

Научная статья

УДК 781.6

doi: 10.17223/22220836/60/9

«GRANUM SINAPIS» ПАСКАЛЯ ДЮСАПЕНА: ТРАКТОВКА ЖАНРА, ТЕКСТА, КОМПОЗИЦИОННЫХ ТЕХНИК

Надежда Андреевна Петрусева

*Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия,
petrusyova@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается хоровой цикл «Granum sinapis» (1997) Паскаля Дюсапена на слова восьмичастной Секвенции Иоганна Экхарта. Разные способы звукоизвлечения (пение закрытым ртом, на выдохе, произнесение слов без определенной высоты, шепот) способствуют созданию атмосферы божественного присутствия. Для демонстрации структурных методов реорганизации и палимпсеста Дюсапена проанализирован процесс интеграции «ладов Go» и комбинаторика разных видов пространственно-временной симметрии фигур (зеркальная, чередующаяся, спиральная). В выводах подчеркнуто, что в процессе создания трех рекевиемов («Granum sinapis», «Umbræ mortis» и «Dona eis») данный цикл означает начало поисков в этом жанре.

Ключевые слова: «Granum sinapis» Дюсапена, Экхарт, техники композиции, интеграция «ладов Go», виды симметрии

Для цитирования: Петрусева Н.А. «Granum sinapis» Паскаля Дюсапена: трактовка жанра, текста, композиционных техник // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 75–90. doi: 10.17223/22220836/60/9

Original article

“GRANUM SINAPIS” BY PASCAL DUSAPIN: INTERPRETATION OF GENRE, TEXT, COMPOSITIONAL TECHNIQUES

Nadezhda A. Petrusева

*Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation,
petrusyova@yandex.ru*

Abstract. The article examines the choral cycle a capella “Granum sinapis” (1997) by Pascal Dusapin based on the words of the eight-part Sequence by Johann Eckhart in aspects of the composer’s creative method, interpretation of the text of the original source, genre, cycle, form, compositional techniques, types of symmetry, texture, dynamics and vocal choral techniques. An integrated approach is used as a set of elements of biographical, musical-hermeneutic (problems of interpretation and understanding of the cycle) and structural-musical methods. It is shown that the text of the Sequences determines the form of the choirs, but the composer interprets it freely: he does not adhere to poetic stanzas in all choirs, sometimes repeats individual lines, changes their places, uses textual polyphony. In the given Appendix, each of the eight Sequences of Eckhart in the pro-German language has a ten-line structure, but in the translation into Russian the structure of the original source is also only partially preserved. It is emphasized that different methods of sound production (singing with a closed mouth, on an exhale, pronouncing words without a specific pitch, whispering) contribute to the creation of an atmosphere of divine presence.

It is essential that the predominance of polyphonic episodes, dissonant vertical aggregates creates a feeling of sound fullness of space. The composer uses the technique of coloring,

melismatics, and microcarriage of figures, which became widespread in the Middle Ages, throughout the entire cycle. To demonstrate the structural methods of reorganization and palimpsest characteristic of Dusapin's creative thinking, the process of integration of low-volume "modes Go" representing a system of tetrachords (small tetrachord, Arabic and large tetrachord) and combinatorics of different types of space-time symmetry of melodic figures (mirrored, alternating, spiral) is analyzed. The conclusion is made about the emphatic aspect of these frets and figures: having established a "limited modality" since the 1990s, Dusapin seems to imitate the prosody of a spoken voice. The result is a spell-like constancy that literally speaks to the listener.

The conclusions emphasize: 1) in the process of creating three requiem ("Granum sinapis", "Umbrae mortis" and "Dona eis"), this cycle means the beginning of a search in this genre; 2) the main difficulty of performing the *a capella* cycle "Granum sinapis" is due to the combination of different counting units of variable meter (traditions of rhythmic I. Stravinsky, O. Messiaen and P. Boulez); 3) in terms of pitch, the use of fragments of diatonic scales in the Dusapin cycle is associated not only with the music of the Middle Ages and the Gregorian chorale: modal frets borrowed from other cultures enhance diatonics, developing the Mussorgsky – Debussy – Stravinsky line; mosaic use of fragments of diatonic scales along with hemitonics, hemiolica, and microchromatics is characteristic of the music of John Cage and Gyorgy Ligeti.

