ff* и *p* — *pp*, что объясняется соображениями практического характера. Разница в один нюанс обусловлена различной силой давления смычка на струну при его движении вверх или вниз: движение вверх всегда слабее, а движение вниз, напротив, сильнее и естественнее.

Динамическое своеобразие существенно усугубляется фактурно-ритмическим параметром. Единицей измерения, как и в предшествующем, регулярном, разделе (*régulier*), остается шестнадцатая. Сложность для исполнения создают форшлагги, примыкающие в иррегулярном (*irrégulier*) режиме к некоторым из основных нот. В противовес струнно-смычковой традиции, предписывающей исполнять форшлаг с основной нотой на один смычок (обычно под лигой), Булез в каждом случае разделяет их. Тем самым скрипачу прививается новый игровой навык, связанный с координацией. Вне зависимости от краткости звучания форшлага на него распространяется то же динамическое правило, что и на основную ноту — вверх смычком тише, чем вниз. При этом предшествовать форшлагу может

³ Goldman J. Understanding Pierre Boulez's *Anthèmes* [1991]: 'Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth'. Montréal: Université de Montréal, 2001. P. 122.



Пример 1. Антемы I, начало третьей вариации (тт. 46–64)

нота любого из четырех вариантов динамики и направления смычка. Еще одна штриховая комбинация включает в себя несколько движений в одну сторону — только вверх или только вниз. Здесь также есть динамическая альтернатива: либо со сменой нюанса, либо с его сохранением. Наиболее парадоксальным кажется движение смычка дважды вверх, сначала в нюансе *piano* (основная нота), затем на *forte* (форшлаг) в такте 54 (Пример 2), поскольку такое сочетание, провоцируя «поломку» нейронных связей, блокирует игровую инерцию.



Пример 2. Антемы I, т. 54

К сказанному добавим пару наблюдений, касающихся взаимодействия звукоизвлечения и динамики. В дополнительной ремарке Булез просит скрипача удлинять громкие и укорачивать тихие звуки в соответствии с требуемой интенсивностью. Стоит отметить, что сам по себе параметр ведения смычка полностью иррегулярен.

Из всего сказанного можно вывести три правила ритмо-динамических отношений в третьей вариации *Антемов*:

1. Ноты, исполняемые подряд в разные стороны, всегда подчиняются правилу «вверх смычком тише, чем вниз».
2. Ноты, исполняемые в динамике *forte*, должны звучать длиннее, чем ноты в нюансе *piano*.
3. Основные ноты, берущиеся вниз смычком, всегда исполняются в динамике *fortissimo*.

Перечисленные правила совершенно определенно указывают на последовательно-рациональный подход Булеза к оформлению динамически-штрихового профиля. Через управление действиями скрипача композитор настолько достоверно моделирует атаксию, что визуальное впечатление от исполнения навевает предположения о непроизвольных, спазматических игровых движениях музыканта. В полной мере доверившись заданной Булезом операциональности, скрипач, несомненно, трансформирует собственный двигательный аппарат.

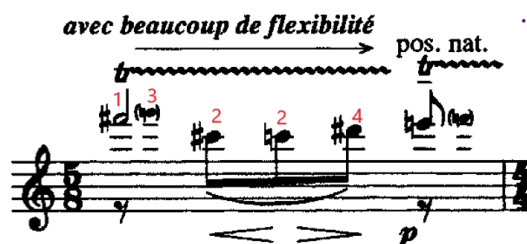
Специальные композиционные задачи

В *Антемах* Менухин отмечает, помимо прочего, скрупулезно детализированное и выверенное письмо, характеризуя его выражением-оксюмороном ««нестабильно» стабильно» («Je n'ai jamais vu "stable" instable» [2, p. 429]). Безусловно, Булез дал повод к такому ироничному словесному обороту: взять хотя бы его ремарку в т. 92 *assez irrégulier, mais rythmique* («очень иррегулярно, но ритмично»), также не оставшуюся без внимания Менухина. Думается, что в случае *Антемов I* избыток указаний в музыкальном тексте настолько сильно ограничивает свободу исполнителя-виртуоза, что подавляет его волю, испытывая скрипача-конкурсанта изощренными «поручениями». Иными словами, жест композитора в *Антемах* первичен по отношению к жесту исполнителя.

