

На правах рукописи

Гарбуз Ольга Владимировна

**ПАЛИМПСЕСТ В МУЗЫКЕ
ПАСКАЛЯ ДЮСАПЕНА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Москва — 2012

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского» и в Университете Париж VIII

Научные руководители:

доктор искусствоведения, профессор
Соколов Александр Сергеевич

доктор искусствоведения, профессор
Стоянова Иванка

Официальные оппоненты:

Екимовский Виктор Алексеевич
кандидат искусствоведения,
Союз композиторов России, секретарь

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных, профессор

Ведущая организация:

Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова

Защита состоится 25 октября 2012 года в 18 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Автореферат разослан _____ сентября 2012 г.

Учёный секретарь диссертационного совета:

Москва Юлия Викторовна

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования обусловлена обращением к музыке нашего современника, имя которого впервые вводится в отечественное музыкознание. Работа посвящена творчеству Паскаля Дюсапена, ведущего композитора Франции в следующем после Пьера Булеза поколении, автора более восьмидесяти сочинений. В обширном инструментальном, хоровом и вокальном наследии Дюсапена особое место занимают семь опер («Roméo et Juliette», 1988; «Medeamaterial», 1990; «To Be Sung», 1993; «Perelà, Uomo di fumo», 2001; «Faustus. The Last Night», 2004; «Passion», 2008; «Opéra du feu», 2010), семь «Соло для оркестра» («Go», 1992; «Extenso», 1994; «Арех», 1995; «Clam», 1998; «Ехео», 2002; «Reverso», 2006; «Uncut», 2009), семь струнных квартетов, цикл семи фортепианных этюдов. Число семь неслучайно определило количество сочинений в указанных жанрах: выстраивание подобной антологии изначально мыслилось автором. На сегодняшний день этот замысел осуществлён, что позволяет представить полную картину творчества одного из крупнейших композиторов своего времени, о котором, несмотря на международное признание, не существует до сих пор основательного монографического труда не только в России, но и во Франции.

Выбор ракурса исследования — *палимпсест* в музыке Паскаля Дюсапена продиктован тем, что предлагаемый термин раскрывает одновременно как аутентичную природу творчества композитора, так и тенденции современной ему эпохи.

Согласно переводу (греч. *palin* — снова, *psaio* — скоблю, стираю), палимпсестом называется рукопись, которая создаётся поверх слоя имеющегося, но заретушированного текста: сквозь свежий слой письма в таком документе могут проступать более ранние источники — *предтексты*, — число которых потенциально может исчисляться до бесконечности. Если в древности и раннем средневековье подобные рукописи имели прикладное значение, то в

последней трети XX— начала XXI века модель палимпсеста может быть интерпретирована как многомерное художественное целое, полученное в результате объединения различных культурных слоёв, понимаемых как *тексты*. Подобный подход отражает парадигму гуманитарного знания, зарождающуюся в недрах современной композитору эпохи, согласно которой всё может быть прочитано как текст, будь-то общество, история или культура: весь мир воспринимается как бесконечный и безграничный «словарь», «энциклопедия» (Умберто Эко) или же «космическая библиотека» (Винсент Лейч)¹.

Подобная «многослойность» или «многотекстовость» является своеобразным знаком и музыки Паскаля Дюсапена. Уже при простом обзоре его партитур, первое, что вызывает интерес — это детали их оформления: россыпи литературных цитат, геометрические чертежи, загадочные изображения молний или схемы часовых поясов. По признанию Паскаля Дюсапена, импульс к сочинению того или иного произведения практически всегда находится *за* пределами музыки. Перечислим лишь некоторые источники вдохновения композитора, которые тот черпает в обращении к безбрежному полю науки и искусства. Это философия Жюль Делёза и Феликса Гваттари; литература Гюстава Флобера, Марселя Пруста, Сэмюэля Беккета, Гертруды Стайн, Оливье Кадио; кинематограф Федерико Феллини, Дэвида Линча и Паоло Пазолини; фотография Била Брэнда и Эдварда Вестсона; произведения художников Барнетта Ньюмана, Сола Левита, Дональда Юда и Джеймса Таррелла; архитектурные принципы аксонометрии и элевации; теория фракталов Бенуа Мандельброта; теория морфогенеза Рене Тома; теория самоорганизации Ильи Пригожина и теория сложности Эдгара Морена. К этому добавляется игра с историческими стилями и жанрами, а также интерпретация таких вечных сюжетов в искусстве, как Ромео и Джульетта, Медея, Фауст, Орфей и Эвридика... Кроме того, наряду с композицией, творчество Паскаля

¹Можейко М. Язык // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001. С. 1014.

Дюсапена представлено искусством графики и фотографии, которые, в свою очередь, также находят точки соприкосновения с его музыкой.

Если осмысление художественной концепции того или иного сочинения в творчестве Паскаля Дюсапена можно уподобить процессу формирования палимпсеста, составленному из отсылок к самым различным текстам культуры, то свой метод письма композитор непосредственно отождествляет с созданием многослойной рукописи, вбирающей в себя всю совокупность созданного за долгие годы, от миниатюрных инструментальных пьес-соло до масштабных симфонических и оперных проектов. Подобную установку Паскаль Дюсапен комментирует в инаугурационной речи в Коллеж де Франс, открывающей цикл лекций, посвящённый собственному творческому методу²: «...На самом деле, эта пьеса является малой частью пока ещё не завершённого большого цикла, организованного в многочастные секции. Я сочиняю его вот уже два или три года, так как мне нравится мало-помалу писать пьесы, как бы прилегающие к другой партитуре, гораздо большей по масштабу. Эта непритязательная в плане материала и простая по форме музыка развёртывается в нескольких частях, каждая из которых является палимпсестом (разрядка слова— О. Г.) предыдущей. Но это вовсе не обязательно знать, так же как и то, что каждый из услышанных звуковых элементов, происходит, по сути, от другой композиции, которая мало соприкасается с этим проектом для фортепиано. Это как размножение растений посредством “привоев” или, по Делёзу, разрастание “ризом”. “Нечто” вырвано из более крупного, ежедневно занимающего меня проекта, и рассеяно в этой фортепианной миниатюре. Как если бы речь шла о том, чтобы изобретать щели, зазоры и разрывы, из которых просачиваются другие музыкальные источники. Многие из моих камерных пьес были сочинены “между”, или, ещё точнее, “из” материала более важной композиции. Как если бы написание музыки способствовало раскрытию