Keywords: "Granum sinapis" by Pascal Dusapin, Eckhart, composition techniques, "modes Go" types of symmetry

For citation: Petruseva, N.A. (2025) "Granum sinapis" by Pascal Dusapin: interpretation of genre, text, compositional techniques. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 75–90. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/9

Ведение

Паскаль Дюсапен – один из ярких современных французских композиторов, музыка которого активно исполняется как за рубежом, так и в России. Исследованию творчества Дюсапена посвящена работа Ж. Амблара [1], монография О.В. Гарбуз, в которой систематизированы основные «предтексты» и дан обзор камерных и оперных произведений Дюсапена [2]; биография композитора и краткая информация о цикле «*Granum sinapis*» освещены в интернет-ресурсах [3–6]. В 2013 г. в Пермском театре оперы и балета была поставлена опера «*Medeamaterial*» П. Дюсапена [7]. Несмотря на немногочисленность исследований, в России интерес к персоне Дюсапена возрастает, как и число исполнителей его музыки. Этим объясняется *актуальность* статьи.

В своей «Инаугурационной лекции в Коллеж де Франс» (2007) Паскаль Дюсапен описал свой творческий процесс, сравнив его, с одной стороны, с картографированием местности [8. С. 215]; с другой – с методами реорганизации и палимпсеста¹: «Я часто ощущаю, что моя работа организуется посредством реорганизации уже созданных партитур: я вхожу внутрь, углубляю, раздвигаю эту материю, в которой я обнаруживаю новые (я надеюсь) соединения. Из этого небольшого количества элементов, извлекаемых со дна на поверхность, я создаю „другую“ музыку» [8. С. 260]; «...музыка развертывается в нескольких частях, каждая из которых является палимпсестом предыдущей» [8. С. 259].

¹ Палимпсест – лист пергамента, на котором проступает среди букв более старая надпись, ранее удаленная. В диссертации О. Гарбуз палимпсест понимается как многоуровневая модель, объединяющая различные тексты, стили и техники (Гарбуз О.В. Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. С. 7).

К хору Паскаль Дюсапен обращается нечасто, в основном в своих операх¹. И, конечно же, у него есть несколько хоровых произведений для хора *a capella*: «Пророждать» («*Semino*», 1985) – короткий мадригал, посвященный рождению сына композитора, на текст восьмой части поэмы древнегреческого философа Парменида; хоровой цикл «*Granum sinapis*» (1992–1997), композиция для смешанного хора «*Umbrae mortis*» («Тени смерти», 1997²); также детский хоровой цикл «*Disputatio*» («Диспут», 2014) для смешанного хора, оркестра и стеклянной гармоник и цикл «*Dona Eis*» («Даруй им», 1998) для ансамбля духовых инструментов на тексты *Officium defunctorum*³ и Оливье Кадио. Для этого периода творчества композитора характерна интонационность старинной и народной музыки, использование микроинтервалов и микроглиссандирования, речевых интонаций, а также применение различных техник звукоизвлечения, в том числе фонетической трактовки поэтического текста (выделение в тексте отдельных фраз, слов или звуков).

Рассмотрим цикл «*Granum sinapis*» («Горчиное зерно») для смешанного хора *a capella* в аспектах трактовки текста первоисточника, жанра, цикла, формы, композиционных техник, видов симметрии, фактуры, динамики и вокально-хоровых приемов, используя комплексный подход как совокупность элементов биографического, музыкально-герменевтического (проблемы интерпретации и понимания цикла) и структурно-музыкального методов.

Трактовка текста первоисточника, жанра, цикла

Цикл для смешанного хора «*Granum sinapis*» закончен в 1997 г. Написанный на Секвенции немецкого средневекового философа, мистика и теолога Майстера Иоганна Экхарта [10] (эти тексты, безусловно, заслуживают, отдельного прочтения: см. приложение) цикл состоит из восьми частей. Это число как символ бесконечности означает бессмертие души (цикл посвящен матери) и непознаваемое пространство, «божественное ничто».

Продолжительность цикла в исполнение ансамбля *Ars Nova* 19'22 минуты: часть 1 – 2'11; 2 – 2'47; 3 – 2'40; 4 – 1'24; 5 – 3'30; 6 – 4'02; 7 – 1'24; 8 – 2'42. Краткость частей цикла обусловлена некоторыми установками Дюсапена, объясняющими его стратегию понимания и восприятия музыки: «Музыка – это бесконечный траур по мгновению» [8. С. 249]; «До музыки была тишина. Сразу же после нее – всего лишь воспоминание» [8. С. 250]. В цикле «Горчиное зерно» композитор вслед за Экхартом воссоздает некий миф о непознанном пространстве – царствии божьем⁴. Вспомним: еще Макс Шелер выделяет три формы знания, сосуществующие в каждую из эпох: религиозное, метафизическое и техническое, при этом религиозное знание, или «знание о спасении, определяет отношение личности к Высшему Существо» [11. С. 380]. Вместе с тем Экхарт и Дюсапен далеки от того, чтобы из непознава-

¹ В творчестве Дюсапена семь опер: «Ромео и Джульетта» (1988), «Медя-материал» (1992), «Предназначено для пения» (1994), «Перела, человек дыма» (2003), «Фауст, последняя ночь» (2006), «Пассион» (2008), «Опера огня» (2010).