Одно из заметных свойств *Антемов* — неудобство их разучивания. Это тем более странно, учитывая то, что набор приемов и технических трудностей пьесы ограничен и даже весьма традиционен. В него входят *legato*,

staccato, *ricochet*; трели, аккорды, пассажи. Тембровую палитру обогащают локально используемые приемы глиссандо и *sul ponticello*. В *Антемах* не найти микротоновости и расширенных игровых техник. И все же пьеса временами напоминает сложный ребус, чем, вероятно, и увлекает скрипача.

Не менее внимательного прочтения и аналитического погружения требует звуковысотный пласт. Вопрос подбора аппликатуры лежит не в плоскости исполнительских предпочтений, как это обычно бывает, — а именно: тембра струны, качества артикуляции, удобства или красоты интонирования, — а в самой возможности воспроизведения текста, его «играбельности». Продемонстрируем это на конкретном примере. В упомянутой третьей вариации есть двухголосный элемент, состоящий из длинной трели и трехзвучного мотива под лигой. Непрерывность мелодической линии вынуждает исполнять трель крайне необычной для скрипичной практики аппликатурой — через палец. Пропущенный палец тем временем и должен связно провести мелодию. Сопровождается этот элемент ремаркой Булеза «с большой гибкостью», что может, помимо агогики, намекать и на гибкость пальцев (*Пример 3*).



Пример 3. *Антемы I*, т. 58 (аппликатура автора статьи)

Что же это, как не формирование нового рефлекса? Иегуди Менухин о таком же неудобстве в первой вариации писал: «...есть двойные ноты, которые почти невозможно удерживать, уже в третьем такте это сложно — если только Вы не допускаете небольших пауз в ведении голосов» [2, р. 430]. Любопытно, что описываемые фрагменты вариативны не только с точки зрения звуковысотности и регистра. Главным образом вариативность прослеживается на уровне аппликатуры: на сей раз в ходе звучания трели нужно изменить комбинацию пальцев.

Дополним перечень головоломных особенностей *Антемов* еще одним наблюдением Менухина, на сей раз о второй — пиццикатной — вариации пьесы (Пример 4). Из-за приглушенного звучания *pizzicato* на скрипке, несмотря на характеристичность, — не самодостаточный прием. В виртуозных пьесах романтического плана он обычно комбинируется с другими. Вспомним лишь несколько примеров использования этого приема из романтического репертуара: виртуозную вариацию из обработки ирландской песни «Последняя роза лета» Генриха Эрнста, где тема, изложенная *pizzicato*, сопровождается арпеджированным аккомпанементом, исполняемым смычком; фрагменты из Интродукции и вариаций для скрипки соло на тему *Nel cor più non mi sento* из оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» Никколо Паганини. Менухин считает необходимым условием щипкового звукоизвлечения в пиццикатной вариации *Антемов* поиск резонанса, похожего на «венгерский “цимбалон”»⁴.

Rapide ♩ = 156, très rythmique, rigide

Пример 4. Антемы I, вторая вариация

⁴ В оригинале «d'un “cimbalon” hongrois». Вероятно, имеются в виду венгерские цимбалы.

Достижение громкого нюанса в быстром темпе, очевидно, возможно только при таком подходе. Внятность атаки *pizzicato* и полнота звучности зависят от определенных позиционных решений в левой руке, то есть ограничения высоты позиции и выбора более звонких струн.