² Паскаль Дюсапен был приглашён в Коллеж де Франс в 2007 году, а ранее, в период с 1976 по 1995 годы, в этом старейшем учебном заведении Франции преподавал Пьер Булез.

внутреннего слушания “между сочинениями”. Как если бы одни музыкальные источники перекрывали движение других. Я часто ощущаю, что моя работа организуется посредством реорганизации уже созданных партитур: я вхожу внутрь, углубляю, раздвигаю эту материю, в которой обнаруживаю новые (я надеюсь...) соединения. Из этого небольшого количества элементов, извлекаемых со дна на поверхность, я создаю “другую” музыку. Другую музыку “между”... Каждый из музыкальных источников так или иначе связан между собой посредством незримых сетей, которые обеспечивают структурную связанность целого произведения и направляющего его “течения”»³.

Цель работы заключается в том, чтобы представить концепцию творчества Паскаля Дюсапена в контексте оказавшейся в ракурсе нашего внимания парадигмы палимпсеста во второй половине XX — начале XXI века. Достижение поставленной цели реализуется в диссертации посредством решения следующих **задач**:

- обрисовать парадигму палимпсеста в современной музыке;
- систематизировать основные «предтексты» творчества Паскаля Дюсапена;
- выработать методологию анализа «многослойности» музыки композитора;
- дать обзор основных жанров в творчестве Дюсапена;
- рассмотреть вопросы формы, структуры, гармонии на примере конкретных произведений камерно-инструментальной, оркестровой и оперной музыки композитора.

Границы исследования, в узком смысле, охватывают комплекс тенденций в музыке в период последней трети XX — начала XXI века. В крупном плане в работе даётся попытка обозначить роль композитора в музыкальной истории. Кроме того, творческий метод Паскаля Дюсапена может быть адекватно осмыслен только в широком контексте настоящей ситуации в культуре, что

³ *Dusapin P. Composer. Musique, Paradoxe, Flux. Paris, 2007. P. 47–48.*

обуславливает в нашем исследовании своеобразное «пересечение границ» музыки и других искусств, а также философской и научной мысли: подход, находящийся в резонансе с тенденциями современной композитору эпохи.

Научная новизна диссертации представлена, прежде всего, введением нового имени в отечественное музыковедение. Во франко-российском контексте, новизна заключается в написании первой монографии, предлагающей рассмотрение целостной концепции музыки Паскаля Дюсапена. Исследование впервые основано на исчерпывающем количестве печатных, нотных, аудио и видео материалов по творчеству композитора. Отметим эксклюзивность этих источников для российского музыковедения: все документы представлены на французском языке и сосредоточены в парижском Центре документации современной музыки (CDMC). Впервые в музыковедение вводится понятие палимпсеста как многоуровневой модели исследования. Новизной обладает методология музыкального анализа, продиктованная обозначенной парадигмой творчества композитора.

Практическая ценность диссертации обнаруживает себя в разных аспектах. Материалы исследования могут быть востребованы в учебных курсах истории музыки, музыкально-теоретических систем, музыкальной формы на историко-теоретических, композиторских и исполнительских факультетах ВУЗов. Работа будет также полезна исполнителям современной музыки, как знакомство с малоизученным на сегодняшний день явлением. Исследование направлено по пути преодоления барьеров между различными областями знания, что может заинтересовать специалистов, работающих в смежных областях искусства, а также в направлениях науки, занимающихся междисциплинарными связями.

Структура работы. Общий объём диссертации составляет 396 страниц вместе с нотными примерами и иллюстрациями. Работа включает введение, четыре главы, заключение, список литературы (325 названий, из них 176 на иностранных языках) и ряд приложений, включающих перевод

инаугурационной лекции композитора в Коллеж де Франс (2007), каталог сочинений и дискографии, а также материал, посвящённый «дополнительному слою» творчества Дюсапена — искусству фотографии.

Апробация диссертации: в 2009 году вышел сборник «Постмодернизм в контексте современной культуры» по материалам международной научной конференции, состоявшейся 17 ноября 2007 года в Московской консерватории в рамках франко-российской акции «День музыки Паскаля Дюсапена». Проект был разработан автором диссертации и имел своей целью презентацию творчества французского композитора русской аудитории в свете художественных концепций, актуальных для последней трети XX — начала XXI века. Кроме того, автор исследования подготовил ряд статей о творчестве композитора в журналах «Мир музыки», «Трибуна современной музыки», сборниках «Мир в новое время» и «Наследие композиторов XX века». В настоящее время к изданию готовится монография о творчестве Паскаля Дюсапена на русском и французском языках.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

ВВЕДЕНИЕ посвящено постановке вопроса, обзору литературы и выработке методологии исследования.

