

Алиса Салаурова

ПРИНЦИПЫ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ЦИКЛЕ «ТРИ ПРЕЛЮДИИ» АНРИ ДЮТИЙЁ

Анри Дютийё (1913–2013) — ныне признанный одним из крупнейших французских композиторов, является автором сочинения для оркестра «*Métaboles*» (1965), симфонии «*Le Double*» (1959), концерта для виолончели «*Tout Un Monde lointain*» (1970), струнного квартета «*Ainsi la nuit*» (1976), цикла для сопрано и оркестра «*Correspondances*» (2003). Среди фортепианного наследия Дютийё стоит особо выделить цикл «Три прелюдии» (1973–1988), в котором (как и во всем его творчестве) проявляется процесс сближения новизны и традиции во французской музыке XX века.

Уникальность выбранной темы обусловлена малоизученностью гармонии в фортепианных произведениях А. Дютийё и его творчества в целом, если говорить об отечественном музыкознании.

В данном цикле прелюдий Дютийё мы рассмотрим использование поворотных аккордов и тонов (термины, означающие звуковые события, закрепленные в памяти слушателя, которые встречаются на протяжении всего произведения) в пьесе «*Sur un même accord*»; применение зеркального письма или инверсии в горизонтальном и вертикальном виде в прелюдии «*D'Ombre et de silence*». В прелюдии «*Le jeu des contraires*» композитор использует ряд и фактурных, и ритмических жестов, веерообразное письмо, а также приемы композиционной техники, характерные для предыдущих прелюдий.

Музыкальный стиль Дютыйё остается удивительно последовательным со времен его Второй симфонии (1959). Восхищаясь строгостью додекафонического письма, он однажды сказал, что он «в глубине души не серийный композитор». Дютыйё также отмечал, что чувствует себя некомфортно в серийном письме из-за отсутствия иерархии в серии [5, 89].

Дютыйё говорил о своей независимости от каких-либо течений в современной французской музыке. Он не примыкал к творческим объединениям. Его девиз — быть «независимым»¹ композитором. «Но «независимый», — как пишет известный французский музыковед К. Самюэль, — лишь этикетка, звучащая для художника ясно и многозначительно, но в конечном счете не имеющая большого смысла: наши независимые композиторы появляются в действительности в той же духовной семье, они вдохновляются сходными интересами» [Цит. по: 2, 184].

Как отмечают исследователи, он часто организует музыку вокруг поворотных (фр. «pivot», англ. «focus») нот, которые обеспечивают стабильность в хроматическом гармоническом контексте.

Композитор писал: «Представьте себе аккорд, который возвращается пульсирующим образом, задолго до того момента, когда он впервые был воспринят в том же регистре. Таким образом, этот аккорд имеет особую функцию, потенциал» [4, 336].

А. Дютыйё также думал о понятиях времени и памяти. Его музыка находилась под влиянием искусства и литературы, произведений Винсента ван Гога, Шарля Бодлера и Марселя Пруста. В своих заметках композитор писал: «Я часто думаю о творчестве Пруста, о его способе построения, которому отвечают мои цели в организации музыкального времени, если не

¹ «Независимые» не есть творческая группировка французских композиторов, как, например, «Шестерка» или «Молодая Франция». «Независимыми» К. Самюэль называет композиторов, которые сознательно отказываются следовать какой-либо «системе» и предлагают больше доверять «инстинкту, воодушевлению, сердцу» [2, 184].

рискнуть сделать сближение двух разных областей — литературной и музыкальной. Речь идет совсем о другом, чем идея лейтмотива. Лейтмотив может стать очень раздражающим. Если я имею в виду понятие памяти, то я думаю скорее о таком звуковом событии, иногда очень кратком и не идентифицируемом в данный момент, которое закрепится в бессознательном слушателя и сыграет свою роль в дальнейшем. Это еще менее очевидная функция, чем основной аккорд: всегда эта идея, к тому же очевидная, что произведение не просто живет элементами, какими бы провокационными они ни были, но вписывается в траекторию, ту траекторию, которую слушатель не может полностью понять при первом прослушивании»² [4, 338].