Заключение

«Священный монстр» [16, р. 148] — такого титула удостоил фигуру виртуоза Менухин. Применительно к *Антемам* можно утверждать, что романтическая виртуозность, понимаемая как «безграничная мощь человека-машины, демонстрирующего новые и все более потрясающие технические возможности без малейших усилий...» [17, р. 117], сводится на нет, и поэтому говорить о сценической доблести теперь не имеет смысла. Эффекта «укрощения» материала, вызывающего одновременно и симпатию, и эмпатию слушателей, не происходит. Некогда бытовавшее представление о возвышенной виртуозности «слияния исполнителя с инструментом»⁵ подвергается критической оценке. Композитор переступает границу «возвышенного», подталкивая исполнителя к дисгармоничному сценическому поведению. Если не артистической безупречностью и потенциальной симпатией, то чем же оправдана новая виртуозность *Антемов*?

Приведенные выше аргументы, касающиеся технической стороны пьесы, убеждают в ее угловатости и трудности. Безусловно, исполнительские сложности служат средством расширения домена виртуозности. Во-первых, они формируют опыт погружения в новые игровые состояния; во-вторых, обогащают и расширяют спектр рефлексов скрипача благодаря многократным быстрым переключениям приемов, которые невозможно спрогнозировать и довольно трудно запомнить (неслучайно Менухин выразил сомнение, что пьесу будут исполнять по памяти); в-третьих, они предлагают скрипачу путешествие по маршруту сюрпризов и открытий. Как резюмировал Менухин, пьеса требует «ловкости ума и пальцев» [2, р. 430]. И все же видение композитором своего детища, судя по сохранившейся аудиозаписи его мастер-класса⁶, иное, естественное настолько, насколько свидетельствует непринужденное напевание пассажей из нарочито

⁵ VanderHamm D. The social construction of virtuosity: musical labor and the valuation of skill in the age of electronic media: Diss. PhD. Chapel Hill: University of North Carolina, 2017. P. 9.

⁶ Claudia Schaer Violin. *Pierre Boulez discusses Anthèmes I, with violinist Claudia Schaer* [Video]. 05.01.2017. YouTube. <https://youtu.be/shgFRqx2-sA?si=YKNpNqIvIoKEowdW>

инструментальной партии. Думается, та органичность и легкость, с которой Булез это делает, устанавливает планку виртуозности и одновременно вселяет надежду, что до нее возможно дорасти.

Список литературы

1. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011.
2. *Merlin Ch.* Pierre Boulez. Paris: Fayard, 2019.
3. *Salem J.* Pierre Boulez: The Formative Years. New York: Oxford Academic, 2023. Online edition.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780197652350.001.0001>
4. *O'Hagan P.* Pierre Boulez's *sur Incises* and its World. London: Routledge, 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003435990>
5. *Potter C.* Pierre Boulez: Organised Delirium. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2024. <https://doi.org/10.1515/9781805431237>
6. *Петрусева Н. А.* «Anthèmes I» для скрипки соло Пьера Булеза: трактовка формы и «виртуальной темы» // Музыковедение. 2024. № 5. С. 31–41.
7. *Цареградская Т. В.* Булез как теоретик (по трудам 1980–2000-х) // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. науч. статей / науч. ред. Е. Г. Окунева, И. В. Копосова, Н. П. Хилько. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 452–471.
8. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. М.: Композитор, 2018. С. 283–317.
9. *VanderHamm D.* Virtuosity in the Age of Electronic Media. Cham: Palgrave Macmillan, 2026. <https://doi.org/10.1007/978-3-032-03829-6>
10. Contemporary Musical Virtuositities / ed. by L. Devenish, C. Hope. London: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003307969>
11. *Stachó L., Deliège I.* Virtuosity's appeal // Musicae Scientiae. 2018. Vol. 22(4). P. 449–453. <https://doi.org/10.1177/1029864918803053>
12. *Monteiro F.* Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts // Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007 / ed. by Aaron Williamon, Daniela Coimbra. Utrecht: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), 2007. P. 315–320.