Для понимания теоретических и эстетических аспектов творчества Паскаля Дюсапена огромную важность представляют его собственные тексты. Это, прежде всего, книга «Музыка в становлении»⁴: наиболее развёрнутая публикация, предлагающая обобщение курса лекций композитора о собственном творчестве, прочитанном в Коллеж де Франс. Помимо этого основного издания существует масса источников пояснительного характера, в которых Паскаль Дюсапен комментирует замысел того или иного сочинения. Стоит подчеркнуть, однако, что ни в одном из текстов не раскрывается

⁴ *Dusapin P. Une musique en train de se faire. Editions du Seuil, Paris, 2009.*

техническая сторона композиции. Вопросы организации музыкального языка, построения формы и структуры, всегда остаются за скобками, а на передний план выдвигается художественная концепция произведения, источник которой обретается на просторах безграничного поля культуры.

С подобной «закрытостью» музыки композитора, отчасти, связано очень небольшое число научных публикаций о его творчестве. В их ряду стоит отметить статьи Мишеля Биже, Антуана Жэнда, Пьера-Альбера Кастане, Даниэль Коен-Левинас Мишеля Ригони, Иванки Стояновой. Подчеркнём особенное значение книги Жака Амблара с примечательным названием «Паскаль Дюсапен. Интонация или секрет»⁵. Это единственное крупное исследование о музыке композитора, которое, хотя и не ставит своей задачей дать развёрнутую картину творчества, но имеет несомненную ценность в плане разработки ладового и гармонического аспекта его музыки.

Парадигма эпохи и творчества Паскаля Дюсапена, оказавшаяся в центре нашего внимания, потребовала выработки особого аналитического подхода. В нашем исследовании палимпсест рассматривается как *символ* (греч. *symbolon* — знак), то есть как особая коммуникационная модель, интегрирующая индивидуальные сознания в единое смысловое пространство культуры⁶. Будучи знаком, палимпсест объединяет в себе две стороны — означаемую (материальную реальность) и означающую (её поэтическое выражение). В контексте творчества Паскаля Дюсапена означаемым является метод композиции, а означающим — совокупность комментариев к собственным произведениям.

Метод исследования, предложенный нами, находится в согласии с основными философскими веяниями эпохи и, в частности, с принципом «*деконструкции*» (от лат. *de* — обратно и *constructio* — строю, переосмысление). Этот термин, который во второй половине XX века вводит в

⁵ *Amblard J. Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret. Musica falsa, Paris, 2002.*

⁶ См.: *Аверинцев С. Символ // София-Логос. Словарь. К., 2001. С. 155–161.*

научный обиход французский философ Жак Деррида, означает одновременный процесс демонтажа некого текста с целью поиска скрытого, неувиденного смысла, что, в свою очередь приводит к генерированию новых текстов. Следуя принципу *деструкции*, мы сканируем пространство многомерного палимпсеста музыки композитора, считываем текстовые уровни составляющих его смысловых отсылок, углубляясь — слой за слоем — до заложенного в основании метода композиции. Раскрытие означаемого даёт повод к *реконструкции* — осмыслению ключевой ситуации в музыке и шире — в культуре рубежа тысячелетий, в контекст которой самым коренным образом вписан творческий метод композитора.

Проблематика диссертации потребовала обращения к многочисленным источникам по музыкальному и художественному контексту второй половины XX — начала XXI века. Рассмотрение парадигмы палимпсеста в современной культуре повлекло изучение источников, связанных с искусством, наукой и философией. Актуальные для нашей работы проблемы уже были предметом обсуждения в трудах таких зарубежных мыслителей, как Барт, Бодрийяр, Делёз, Деррида, Гваттари, Кристева, Лиотар, Эко. Из русских авторов отметим имена Аверинцева, Лосева, Лотмана, чьи тексты философской направленности также способствовали более углубленному пониманию роли композитора в обозначенный период времени.

Подчеркнём — наряду с приведёнными именами французских музыковедов — особенную ценность для исследования работ российских учёных: Григорьевой, Дьячковой, Катунян, Кюрегян, Соколова, Тибы, Холопова, Цареградской, Ценовой, Чередниченко. Кроме того, понимание творческой позиции Паскаля Дюсапена невозможно вне знакомства с публицистическим наследием крупнейших композиторов-современников: Булеза, Вареза, Денисова, Кейджа, Ксенакиса, Мартынова, Пуссёра, Штокхаузена и др.

Стоит отметить и тот факт, что большая часть цитат композитора, данных в работе, приводится по материалам интервью с Паскалем Дюсапенем, которые автор диссертации записал в Париже в 2005 году во время стажировки в Центре документации современной музыки.

ПЕРВАЯ ГЛАВА — «Концепция творчества Паскаля Дюсапена в контексте тенденций музыкального искусства последней трети XX—начала XXI века» — рассматривает исторические предпосылки к возникновению парадигмы палимпсеста в музыке обозначенного периода времени, а также раскрывает направленность эстетических поисков композитора, специфику его мировоззрения.

Первое широкое обоснование метафоры палимпсеста произошло в исследовании Жерара Женетта «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982)⁷. Говоря о второй степени письма, автор подразумевает всю область современной ему литературы, в которой он видит продолжение тенденций, заложенных в романе Пруста «В поисках утраченного времени» (1913—1922). Появление самого произведения французского писателя Женетт полагает закономерным этапом всей истории развития литературы, и, в определённой степени, её заключительным аккордом. Он отмечает, что после создания романа, литература переживает состояние исчерпанности и способна лишь интерпретировать модель, представленную в прустовском шедевре. Этой моделью является, по определению Женетта, палимпсест, в качестве слоёв которого в произведении Пруста выступают различные стилевые аллюзии, как-то литература барокко, романы Стендаля, Бальзака, Флобера и другие исторические отсылки.

Примечательно, что ситуация исчерпанности, которую исследователь замечает в литературе, рассматривается в глобальном ключе как наступление качественно новой эпохи в труде Жана-Франсуа Лиотара «Состояние

⁷ Genette G. Palimpsestes, La littérature au second degré. Éditions du Seuil, Paris, 1982.