² См. об этом: Петрусева Н.А. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Ч. 2. Пермь : ПГИК, 2016. С. 170–177.

³ В католической церкви молитвенный цикл «Служба для мертвых».

⁴ Библейская Притча Иисуса Христа о горчичном зерне гласит: царствие небесное подобно зерну горчичному – будучи меньше всех семян, оно, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его.

емости божественной сущности делать вывод о неэффективности чувств и разума в познании мира и человека. Власть красоты над человеком выражает стремление художников и нехудожников сообразоваться в своих действиях с красотой, служением красоте и благоговением перед ней.

В первоисточнике на прогерманском языке каждая из восьми Секвенций Экхарта состоит из 10 строк. Эта структура в переводе, приведенном в приложении¹, сохраняется лишь отчасти. В целом текст Секвенций определяет форму хоров, однако композитор свободно трактует его: не во всех хорах придерживается поэтических строф, повторяет отдельные строки, иногда меняет их местами, а также использует текстовую полифонию.

Для создания особой атмосферы божественного присутствия композитор наряду с академическим звукоизвлечением применяет разные виды трактовки голоса: пение закрытым ртом, пение на выдохе, произнесение слов или звуков без указанной высоты, шепот. Голосовые приемы отличаются мягкостью в исполнении. Композитор практически не использует высокую тесситуру, чтобы звук у хоровых партий не был напряженным; в некоторых частях (во II, III, V и VIII) выделяет сопрано соло.

О композиционных техниках цикла

В хорах преобладают полифонические эпизоды, диссонирующие вертикальные агрегаты, что создает ощущение звуковой наполненности пространства. Композитор использует технику колорирования, получившую распространение в эпоху Средневековья, мелизматику, микрорварьирование фигур на протяжении всего хора. Фрагменты диатонических звукорядов мелодической горизонтали ассоциируются не только с музыкой средних веков и григорианским хоралом; мозаичное использование фрагментов диатонических звукорядов наряду с другими интервальными родами – гемитоникой, гемииоликой, микрохроматикой и т.д. – характерны для музыки Дж. Кейджа (см. об этом: [9. Ч. 2. С. 75–78]) и Д. Лигети [12]; встречаются хроматические ходы, однако большие интервальные скачки этому произведению не свойственны (исключение – скачок на малую нону вверх и на большую септиму вниз в партии сопрано в хоре VII, такт 23). Тематическая гармония основана на звуках мелодии по принципу вертикализации горизонтали.

Строки текста первой Секвенции Экхарта группируются в две строфы (по принципу 3 + 2 строки в каждой строфе). Композитор в *первом* хоре «In dem begin» («В начале – Слово») повторяет отдельные строки: 1, 4 (дважды), 6 и 7; в результате образуется 15-строчная конструкция из трех строф (по принципу 6 + 7 + 2), что подчеркнуто глубокими цезурами (табл. 1 ср. с рис. 1)². Кульминационный момент находится во второй строфе, где говорится о сердце Отца, из которого берет начало слово.

Шкала ритма первого хора включает семь размеров с разными счетными единицами (шестнадцатая, восьмая, четверть): 5/16, 9/16, 3/8, 5/8, 7/8, 3/4, 4/4.

¹ Текст на оригинале с литературным переводом Е.В. Родионовой взят из сборника сочинений М. Экхарта (*Экхарт М. Granum sinapis* // Тракаты. Проповеди. М. : Наука, 2010. С. 219–222).

² Напомним, что в рамках 14-строчной структуры сонета (два катрена, два терцета) имеются вариации (метрическое, грамматическое или типографическое оформление более частных структур): итальянский, елизаветинский сонеты, 12-строчный 126-й сонет Шекспира, sonetto caudate, sabmerget sonnet и т.д.

Однако темп остается неизменным (четверть = 69), что представляет определенную сложность как для дирижера, так и для хора. Дополнительными трудностями могут быть триоли и форшлаги.