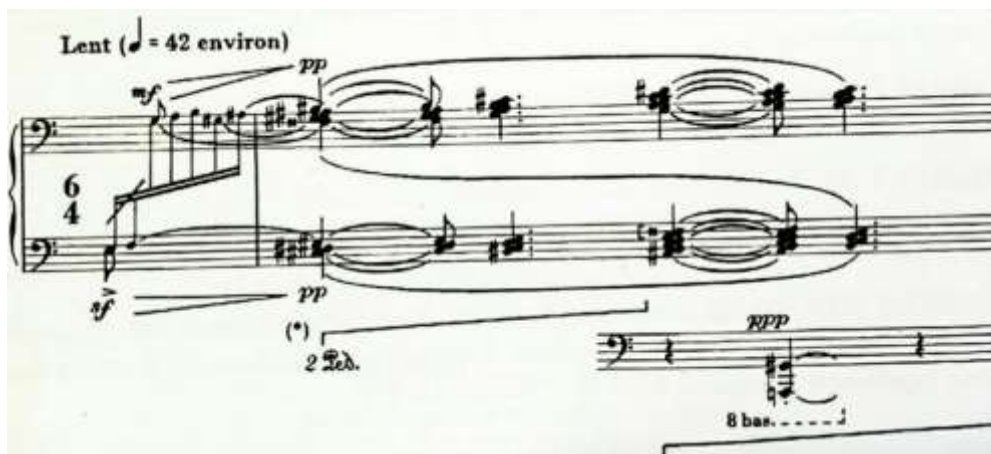
Три прелюдии были написаны в разное время, охватывая период около двадцати лет. Дютыйё начал работать над «D'Ombre et de silence» («Из сумрака и тишины») и «Sur un même accord» («На одном и том же аккорде») в 1973 году, и тогда они фигурировали под такими названиями — «D'ombre» и «De silence». Обе прелюдии подверглись пересмотру и остались неопубликованными. Прелюдия «D'Ombre et de silence» получила свое нынешнее название в 1973 году, а «Sur un même accord» — в 1977 году. «Le jeu des contraires» («Игра противоположностей») была написана в 1988 году и впервые опубликована в 1989 году. Дютыйё позже добавил обширную коду к этой пьесе, прежде чем все три прелюдии были опубликованы в виде сборника в 1994 году.

Пьеса «**D'Ombre et de silence**» («Из сумрака и тишины») основана на одном созвучии (кластере), составленном в основном из целых тонов. Созвучие дается в различном виде: от единых кластеров до отдельных делящихся звуков. Вместе с центральным элементом существует также мелизматическая фигура, которая достигает своей кульминации в конце пьесы, и фигура удара (как бы удара гонга) — интервал большой септимы в нижнем регистре.

² Перевод с франц. мой – А.С.

В качестве центрального тона в созвучии выступает звук фа-дубль-диез, который расположен между двумя аккордами (кластерами) одинаковой интервальной структуры, данной в инверсии. Аккорды, состоящие из больших секунд, скрепленных центральным тоном, представляют собой целотоновый ряд.