постмодерна» (1979)⁸, вышедшем несколькими годами раньше книги Женнета. Работа Лиотара фиксирует завершение современности (фр. *modernité*), под которой понимается исторический период, начавшийся с наступлением Нового времени, когда были заложены основы современной науки с ее культом рационального знания и технических преобразований, уверенностью в поступательном развитии общества и бесконечном прогрессе человечества. В качестве главного симптома наступления иного времени, Лиотар видит исчерпанность метанарраций (фр. *metanarrations*) — великих базовых идей, которые понимались как истинные и которые двигали развитие общества на протяжении его истории.

Ощущение конца большой эпохи нашло отражение в таких концепциях последней трети XX века, как постструктурализм, постисторизм, постутопизм, постколониализм, посткоммунизм и многих других. В стороне от основных идей своего времени не осталась и музыка, где также со всей очевидностью проявилась смена обозначенных Лиотаром парадигм.

Парадоксальный факт: открытие безграничных возможностей в сфере композиции в результате перекрывающих друг друга по новизне и мощности новаций двух волн авангарда XX века, оборачивается кажущейся невозможностью дальнейших прорывов. Ощущение исчерпанности накопленных за всю многовековую историю стилей, форм и сюжетов сочетается с открывшимся — в процессе развития средств массовых коммуникаций — доступом к текстовым поверхностям всего необъятного поля культуры и возрастающим, в этом контексте, интересом к модели многослойной рукописи.

Так, в композиции последней трети XX столетия были зафиксированы неоднократные случаи обращения к палимпсесту, назовём лишь некоторые сочинения: «Palimpsestes» для оркестра (Alain Bancquart, 1967); «Palimpsest» для инструментального ансамбля (Iannis Xenakis, 1979); «Palimpseste» для

⁸ Lyotard J.-F. La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir. Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

фортепиано и удвоенного звука (Anne-Marie Fijal, 1987); «Scelsius firmus, palimpseste» для саксофона и ансамбля семи инструментов (Frédéric Verrières, 2002); «Palimpsest I et II» для оркестра (George Benjamin, 2002); «Palimpseste» для секстета (Marc-André Dalbavie, 2004); «Palimpseste» для контрабаса и магнитофонной ленты (Jean-Louis Clot, 1992).

Но, даже не будучи вынесенной в название, идея палимпсеста реализует себя в этот период времени на уровне концепции отдельного сочинения посредством объединения различного рода текстов во *времени, пространстве* и *структуре*, согласно предложенной в работе классификации. Первый случай представляет собой интеграцию исторических эпох в рамках одного сочинения. Композитор свободно оперирует всем арсеналом стилей и техник, накопленных за многовековую историю музыки, погружаясь в глубинные пласты времени, «до дна» исчерпывая смысл их сопоставления и взаимодействия («Collage sur Bach» Арво Пярта, «Moz-art à la Haydn» Альфреда Шнитке, «Бетховен-соната Дитера Шнебеля...»); в этом же ключе выдержаны такие музыкальные техники, как коллажность и полистилистика. Другой тип палимпсеста предполагает объединение музыкальных традиций различных стран, народов, континентов («Гимны» Карлхайнца Штокхаузена, «Планетарные голоса и виды» Анри Пуссера, «Полифония миров» Александра Бакши...); кроме того, сюда относятся сонорно-пластические инсталляции, хэппининги и перформансы, расширяющие границы звукового пространства посредством художественного синтеза. Наконец, структура сочинения может интерпретировать некую немusicalную форму. Так, в основе партитуры произведения Яниса Ксенакиса «Метастазис» заложены математические расчёты архитектурного проекта павильона фирмы Филипс в Брюсселе; композиция Пьера Булеза «Структура №1» построена по аналогии с картиной Пауля Клее «У границы плодородной земли»; здесь же находятся произведения композиторов-криптофонистов, представляющие собой зашифрованные словесные композиции: стихи, притчи, эссе и лекции.

В ситуации открытости к безграничному текстовому пространству, в возможности свободного смешения всех накопленных за многовековую историю культуры материалов и форм, Владимир Мартынов видит зарождение нового типа творческой личности, тенденцию к новому синкретизму. В середине 1970-х годов он замечает, что для культуры этого времени актуально познание истины «на стыке деятельности. Это и философия, и поэзия, и музыка, и магия [...] Человек [...] должен быть всем вместе»⁹.

Мировоззрение Паскаля Дюсапена вписывается в отмеченную парадигму. Примечателен факт биографии Дюсапена: решительно отказался от прохождения традиционного курса композиции в консерватории, считая его односторонним и бесполезным в плане профессионального становления личности. Вместо этого, в середине 1970-х — начале 1980-х годов Паскаль Дюсапен посещал лекции Ксенакиса в Университете Париж I, где также закончил курсы эстетики и архитектуры; слушал лекции Барнета Ньюмана и Жюль Делёза в Университете Париж VIII, прошёл курс музыкальной информатики в ИРКАМе, а, кроме того, в совершенстве овладел искусством фотографии.

Даже простое перечисление всех культурных смыслов, символов, кодов, с которыми играет композитор, заняло бы не один десяток страниц. В нашей работе мы сосредоточились на рассмотрении наиболее важных для формирования палимпсестов Паскаля Дюсапена *предтекстах*, к которым относятся философия Жюль Делёза, теория морфогенеза Рене Тома и литература Сэмюэля Беккета.

Так, для творчества Дюсапена оказывается чрезвычайно важной концепция *ризома* (фр. *rhizome* — корневище) Делёза. Модель хаотично вьющейся корневой системы или свободно растущей травы противопоставляется жёсткой и неизменной структуре *дерева*, чью оппозицию французский философ

⁹ Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 48–49.