13. Boulez P. Notation, Transcription, Invention (1991–92) // Music Lessons: The Collège de France Lectures / edited by J. Dunsby, J. Goldman and A. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2018. P. 526–559. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-016>
14. Boulez P. Composition and Its Various Gestures (1979–80) // Music Lessons: The Collège de France Lectures / edited by J. Dunsby, J. Goldman and A. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2018. P. 87–118. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-007>
15. Menuhin Y. Unfinished Journey. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
16. Hamera J. The Romance of Monsters: Theorizing the Virtuoso Body // Theatre Topics. 2000. Vol. 10, no. 2. P. 144–53. <https://doi.org/10.1353/tt.2000.0013>
17. Brillenburg Wurth K. Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability. New York: Fordham University Press, 2009. <https://doi.org/10.2307/j.ctt14brzjk>

References

1. Goldman, J. (2011). *The musical language of Pierre Boulez: Writings and compositions*. Cambridge University Press.
2. Merlin, Ch. (2019). *Pierre Boulez*. Fayard.
3. Salem, J. (2023). *Pierre Boulez: The Formative Years*. Oxford Academic. Online edition. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197652350.001.0001>
4. O'Hagan, P. (2024). Pierre Boulez's *sur Incises* and its World. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003435990>
5. Potter, C. (2024). Pierre Boulez: Organised Delirium. Boydell and Brewer. <https://doi.org/10.1515/9781805431237>
6. Petrusheva, N. A. (2024). *Anthèmes I* for solo violin by Pierre Boulez: Interpretation of the form and the “virtual theme.” *Musicology*, (5), 31–41. (In Russ.)
7. Tsaregradskaya, T. V. (2021). Bulez kak teoretik (po trudam 1980–2000-h) [Boulez as a musicologist (based on the works of the 1980s and 2000s)]. In E. G. Okuneva, I. V. Kuposova, & N. P. Khilko (Eds.), *Tekst hudozhestvennyi: smysl i struktura. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. G. Kona* [Artistic text: meaning and structure. On the 100th anniversary of the birth of Yu. G. Kon]: Collection of articles (pp. 452–471). VPPrint. (In Russ.)

8. Tsaregradskaya, T. V. (2018). P'er Bulez. Zhest kompozitora [Pierre Boulez. The composer's gesture]. In *Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozitsii* [A musical gesture in the space of modern composition] (pp. 283–317). Kompozitor Publ. (In Russ.)
9. VanderHamm, D. (2026). *Virtuosity in the Age of Electronic Media*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-032-03829-6>
10. Devenish, L. & Hope, C. (Eds.). (2023). *Contemporary Musical Virtuositie*s. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003307969>
11. Stachó, L., & Deliège, I. (2018). Virtuosity's appeal. *Musicae Scientiae*, 22(4), 449–453. <https://doi.org/10.1177/1029864918803053>
12. Monteiro, F. (2007). Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts. A. Williamon, & D. Coimbra (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007* (pp. 315–320). Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).
13. Boulez, P. (2018). Notation, Transcription, Invention (1991–92). In J. Dunsby, J. Goldman & A. Whittall (Eds.), *Music Lessons: The Collège de France Lectures* (pp. 526–559). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-016>
14. Boulez, P. (2018). Composition and Its Various Gestures (1979–80). In J. Dunsby, J. Goldman & A. Whittall (Eds.), *Music Lessons: The Collège de France Lectures* (pp. 87–118). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-007>
15. Menuhin, Y. (1977). *Unfinished Journey*. Alfred A. Knopf.
16. Hamera, J. (2000). The Romance of Monsters: Theorizing the Virtuoso Body. *Theatre Topics*, 10(2), 144–153. <https://doi.org/10.1353/tt.2000.0013>
17. Brillenburg Wurth, K. (2009). *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt14brzjk>

Сведения об авторе:

Девуцкая Софья Александровна — аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Sofya A. Devutskaya — Postgraduate student, Analytical musicology
Department, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026; The article was submitted 07.04.2026;
одобрена после рецензирования 27.05.2026; approved after reviewing 27.05.2026;
принята к публикации 12.06.2026. accepted for publication 12.06.2026.