Таблица 1. П. Дюсапен «Granum sinapis». «In dem begin», I. Трактовка формы

Table 1. P. Dusapin “Granum sinapis”. “In dem begin”, I. Interpretation of form

Такты	Строфы	Строки	Темп
1–3	I	1. Im dem being (цезура – пауза на одну восьмую)	Четверть = 69
4–5		1. Im dem being (повторение первой строки. Цезура – пауза на две восьмые)	
6–11		2. hō uber sin 3. ist ie daz wort. 4. ô rīcher hort (цезура на одну восьмую)	
11–14		4. ô rīcher hort, (повторение четвертой строки. Цезура – пауза на один такт)	
15–17		4. ô rīcher hort, (повторение четвертой строки)	
18–19	II	5. dā ie begin begin gebâr! (Цезура на один такт) 6. ô vader Brust, 7. ûz der mit lust (цезура на одну восьмую)	
20–24		6. ô vader Brust, 7. ûz der mit lust (повторение шестой и седьмой строки) 8. daz wort ie vlôz! (Цезура на половинную)	
25–28		9. doch hat der schôz 10. daz wort behalden, daz ist wâr	
	III		

Характерные для Дюсапена интонации и лады названы исследователем творчества композитора Жаком Амбларом «ладами ”Go”» [1]¹. К ним относится система тетрахордов: *малый* тетрахорд в объеме уменьшенной кварты с двумя малыми секундами, разделенными большой секундой (полутон – тон – полутон: *a-b-c-des*); *арабский* тетрахорд (полутон – малая терция – полутон: *a-b-cis-d*), т.е. гемитонный в кварте; *большой* тетрахорд в малой сексте вновь с двумя малыми секундами (полутон – тритон – полутон: *d-es-a-b*). Все эти лады зеркально симметричны благодаря малым секундам, расположенным по принципу правое-левое. И если структура, согласно Ж. Делёзу, – это «машина по производству бестелесного смысла» [13. С. 53], то, устанавливая с 1990-х гг. «ограниченную модальность» малообъемных ладов, Дюсапен как бы имитирует просодию разговорного голоса. В результате возникает заклинательное постоянство, которое буквально говорит со слушателем.

Для рассмотрения методов реорганизации и палимпсеста, равно как и для характеристики интеграции ладов «Go» с их значимостью для интонирования каждого тона мелодии, рассмотрим соотношенность звуковых (интервальных) рядов в хоровых партиях первой части хора (такты 1–14) с «ладами ”Go”»:

- в сопрано – ряд *c-d-f-g-as-h* (тон, малая терция, тон, полутон, малая терция): здесь интегрирован арабский тетрахорд в кварте (*g-as-h c*);
- в альте – ряд *h-c-cis-d-as* (полутон, тон, тритон) с элементом большого тетрахорда с тритоном (*cis-d-as*);
- в теноре – *f-ges* (полутон);

¹ Система тетрахордов названа Амбларом «ладами Go» по аналогии с названием Соло для оркестра № 1 (1992).

• бас вступает только в 12-м условном такте: на выдержанных нотах дано двузвучие *ges-d* (элемент малой сексты присутствует и в арабском тетрахорде).

Рис. 1. П. Дюсапен. «In dem begin». Первая строфа, такты 1–13

Fig. 1. P. Dusapin. "In dem begin." First stanza, bars 1–13

Начинает хор партия альты с тона *d*. Этот звук является ключевым в творчестве композитора, как и тритон *d-as*. Это монограмма имени, которая активно используется с 90-х гг. в его творчестве. Партия сопрано варьирует ту же интонацию альты с опорой на тритон *d-as*, который заполнен другими звуками. Едва заметное *glissandi* в партии сопрано первой строфы в диапазоне полутона проходит за одну тактовую долю (при размере 4/4).

Перечислим высотные ряды второй строфы (такты 15–24), вновь по возможности сравнивая их с «ладами „Go“»:

- в сопрано – ряд *f-ges-g-as-c-d*, в который интегрированы два неполных лада «Go»: звено большого тетрахорда с тритоном (*f-ges-c-...*) и звено арабского тетрахорда в кварте (*g-as-...-c*);

- в альте – ряд *h-cis (c)-d-f-fis-a-b-d* с двумя арабскими тетрахордами в кварте (*cis-d-f-fis*; *f-fis-a-b*);

- в теноре – *d-f-ges-as-c-cis-e* с элементом тритона большого тетрахорда (*d-as*) и скрытым гемимольным арабским тетрахордом в кварте (*c-cis-e-f*);

- в басу – ряд *ges-as-h-c-d-g*. Здесь два полных лада «Go»: гемимольный арабский тетрахорд в кварте (*g-as-h-c*) и большой тетрахорд с тритоном (*h-c-ges-g*).