рассматривает в самых разных сферах устройства общества. В плане музыкальной композиции концепция дерева связывается с методами сочинения, основанными на точных предварительных расчётах, математических вычислениях. Напротив, модель ризомы предполагает гибкость, способность к изменению: творческий процесс уподобляется акту непосредственного изобретения звуковой материи, формы и даже теоретической системы. Увлечение работами Делёза на раннем этапе творчества Дюсапена было связано с поиском путей сочинения музыки, представляющих альтернативу формализованному музыкальному языку его учителя Яниса Ксенакиса.

Другим источником, значимым для понимания творчества Дюсапена, является теория морфогенеза французского математика Рене Тома, имеющая название «семи элементарных катастроф». Термин «катастрофа» обозначает скачкообразный переход количества в качество. Том предлагает семь моделей, показывающих, как непрерывно меняющиеся причины приводят к резким, прерывно меняющимся следствиям, и как ничтожное изменение начального состояния может привести к мгновенному, заранее непредсказуемому результату. Дюсапен понимает теорию учёного в самом широком плане, как семь основных форм математического описания мира и, согласно этой концепции, организует своё творческое пространство с целью создания семи сочинений в каждом жанре. Некоторые положения теории учёного также нашли отражение в плане техники композиции, а именно в становлении и прорастании гармонических структур на уровне как семичастного цикла, так и отдельной его пьесы.

Особенная роль отводится в творчестве Паскаля Дюсапена литературе Сэмюэля Беккета, франко-ирландского писателя. Их родственные эстетические взгляды на природу литературы и музыки дополнены наличием общего круга тем и формообразующих приёмов. Дюсапен часто выписывает цитаты из произведений Беккета на страницах партитур, а максимальное вхождение в

стиль писателя достигается через стилизацию диалогов его персонажей, представляющих своеобразные комментарии к нотному тексту.

ВТОРАЯ ГЛАВА — «Проблемы музыкальной композиции Паскаля Дюсапена. Камерно-инструментальные жанры» — продолжает развитие идей предыдущей части, но в ином — аналитическом — ключе. К разбору предлагаются Струнное трио «Ускользящая музыка» (Trio à cordes «Musique fugitive», 1980), вдохновлённое философией Жюль Делёза; Этюд № 2 (Etude pour piano №2, 1999), в композиции которого заложены принципы «теории катастроф» Рене Тома и Пятый струнный квартет «Мерсье и Камье» (Quatuor à cordes №5, 2005), чья форма имеет аналогии со строением романа Сэмюэля Беккета «Мерсье и Камье».

В стремлении найти исследовательскую стратегию, наиболее точно соответствующую аутентичной природе творчества композитора, мы исходим из предпосылки того, что рассматриваемая нами модель палимпсеста, будучи символом, является знаковой структурой, наделённой органичностью мифа¹⁰. Это определяет направленность аналитических очерков, следующих формулировке Лотмана о том, что языком научного описания мифа должен быть миф: «...мифологическое описание принципиально монолингвистично — предметы этого мира описываются через *такой же* мир, построенный *таким же* образом»¹¹.

Согласно логике «монолингвистичного описания мифа», языком нашего исследования должен стать язык самого композитора. Подобно намеренному уходу Паскаля Дюсапена от терминологии, касающейся технического аспекта

¹⁰ Заметим, что одно из определений мифа представляет сообщение, зашифрованное в трёхэлементной системе, состоящей из означающего, означаемого и образуемого ими знака. Подобная интерпретация характерна для трудов Аверинцева, Барта, Лосева и Лотмана.

¹¹ Лотман Ю., Успенский Б. Миф—имя—культура // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. — Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 58. Заметим, что статья Лотмана была написана в 1973 году, а ещё раньше в 1930 году — эта же идея («Миф надо трактовать *мифически*») буквально пронизывает масштабное исследование другого русского философа. См.: Лосев А. Диалектика мифа. М., 2001. Цит.: там же, с. 48.

своих сочинений, музыкальный анализ также выходит за рамки сложившейся традиции описания музыки. Метафоричный стиль текстов композитора, включающий в комментарии к своим сочинениям такие понятия, как *аттрактор*, *бифуркация*, *ризома*, *складка*, *фрактал* и др., вовлекается в наше исследование наряду с традиционной музыковедческой терминологией. Это обуславливает правомерность экскурсов в различные сферы научной и художественной мысли последней трети XX — начала XXI века, которые встречаются в нашей работе.

Так, например, в анализе Струнного трио «Ускользящая музыка» приводится попытка найти музыкальные аналоги турбулентным моделями пламени, облаков, воды или хаотично разрастающейся ризомы, которые интересуют композитора в плане организации формы и структуры. Для разбора Второго фортепианного этюда привлекается ряд понятий, описывающих процессы самоорганизации в нелинейных динамических средах согласно теории морфогенеза Рене Тома. Особенности терминологии в анализе Пятого струнного квартета Дюсапена обусловлены попыткой раскрыть в музыке скрытую программность и формообразующие принципы романа Беккета.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА — «О специфике музыкального языка Паскаля Дюсапена. Оркестровые жанры» — посвящена анализу авторского стиля письма.

В комментариях композитора к своим произведениям нередко звучит упоминание наличия неких устойчивых констант музыкального языка, кочующих от одного сочинения к другому. Первым учёным, который занялся изучением этого вопроса, стал Жак Амблар. Исследователь фиксирует опору в музыке Дюсапена на повторяющиеся гармонические комплексы, особенно подчёркнутые в значимые моменты формы, как-то в экспозиционном изложении материала, кульминациях, коде, и которые опираются на тон *d* с прилегающими к нему вводными тонами *des (cis)* и *es (dis)*. Отталкиваясь от

этого факта, Амблар выстраивает систему тетрахордов, заложенных в основе музыки композитора и по-разному интерпретируемых в каждом его произведении: *a-b-c-des*, *a-b-cis-d*, *d-es-a-b*. Последний тетрахорд, кроме того, часто даётся в транспозиции *cis-d-as-a*, в которой особую интонационную значимость имеет тритон *d-as*.