Пример 1. «D'Ombre et de silence» начало

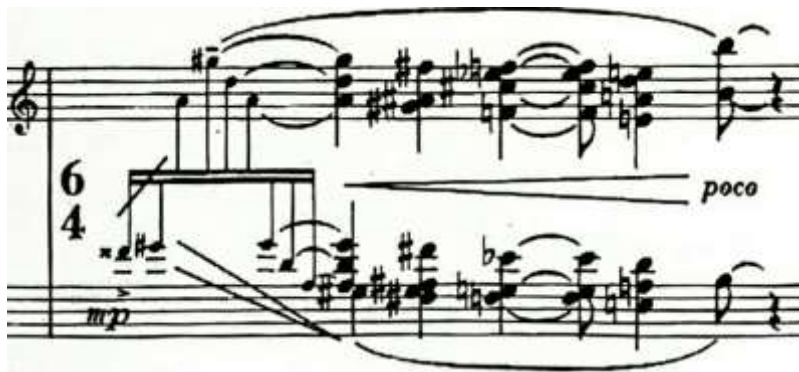


Центральный тон энгармоничеки подготовлен звуком g в затакте. Структура первого аккорда в последующем проведении уплотняется. Горизонтальное представление зеркальной техники (которая проявилась уже в структуре аккорда) осуществляется также через противоположное движение крайних голосов в верхнем голосе *his-cis-dis-cis*, в нижнем голосе *cis-his-ais-his*.

Звуковой эффект, производимый этими кластерами в среднем регистре, является как бы «светящимся». Плотная звуковая краска обладает определенной прозрачностью. Это связано с тем, что создаваемые здесь звучания основаны прежде всего на целых тонах. Другой звуковой элемент — большая септима *a-gis* — тоже появляется в нижнем регистре на протяжении всего произведения. «Удар гонга», производимый этим интервалом, требует иной артикуляции, чем аккорды выше, что привносит гулкий эффект в общее звучание.

Последующие квартаккорды и секундовые аккорды звучат более разреженно благодаря интервальной структуре тритона и септимы. В крайних голосах партии правой и левой руки образуют нисходящее параллельное движение в объеме двух октав.

Пример 2. «D'Ombre et de silence», т. 6



В заключительном разделе прелюдии появляется новый тип фактуры — полифоническая с подголоском, для которого характерно сохранение по вертикали интервальной структуры тритона и септимы. В крайнем верхнем голосе выделяется первоначальная интонация пьесы: *his, cis, dis*.

Пример 3. «D'Ombre et de silence», т. 14

В данной прелюдии композитор сопоставляет плотные (кластеры) и разреженные (в широком расположении) аккорды диссонантного звучания. С помощью этих приемов автор передает образное содержание пьесы: от «тени» кластеров к «безмолвию» разреженных, аккордов. Направление

движения тени композитор показывает графически (волнообразно) в нотном тексте.

Начинается пьеса в низком регистре, постепенно поднимается до верхнего и вновь возвращается в исходную точку. В третьем разделе возникает разделение на три пласта, появляется разреженная фактура с полифоническими подголосками, происходит мотивная разработка первоначальной интонации пьесы и мелизматической фигуры.

Дютийё преимущественно использовал технику зеркального письма (организация разнонаправленных движений или пространственного распределения структур аккорда). Не только гармония, но и ритмы, фактура представлены зеркально, дополняя или противопоставляя себя друг другу, или в виде инверсии (ее применение как с горизонтальной, так и с вертикальной точек зрения).

В основе прелюдии «**Sur un même accord**» («На одном и том же аккорде») лежит структура центрального, поворотного аккорда (ЦЭ — центральный элемент, по терминологии Ю. Холопова). Этот аккорд-стержень (l'accord-pivot) представляет собой вертикаль из двух больших терций, квинтой, расположенной между ними, и двумя септимами между крайними и средними звуками. Такой же зеркальный прием расположения двух терций мы найдем в прелюдии «D'Ombre et de silence».

Пример 4. «*Sur un même accord*», начало

Modérément lent (♩ = 56/60 environ)

5/4 pp ppp (—) pp

les 2 Ped.

Распределение поворотного аккорда, или аккорда-стержня, происходит и во времени (частая смена размера 5/4, 4/4, 3/4, 6/4), и в пространстве. Огромный диапазон градаций структуры, его постепенное уплотнение, прибавление тонов (аддиция), позволяет говорить о стремлении композитора придать ему каждый раз индивидуализированную выразительность. В примере выше мы можем наблюдать ритмическую диминуцию в пределах одного такта, что придает импульс дальнейшему развитию.

Кен Йохансе объясняет размещение знаков крещендо в тактах 1-2, которые возникают между устойчивым аккордом и его отрывистым высвобождением. Даже если невозможно сделать крещендо после того, как аккорд был сыгран, эффект игры стаккато в конце каждого такта подразумевает крещендо [6, 64]. Это наблюдение исполнителя добавляет к характеристике аккорда нагнетание напряжения.