Заметим, к тому же, что в каждом ряду есть тритон, как и в последующей строфе.

Аналогичным образом рассмотрим высотные ряды третьей строфы (такты 25–29):

- в сопрано – ряд *c-d-as*; в альте – *h-c-d-as* (оба с тритоном *d-as*);

- в теноре – ряд *e-f-ges-b-h*, в басу – *as-es-e* с инкрустациями звеньев арабского тетрахорда в кварте (*f-ges-...-b*; *es-e-as-...*).

Здесь есть и суммарные лады «Go», звуки которых рассредоточены по голосам (по аналогии с техникой мигрирующего *cantus firmus*'а в хоровой музыке эпохи Возрождения): таково звено большого тетрахорда (...-as-d-es) или малый тетрахорд (d-es-f-ges).

Динамика первого хора разнообразна. Основных динамических нюансов четыре: *pp*, *p*, *mf* и *ff*. Особенностью их использования является мгновенное изменение динамики (влияние сериализма): к примеру, уже во втором такте динамика изменяется трижды (*pp*, *mp*, *p*). Или. На кульминации в течение одного такта динамика меняется с *p* на *ff* (следующий такт уже уходит на *sub. p*). Это один из способов композитора подчеркнуть кульминацию.

Кратко остановимся на способах звукоизвлечения. Хор начинают альты в достаточно низкой тесситуре, далее вариант мотива альтов повторяют сопрано тоже в низкой тесситуре. Пение закрытым ртом применяется композитором при динамике *p* и *pp* в партии сопрано, чтобы немного прибрать выдержанные ноты в партии, а другим голосам прозвучать мягко и тихо в низких тесситурных условиях (такты 9, 28). При этом переход на пение дан на шестнадцатую в триоли. Далее композитор повторяет этот вокальный прием: пение закрытым ртом, а на более мелкую длительность исполнители должны произнести текст. Высокая тесситура, особенно у сопрано появляется в кульминационной зоне (такты 20–21).

Во втором хоре «Von zwên ein vlût» («Рекой одной») автор более свободно трактует текст, накладывая или постепенно присоединяя строки в порядке, соответствующем поэтическому тексту, также меняет их местами (такты 21–29 партитуры ср. с рис. 2).

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The score is for measures 21-24 of the second stanza of 'Von zwên ein vlût' by P. Dusapin. The music is written in a complex, modern style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *p*, and *mp*. The lyrics are in German and Dutch, with some words appearing in multiple staves. The score is for measures 21-24 of the second stanza of 'Von zwên ein vlût' by P. Dusapin.

Рис. 2. П. Дюсапен. «Von zwên ein vlût», II. Вторая строфа, такты 21–24

Fig. 2. P. Dusapin. "Von zwên ein vlût", II. Second stanza, bars 21–24

Первая и вторая строки, как и в первом хоре, отделяются цезурой (целой паузой), далее композитор повторяет их вновь на ином музыкальном материале. Темповая шкала включает двойное замедление: четверть = 69 (1-я строфа, такты 1–7); *Plus lent/ a Tempo* (1-я строфа, такты 8–12), *Plus lent* (четверть = 58) (2-я и 3-я строфы, такты 12–33). Шкала ритма второго хора имеет две счетные единицы, восьмую и четверть: 5/8, 7/8, 4/4. Аллюзия на технику колорирования создает атмосферу сакральности, подчеркивая духовный жанр произведения.

Рассмотрим исходные малообъемные элементы хоровых партий второго хора (такты 1–4): ряды в сопрано (*e-fis-a-b*) и в басу (*as-d-es*) включают тритоны (*e-b*, *as-d*) и малые секунды как элементы большого тетрахорда; в альте – двузвучие *e-fis* (большая секунда присутствует во всех трех тетрахордах); в теноре – ряд *e-fis-a*; (большая секунда – от малого тетрахорда, кварта – от арабского тетрахорда).

Далее в первой строфе звуковые ряды достраиваются следующим образом: в сопрано – ряд *des-e-a*; кварта *e-a* и увеличенная секунда (*des-e*); в альте – *e-fis-a* (с квартой *e-a*); в теноре – *des-e-as*; вновь кварта (*as-de)s* и увеличенная секунда (*des-e*); в басу – *as-des-es* (кварта *as-des*). Используя небольшое количество звуков и мотивов, Дюсапен варьирует мелодику, ритмически усложняя ее. В третьей строфе применяется аналогичная техника.