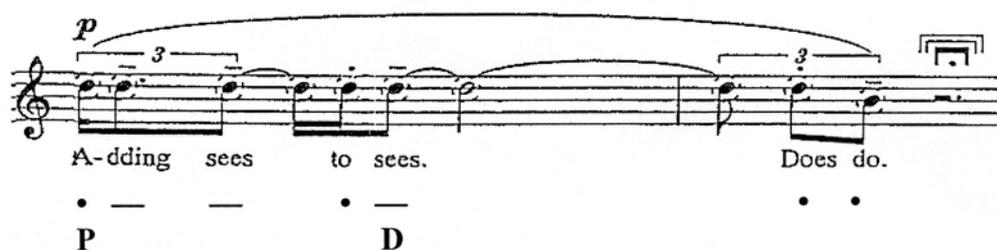
Классификация Амблара получила название «ладов “Go”» по аналогии с названием Соло для оркестра №1 (1992) Паскаля Дюсапена, открывающего основной период творчества композитора, связанный с написанием семичастных циклов.

Амблар замечает, что найденная им интонационная основа является тайной, за которой слышится «голос человеческий», но эта мысль не продолжает развитие в трудах учёного. Тем не менее, можно констатировать, что повторяющаяся совокупность высот происходит от имени композитора, складываясь в своеобразный «звучащий автограф», где тон *d* обращает к заглавной букве фамилии Паскаля Дюсапена — *D*¹², которая неслучайно получает определение «материнской ноты» в авторских комментариях к сочинениям.

Монограмма, таким образом, поднимается на уровень *сверх-лада*, порождающего локальные ладовые комплексы для конкретных произведений, и именно она является тем сокровенным — нераскрываемым для широкой публики — предтекстом музыки композитора, который бесконечно переписывается с каждым новым произведением, слой за слоем образуя гигантский палимпсест всего творческого наследия автора. В работе

¹² Заметим, что буква *s*, входящая в состав начального слога фамилии Дюсапена, интерпретируется как тон *es*, наподобие музыкальных монограмм Шостаковича и Шумана, а буква *p* в зеркальном обращении даёт тон *b*. Последнее утверждение следовало бы приводить с большой осторожностью, и только первые такты Этюдов, где в качестве своеобразного эпиграфа цикла проводятся выдержанные тонов монограммы *b-as* (PAS) и *d-es* (DUS), допускают возможность подобной параллели. Кроме того, обозначенный приём инверсии вписывается в тенденции формообразования в музыке композитора, как-то «сворачивание» музыкального времени в шар или сферу, развёртывание музыкальной материи вспять. Отметим, что все остальные высоты — *a*, *as* и *c*, — которые приводит в составе ладов Амблар, также входят в имя композитора: *Pascal*. Стоит подчеркнуть и возможность энгармонических замен тонов монограммы при записи в партитуре: так, тон *es* может быть интерпретирован как *dis*, а звук *des* может быть заменён на *cis* и т.д.: важно лишь то, что семантика звучания центральных высот музыки композитора остаётся неизменной и всегда узнаваемой на слух.

предлагается гипотеза о том, что монограмма может являться не только звуковысотным инвариантом, но объединять самые разные параметры музыкальной ткани, что видно, в частности, на примере ритмической последовательности в коде Третьей оперы Паскаля Дюсапена. Она интерпретирует звуковой автограф посредством закодированных «на языке» азбуки Морзе букв имени композитора. Так, в комбинациях точек и тире (в примере — короткие и протяжённые длительности) зашифрованы латинские инициалы Паскаля (P • — — •) Дюсапена (D — ••):



(«*To be sung*», m. 898–899)

Работа с монограммой рассматривается на примере семи Соло для оркестра, чьё жанровое своеобразие также раскрывается в обращении от первого лица, звучащего, в данном цикле, одержимым в своём одиночестве монологом.

Обнаружение скрытого предтекста музыки Паскаля Дюсапена делает очевидным факт существующего расхождения между внешним и скрытым планом музыки композитора, между её означающим и означаемым. Напротив, привлечение самых разнообразных метафор, почерпнутых из философии, живописи, литературы, кино, новейших математических теорий, маркирует «разрывы» с означаемым, намечает «щели и зазоры», прокладывает «линии бега и ускользания», о которых напоминают лишь едва различимые «следы»¹³...

¹³ Отметим, что подобная стратегия дискурса композитора вписывается в парадигму постструктурализма, в котором происходит переосмысление природы знака по сравнению с тем, как она понималась в структурализме. Так, структуралистскому утверждению о неразрывной связанности означающего и

Согласно Ролану Барту, процесс трансформации «концепта» (означаемого) в потенциально безграничном множестве «смыслов» (означающих), реализуемый в дискурсе, является *мифотворчеством*, целью которого полагается внушение некоего образа, и, тем самым, его увековечивание¹⁴. Следующая глава также повествует о мифе, но в ином аспекте: сквозь призму вечных сюжетов, которые интерпретируются в операх Паскаля Дюсапена.

ЧЕТВЁРТАЯ ГЛАВА — «Обзор оперного творчества Паскаля Дюсапена» — рассматривает семь опер композитора с точки зрения специфики музыкальной формы, индивидуальной в каждом сочинении, а также характерных методов работы с материалом. Действующими лицами опер Дюсапена часто выступают герои так называемых «вечных» сюжетов истории, как Ромео и Джульетта, Медея, Фауст, Орфей, Эвридика. Особенностью трактовки является выведение персонажей за пределы породившей их эпохи и осмысление в контексте настоящего момента истории посредством высвечивания различных смысловых граней мифа при помощи цитат, аллюзий, реминисценций, других прямых или косвенных отсылок к оригиналу. Такой подход можно сравнить с техникой *cut-up*¹⁵, а иначе отбором и монтажом самых разнообразных текстов культуры с целью осмысления той или иной темы, понимаемой, в рамках нашей концепции палимпсеста, как предтекст.