Вырастая из одной звуковой точки, развитие направлено к усилению плотности звучания, разрастанию диссонантной вертикали, постепенному завоеванию все более широкого пространства. Поворотный аккорд (ЦЭ) в последующем своим воспроизведении уплотняется — мы наблюдаем прибавление тонов (аддиция). Но при этом он всегда узнаваем при прослушивании. Такого эффекта и добивался композитор, говоря о понятии памяти — звуковом событии, закрепленном в памяти слушателя.

Пример 5. «Sur un tête accord» т. 2



Структурная организация музыкального материала в ремарке *libre et flexible* (свободно и гибко) представляет собой фактурное развертывание по

горизонтالي. Опорные звуки ЦЭ входят в свободную 12-тоновость, которая захватывает широкое регистровое пространство.

Особенностью структурирования музыкального материала является принцип симметричных сдвигов, повторения, инверсии ЦЭ, заполнение крайних опорных звуков аккорда.

Добавочный тон (*la note-pivot* — нота-стержень), *dis*, который вводится в т. 21 и до конца произведения, удерживается в среднем регистре, а вокруг него появляется ряд горизонтальных жестов³. Ниже приведен пример из диссертационной работы Ноэля Ричарда Джонстона [6, 72–73], в котором автор схематично показывает дважды повторенный пассаж, выполненный в технике канона и являющийся свободным вариантом быстрых ритмических жестов.

Пример 6. «*Sur un même accord*» т. 16.



Из этого примера мы видим, что особенностью структурирования музыкального материала является принцип симметричных сдвигов, повторения, зеркальной техники и инверсии тонов ЦЭ.

³ Термин «жест» (которому посвящена книга Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции») характеризуется П. Булезом как определенная мотивная единица (жест-взрыв (*fusée*) и повторность (*répète*)) [3, 312].

Пример 7. «Sur un même accord», т. 16-17: схема



Динамический план прелюдии формируется чередой подъемов и спадов и подчинен волновому принципу развития. Он проявляется не только в накоплении изменений звукового и структурного порядка, но и в характере чередования медленных и быстрых эпизодов. Чередую зоны более и менее интенсивного движения, то учащая, то замедляя ритм смен, композитор создает своеобразную «пульсацию» звуковой ткани. В процессе восприятия выделяется фаза развития, отличающаяся высоким уровнем контраста, нагнетанием напряжения.

Таким образом, в прелюдии «Sur un même accord» мы можем наблюдать следующие композиционные приемы: поворотный аккорд, аддиция, ритмические жесты, зеркальная техника, инверсия и канон. ЦЭ прелюдии — поворотный аккорд — сохраняет интервальную структуру, но подвергается различным вариантам фактурного и ритмического изменения (полирегистровость, ритмическое редуцирование) и тем самым меняет свои фонические качества. Постоянное обновление поворотного аккорда в его регистровом звучании, фактурном расположении позволяет говорить о методе вариационного развития.

«**Le jeu des contraires**» («Игра противоположностей») — название прелюдии отсылает к постоянному, систематическому использованию движения в противоположных направлениях на протяжении всего произведения. Эта прелюдия представляет собой итог развития всего цикла, в котором заимствован материал (цитирование) предыдущих прелюдий.

Идея этой прелюдии пришла к Дютийё после десятитактового отрывка: «Здесь можно увидеть концепцию веерообразного письма с интервалами, которые постепенно сокращаются симметричным образом, и зеркального письма, которое применяется к гармоническим структурам, а иногда и к ритмическим структурам, как при использовании палиндромов...» [Цит. по 6, 81].

В прелюдии ярко прослеживается соподчинение центральных тонов в субдоминантовом отношении: *gis-cis*, создавая некую функциональную опору на фоне разнообразных аккордовых структур.