Указаний композитора по динамике здесь много, как и в первом хоре, но есть и различие. Так, если в первом хоре в одном такте могли поменяться три динамических нюанса, то здесь один нюанс длится до трех тактов: в этом случае распеваемая сопрано мелодия становится более целостной и звучит достаточно ровно. Хор начинается с *p* и доходит до *ppp* в первых четырех тактах, долгая пауза выражает глубину сакрального образа. Динамика в хоре в целом достаточно спокойная, присутствует мягкое *f* в 7-м такте. Есть несколько указаний на *ff* при произнесении слов или звуков без указанной высоты в отдельных партиях: это нужно, по-видимому, для того, чтобы они были услышаны, так как пение может их заглушить. Звукоизвлечение в этом хоре преимущественно *legato*, но к концу присутствует *staccato* у альтов на достаточно низком тоне *e*: создается эффект речитатива, который на динамике *p* и *tr* исполняется как шепот для передачи оттенков непостижимости и таинственности.

В третьем хоре цикла «*Der drier strik*» («Трое одно суть»; 2'40; четверть = 58) композитор накладывает строфы по принципу антифона (нижний голос – верхние голоса; исключением являются первые две строфы: в них сначала вступают верхние голоса, а затем нижние). Шкала ритма третьего хора включает уже шесть размеров: 9/16, 3/8, 5/8, 7/8, 3/4, 4/4 с тремя счетными единицами (шестнадцатая, восьмая и четверть); главное выразительное средство хора «Трое одно суть» – основанная на созвучиях фактура.

Четвертый хор цикла «*Des puntez berk...*» («К нему ж взойди») идет в двух темпах (четверть = 69, и с конца второй строфы четверть = 56). Контрапункт здесь достигает еще большей свободы благодаря более частому наложению строк поэтического текста. Как и в предыдущем хоре, шкала ритма из шести размеров содержит три счетные единицы: 3/8, 2/4, 3/4, 7/8, 7/16, 4/4. Мелодика богата мелизматикой.

При динамической шкале от *ppp* до *f* нюансировка меняется в пределах одного такта. Голоса, которые создают гармонию, отмечены пением закрытым ртом (см. такт 3 партитуры). Резкий уход со звука *f* на немой звук в хоре, как и часто меняющаяся динамика, помогает создать ощущение огромного, ничем не ограниченного пространства.

Пятая секвенция «Daz wüste güt...» («И не познать») Экхарта гласит столь же кратко, сколь и поразительно о неизвестном, невидимом пространстве, которое живому никогда не познать. В этом хоре порядок строк композитор не меняет, однако, как и в предыдущем хоре, напластовывает поэтические строфы, что свойственно полифоническому письму. Темповая шкала (от четверти, равной 54, до четверти, равной 63), три счетные единицы (восьмая, четверть, шестнадцатая: 7/16 5/8, 3/4, 4/4) совместно с изысканной ритмикой поддерживают уровень сложности хорового письма.

В первой строке хора, построенной по принципу свободной имитации (рис. 3), Дюсапен использует длительно тянущиеся созвучия, применяет *divisi*, разделяя каждый голос на два и увеличивая тем самым количество звуков в созвучиях до восьми. Как и в предыдущих хорах, здесь встречаются малообъемные структуры от дихордов до пентахордов с включением микроинтервалов. Динамика в хоре контрастная, от *pp* до *f* (на кульминации такты 30–33).

The image shows a musical score for the first stanza of 'Daz wüste güt' by Pierre Düsapin. The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with a tempo of 54. It shows the first four bars of the first stanza. The Soprano part is divided into two parts, 'div. à 2'. The lyrics are: 'Daz wüste güt, ni vüz durch wüt'. The dynamics range from pp to mf. The score includes a detailed view of the first four bars, showing the complex polyphonic structure and the use of divisi.

Рис. 3. П. Дюсапен. «Daz wüste güt», V. Первая строфа, такты 1–4.

Fig. 3. P. Dusapin. "Daz wüste güt", V. First stanza, bars 1–4.

В самой продолжительной *шестой* секвенции «Us lich, us clâr» («Светло оно») Экхарт рассуждает о божественном свете. Для создания образа всепроникающего света, который как бы струится отовсюду, Дюсапен применяет текстовую полифонию (контрапункт простых ячеек, расщепление строк на отдельные слова). Напомним, что именно свет как синоним мировой энергии творит пространство и время, так что материя, пространство и время суть параметры света.