Этот принцип демонстрирует уже первая опера «Ромео и Джульетта» (1988), написанная по случаю празднования великой французской революции. Шекспировский сюжет выступает поводом к осмыслению самого оперного

означаемого противостоит постструктуралистская концепция так называемого «пустого знака», характеризующегося нетождественностью своих частей. Эта идея находит отражение в таких концептах последней трети XX века, как скользящее (или «плавающее») означаемое» (Жак Лакан), «линии бега и ускользания» (Жиль Делёз), «рассеивание» и теория «следа» (Жак Деррида). Более подробно см. следующие статьи: *Грицанов А.* Рассеивание, След // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001. С. 648–649, 743–744. Также: *Можейко М.* Пустой знак, Ускользания линии // Там же. С. 639–641, 854–855.

¹⁴ См.: *Барт Р.* Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 72–130.

¹⁵ Техника возникла как произвольное смешение различных текстовых фрагментов в творчестве поэтов-дадаистов 1920-х годов. В 1960-е годы оказала влияние на развитие «поп-арта», монтирующего образы из рекламы и глянцевого журналов, а также на появление в 1970-е годы понятия сэмпла — оцифрованного звукового фрагмента, который может свободно комбинироваться с другими подобными структурами: принцип, заложенный в основе техно-музыки.

жанра, а имена влюблённых метафорически обозначают истинных персонажей произведения — Текста и Музыки. На протяжении девяти номеров они пытаются преодолеть складывающийся в разные эпохи приоритет то текстового, то музыкального начала, чей идеальный союз выражает метафора Нового мира, на поиски которого решаются главные герои, даже если осуществление замысла требует революционного преобразования действительности.

В следующей опере композитора «Медеяматериал» (1990) предтекстом выступает миф о колхидской волшебнице, который проецируется на широкое поле исторических интерпретаций посредством обращения к тексту Хайнера Мюллера — писателя, в чьём творчестве сюжеты прошлого приобретают актуальную политическую окраску: так, «комплекс Медеи» наблюдается в политике государств, которые стремятся к уничтожению подчинённых им административных единиц, примером чего может служить конфликт Боснии и Югославии.

Подобная установка продолжает своё развитие в пятой опере «Фауст. Последняя ночь» (2004), главный персонаж которой выражает устремления современного человека: прагматичного, одержимого властью и не останавливающегося ни перед чем на пути к цели. Поглощённый желанием абсолютного знания об устройстве вселенной и обладания некой умозрительной идеей Света, что могло бы дать ему тотальное господство, Фауст, по словам композитора, вызывает такие конкретные исторические параллели, как Джордж Буш, Усама Бен-Ладен или Билл Гейтс. Примечательно, в свете рассматриваемой нами парадигмы палимпсеста, либретто, представляющее собой гигантский коллаж из текстов Святого Августина, Библии, Сэмюэля Беккета, Уильяма Блейка, Иоганна Гёльдерлина, Данте, Оливье Кадио, Калигулы, Аль Капоне, Джона Клэра, Кристофера Марлоу, Германа Мелвилла, Жерара де Нерваля, Уильяма Шекспира, Густава Флобера и многих других.

Если приведённые персонажи Дюсапена ещё сохраняют в звучании собственного имени память об историческом двойнике, то герои шестой оперы «Пассион» (2008) названы предельно условно — Он и Она, — и лишь из комментария композитора мы можем узнать, что их прообразами являются Орфей и Эвридика. Античный музыкант, в этой интерпретации, отправляется в Аид на поиски возлюбленной, но та не хочет возвращаться к солнцу, и это решение обуславливает основной сюжет оперы: постепенный уход персонажей в темноту, забвение памяти. Десять оперных номеров олицетворяют десять *passions* (фр.), а иначе чувственных переживаний героев на пути в небытие, из которого нет пути назад. Тексты каждого номера представляют собой монтаж на тему некоего эмоционального состояния, как то радость, страх, боль, ужас, желание, восхищение, горе, любовь, гнев..., сделанный на основе оперных либретто Монтеверди, а также цитат из фильмов Пазолини и Феллини.

Наряду с главными героями человеческой истории, в четвёртой опере «Перела, Человек дыма» (2001) Паскаль Дюсапен обращается к интерпретации евангельского сюжета по роману-притче итальянского писателя Альдо Палацески «Il codice di Perel» (1910), главный герой которой представляет собой аллюзию на Христа. Перела — это человек, сотканный из дыма, сын трёх небесных матерей, который приходит в некое королевство, славящееся тем, что его жители всегда убивают своих королей. С собой он приносит некий Код, который не разглашает, но который никто и не пытается понять. Вместо этого внимание привлекает его необычное происхождение и Перела становится объектом всеобщего почитания, от простолюдинов до королевской четы, что печально заканчивается, когда один из придворных вельмож, в стремлении обрести бестелесную природу Человека дыма, поджигает себя. Его смерть заставляет жителей королевства обернуться против Перелы и передать его в руки правосудия. Приговорённый к пожизненному заключению, он молится в камере и обращается в облака, рассеивающиеся в предрассветном тумане. Опера, насыщенная аллегорическими и эзотерическими мотивами, отсылками к

библейским текстам, имеет дополнительный смысловой пласт в её интерпретации композитором как самого автобиографичного сочинения. По словам Паскаля Дюсапена, молчание Перелы выступает метафорой дымовой завесы тайны, окутывающей его собственный метод композиции.