Дютийё использует полифонический прием — каноническую имитацию, в которой интервалы постепенно сокращаются от октав до тритонов, происходит ритмическая диминуция, от четверти до тридцать вторых. Ниже приведена схема из диссертационной работы Ноэля Ричарда Джонстона [6, 84].

Пример 8. «*Le jeu des contraires*», т. 4-5: схема



В следующем разделе применяется техника, которую Дютийё называет «*écriture en éventail*»⁴ — тип зеркального устройства, где руки при игре совершают полукруглые жесты в противоположном движении с идентичной структурой интервалов. Эту технику можно увидеть в «Хорале и вариациях» из фортепианной сонаты, в тактах 348-355 и 604-622 [6, 101].

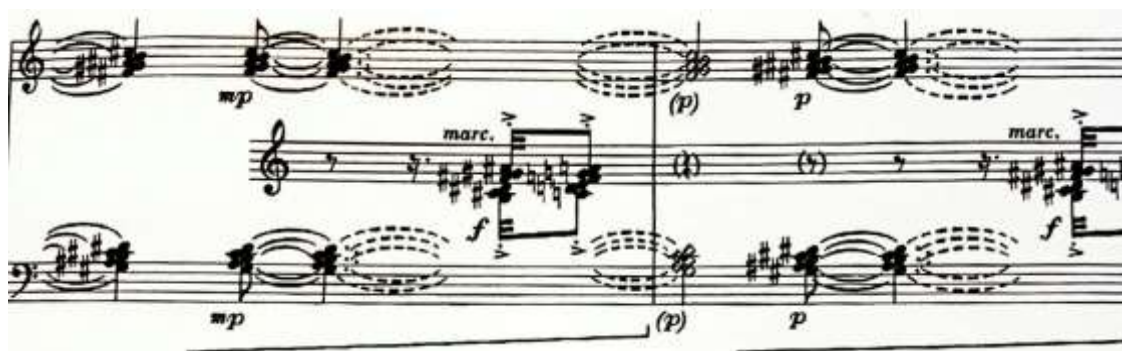
⁴ с фр. «веерообразное письмо».

Пример 9. «Le jeu des contraires», т. 35.



Следующий отрывок является эхообразной игрой кластеров, поскольку аккорд должен повторяться на разных динамических уровнях и поддерживаться педалью, в то время как акцентированные кластеры появляются в т. 46, 47 и 49.

Пример 10. «Le jeu des contraires», т. 46-47.



Заключительный раздел основан на цитировании прелюдии «D'Ombre et de silence» в сжатом виде. Развитая мелизматическая фигура, кластеры, квартаккорды и фигура удара (гонг) занимают двухтактовое построение. Прелюдия заканчивается виртуозной мелизматической фигурой в верхнем регистре — последующее повисание и растворение диссонирующей звучности.

Таким образом, в цикле прелюдий Дютыйё обращает внимание не только на сопоставление различной степени звучности, резонанса и

систематическое использование противоположного движения, но и на регистровое звучание, артикуляцию. Вариантность структуры центрального элемента (поворотного аккорда или аккорда-стержня) — является формообразующим принципом Дютыйё. Композиция каждой прелюдии является результатом процесса, в котором внутренняя структура произведения, как и внутренняя структура центрального элемента становится распространением в звуковом пространстве его субстанции, первоосновы. Варьирование центрального элемента с постепенной деформацией ритма, гармонии, структур пронизывает как вертикаль, так и горизонталь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дьячкова Л.С.* Гармония в музыки XX века: Учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
2. *Куницкая Р.И.* Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
3. *Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
4. *Dutilleux H.* Quelques feuillets // International Journal of Musicology. Vol. 4, A Birthday Offering for George Perle. 1995, P. 335–338.
5. *Nichols R.* Progressive Growth. Henri Dutilleux in Conversation with Roger Nichols // The Musical Times 135, no. 1812 (February 1994), P. 87–90.
6. *Noel Johnston R. Jr.* The Figures de resonances and 3 preludes of Henri Dutilleux: Analisis and Context. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree. 2003, 127 p.