Шестой хор идет в едином темпе (четверть = 58). В целом композитор придерживается здесь поэтического текста, постепенно присоединяя строки. Распределение текста следует по схеме: первые четыре поэтические строки охватывают с 1-го по 15-й такты; с пятой по восьмую строки – с 20-го по 36-й такты; восьмая и девятая строки – с 35-го по 49-й такты.

В аспекте распределения ритмики по голосам заметим следующее: мелкая и сложная ритмика в партии альты, тенора и баса сменяется «речевыми интонациями» в достаточно низкой тесситуре (рис. 4). Длительности в партии сопрано гораздо крупнее; выдержанные звуки встречаются и в партии басов, но значительно реже, чем у сопрано. Звуковысотность в партии сопрано представлена семизвуковым полем (*g, as h, cis, d, es, f*) с интеграцией *большого* тетра хорда (*g, as, d, es*), в альте – пятизвучным полем (*c, cis, d, es, gis*), в теноре – семизвуковым полем (*c, d, es/dis, e, f, gis/as, h*) с ассимиляцией *арабского* тетра хорда (*h, c, es/dis, e*), в басу – вновь пятизвучным полем (*c, d, g, gis/as, h*).

Рис. 4. П. Дюсапен. «Uslich, us clâr», VI. Первая строфа, такты 1–5

Fig. 4. P. Dusapin. “Uslich, us clâr”, VI. First stanza, bars 1–5

Как и в предыдущих хорах, в мелодике всех голосов активно присутствует *монограмма* композитора (тритон *d-gis/as*). Динамика в этом хоре достаточно контрастная: на протяжении одной триоли может смениться от *p* до

mf. При этом в одной триоли могут быть использованы разные приемы звукоизвлечения (вновь влияние сериализма): пение обычным звуком на одной восьмой и пение с выдохом на другой восьмой (см. такт 4 на рис. 4).

В седьмом хоре «Wirt als ein kint...» («Стань как дитя»; 1'24; рис. 5) на протяжении всей части хор в основном распевает первую строфу, в которой Экхарт призывает Душу стать как дитя. Темп варьируется от четверти, равной 58, до четверти, равной 63. Простой размер 3/4 включает сложные ритмы, особенно в партии сопрано: большое количество мелизматике, триолей и форшлагов (рис. 5). Дюсапен членит хоровую фактуру цезурами, глубокими выдохами во всех хоровых партиях, которые начинаются с *sf*, а заканчиваются на *ppp* (см. рис. 5, такты 4 и 8). В начале хора солирует альтовая партия (далее мелодия уходит к сопрано); благодаря тембровой окраске, низкой tessiture и обилию глиссандирующих звуков создается эффект шепчущих, разговорно-сакральных интонаций.

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Tempo: 58/63. Lyrics: Wirt als ein kint, wirt kint, wirt kint. Performance instructions: (*) profonde expiration comme chez les la plus grave possible, inspiration très sèche (sans hantoir).

Рис. 5. П. Дюсапен. Хор «Wirt als ein kint...», VII, такты 1–9

Fig. 5. P. Dusapin. Chorus “Wirt als ein kint...”, VII, bars 1–9

В восьмой секвенции «Ô sêle mîn» («Душа моя») Экхарт трактует смерть, как выход души из тела, ее соединение с божественным, как растворение души в «сверхсущем Благе». В этом хоре композитор достаточно свободно

трактует поэтический текст, растягивая и свободно повторяя одни строки, вместе с тем он исключает пятую строку секвенции: в ней речь идет о слиянии с Богом («в Его ничто я погружусь»). Мелодия в хоре переходит из голоса в голос на фоне выдержанного баса и хоровых педалей в других голосах. Интонационность исходного соло сопрано напоминает исходный монолог Медеи из оперы «Медея-материал» (см. об этом: [7]). Шкала ритма секвенции включает три метра при двух счетных единицах: 7/8, 3/4, 4/4. Темповая шкала (четверть = 76, четверть = 69) делит часть на три секции, первая и вторая из которых дублируют друг друга, в третьей появляется новый музыкальный материал.