Если рассматриваемые пять опер интерпретировали Историю, то в двух других реализована попытка прорыва в Вечность. Ощущения именно этого временного измерения композитор ищет в третьей опере «Предназначено для пения» (1993). Сочинение строится как наслоение текстовых, звуковых и световых паттернов в лишённом центра континууме, где нет ни переднего, ни заднего, ни боковых планов, где все точки равны и нет различия между концом и началом. Текст Гертруды Стайн, насыщенный репетициями и возвращениями, ложится на музыку оперы, каждая секция которой представляет собой вариацию на тот или иной ладовый аспект монограммы композитора. Музыка и литература объединяются в сценической постановке, представляющей собой открытое в бесконечность становление наполненных светом пространств — монохромных инсталляций Джеймса Таррелла.

Подобно тому, как третья опера преодолевает линейную направленность времени, седьмое сочинение жанра доводит эту тенденцию до максимума. Здесь не только нет сюжета и действующих лиц, но даже традиционной сцены: её замещает городской пляж Довиля, простирающийся в длину почти на километр. До предела выражена в произведении и идея света как равноправного элемента композиции. «Опера огня» (2010) представляет собой грандиозный пиротехнический спектакль, в котором музыкальный ряд накладывается на партию ослепительного и многокрасочного фейерверка по случаю празднования двухсотлетнего юбилея города. Идея палимпсеста определила замысел музыкального ряда, представляющего собой монтаж фрагментов всех (!) сочинений Паскаля Дюсапена, генерируемых в режиме

реального времени посредством мультимедийного секвенцера «IanniX»¹⁶. Опера, таким образом, понимается в исходном значении слова, как *произведение* (лат. *opera, opus*), вбирающем в себя все предыдущие творения автора, а звучание его монограммы распахивается в пространство вечного становления звуковой материи, основанной на комбинировании и рекомбинировании центральных элементов ладовой системы музыки композитора.

В заключительном разделе нашей работы метод композитора осмысляется в контексте прошлых и будущих путей эволюции творческой мысли. Сегодня, в эпоху параллельного существования небывалого множества художественных универсумов, во время тотального равноправия в выборе языка, техник, форм и эстетических критериев, музыка Паскаля Дюсапена предлагает задуматься об истории, человеке, миссии искусства. В глобализирующемся мире, отмеченном стремлением к преодолению территориальных границ и интеграции в едином пространстве полярных ментальностей и культур, особенно очевидна потребность в сохранении базовых гуманитарных ценностей, в возвращении искусству его исконного предназначения как медиатора божественного и земного начал. В этом смысле, монограмма композитора звучит как выражение души и, одновременно, как голос эпохи на рубеже тысячелетий. Гигантский же палимпсест, образованный всей совокупностью произведений Паскаля Дюсапена, видится, в рамках парадигмы нашего исследования, не только как ключевой знак современной культуры, но и как «предтекст», вписывающийся в контекст нового художественного измерения.

¹⁶ Название отсылает к имени Яниса Ксенакиса, чья идея музыкального компьютера с графическим вводом UPIC получает развитие в настоящей модели, разработчиком которой является Тьерри Кодюис — технический ассистент Паскаля Дюсапена с 2004 года.

Публикации по теме диссертации

1. *Гарбуз О.* В поисках новой парадигмы. О некоторых аспектах творчества Паскаля Дюсапена // Из наследия композиторов XX века: Материалы творческих собраний молодых исследователей. Вып. 4 / Ред.-сост. И. М. Ромашук. М.: РОО «Союз московских композиторов», 2005. С. 14–34. (1 а. л.)
2. *Гарбуз О.* В лабиринтах ушедшей современности. О некоторых типах синтеза в художественной культуре постмодернизма // Мир в Новое время: Материалы девятой всероссийской науч. конф. молодых учёных по проблемам мировой истории XVI–XXI веков / Ред.-сост. Н. А. Власов. Спб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 231–234. (0,2 а. л.)
3. *Гарбуз О.* Встречи по обе стороны зеркала. Матрёшка и постмодернизм // Трибуна современной музыки. №1 (7). 2008. С. 28–36. (0,7 а. л.)
4. *Гарбуз О.* Комментарии к российским премьерам Паскаля Дюсапена // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 142–146. (0,3 а. л.)
5. *Гарбуз О.* «Новые формы существования музыки в синтетических проектах (1997 – 2007) художника-концептуалиста Вадима Захарова и композитора-пианиста Ивана Соколова» // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 134–141. (0,4 а. л.)
6. *Гарбуз О.* Паскаль Дюсапен. Интервью и творческие размышления // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 155–187. (1,7 а. л.)

7. *Гарбуз О.* «Путь к Красоте»: о фортепианном цикле «Этюды» Паскаля Дюсапена (интервью О. В. Гарбуз с И. Г. Соколовым) // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 147–154. (0,3 а. л.)
8. *Гарбуз О.* Творчество Паскаля Дюсапена в контексте традиций французского постмодернизма // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 8–33. (1,3 а. л.)
9. *Гарбуз О.* Классический миф в аклассическую эпоху. Опера Паскаля Дюсапена «Ромео и Джульетта» // Мир музыки. 2010. №3. С. 68–73. (0,5 а. л.)
10. *Гарбуз О.* Фауст на заре XXI века: последняя ночь?.. интерпретация вечного сюжета в опере Паскаля Дюсапена // Мир музыки. 2011. №3. С. 36–43. (0,5 а. л.)

Подписано в печать: 05.09.2012
Объем: 1,0 усл.п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 612
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, ул. Рождественка, д. 5/7, стр. 1
(495) 623-93-06; www.reglet.ru