Виды симметрии

Помимо *зеркальной* симметрии «ладов Go» композитор применяет зеркально-обратимую симметрию других фигур: см. интонации *c-d* и *d-c* в тактах 1–5 на рис. 1; или исходную тритоновую интонацию *cis-g-cis* в шестом хоре (такты 1–2), пронизывающую все партии хора. Другие виды симметрии представлены *чередующейся* симметрией (типа меандра, т.е. геометрического узора завитков волны, бесконечное чередование одного и того же мотива): такова секундовая или терцовая мелизматика (см. рис. 1–5); также симметрией по принципу *винтовой* лестницы, расширение и сужение которой представляет двойственную сущность – волну и элемент (фигуру): таковы нисходящие расширяющиеся интонации в первом хоре (*d-c d-c-h, ges-f, ges-f-es, ges-f-d* и т.д.).

Эти виды ладовых симметрий «населяют» мир музыки цикла новыми возможностями, фоном, пограничьями, переносами. Относительно гармоничный рельеф форм хоров выходит из этого фона пересекающихся симметрий, чтобы вернуться туда, следуя порядку пространства и времени. Симметричные ладовые структуры функционируют не только как распределение категорий восприятия, но и как распределение измерений времени, предыдущего и последующего.

Выводы

В процессе создания трех реквиемов («*Gratum sinapis*», «*Umbrae mortis*» и «*Dona eis*») цикл «Горчичное зерно» означает начало поисков в этом жанре, который сочетает, с одной стороны, мистический опыт (прежде всего, опыт традиции), с другой – опыт современного композитора с его арсеналом новых средств и приемов. Опираясь на текст Экхарта, Дюсапен пытается преодолеть трагедию потери и не столько отпевает усопшего (согласно традиции канонической заупокойной мессы), сколько повествует о бесконечной жизни души.

Переосмысление прошлого объединяет его хоровой цикл с оперным творчеством. Так, в опере «Медея-материал» Дюсапен тоже использует смешанный хор (7 сопрано, 6 контральто, 6 теноров и 7 басов), но оркестр – в стиле барокко. (Композитор рекомендует рассматривать квартет двух сопрано, контральто и контртенора как вокальное продолжение партии Медеи.) Основная сложность исполнения цикла *a capella* «*Gratum sinapis*» обусловлена сочетанием разных счетных единиц переменного метра – традиции ритмики И. Стравинского, О. Мессиана и П. Булеза.

Тот факт, что в цикле «Granum sinapis» Дюсапен применяет характерные для своего творчества вокальные приемы, ритмический и ладовый язык придает главенство ритму, тону и стихийной природе мелодии. Процесс интеграции «ладов Го» (наряду с хроматикой и микрохроматикой), более концентрированный в одних строфах и более рассредоточенный в других, рассеивается, появляется снова, вновь исчезает, пропитывая все, но чрезвычайно тонким и постоянно меняющимся образом и, наконец, наряду с микроглиссандированием (известно, что более утонченные интервалы обостряют наше восприятие) объединяется в единый музыкальный поток, который воспринимается весьма органично. Богатство мелизматики – стилевая черта французской музыки (к примеру, обилие трелей, форшлагов и анакруз присутствует в музыке позднего Пьера Булеза). С одной стороны, заимствованные из других культур модальные лады усиливают диатонику, развивая линию Мусоргский – Дебюсси – Стравинский¹. С другой, интеграция «ладов Го» наряду с разными видами пространственно-временной симметрии фигур (зеркально-обратимая, чередующаяся и спиральная) с их возможностью экспериментально и многократно формулировать мысль делают более понятными структурные методы реорганизации и палимпсеста в цикле «Granum sinapis» Паскаля Дюсапена.

Список источников

1. *Amblard J.* L'intonation et les concertos de Dusapin. *Musica falsa*, 2002. 392 p.
2. *Гарбуз О.В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 396 с.
3. *Granum sinapis* (musique). URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_(musique)) (accessed: 24.04.2022).
4. *Pascal Dusapin*. URL: The living composers project. URL: <http://www.composers21.com/compdocs/dusapin.htm> (accessed: 11. 04. 2021).
5. *Pascal Dusapin*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin (accessed: 16.04.2022).
6. *Pascal Dusapin. Granum sinapis* (1992–1997) huitpiècessurdestextesdeMaîtreEckhartpourceurmixe. URL: www.ircam.fr URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/18247> (accessed: 03.04.2022).
7. *Петрусева Н.А.* «Медя-материал» П. Дюсапена: новая трактовка жанра // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». СПб. : Изд-во ГИТИС, 2021. № 2. С. 37–46. doi: 10.35852/2588-0144-2021-2-37-46
8. *Дюсапен П.* Инаугурационная лекция в Коллеж де Франс / пер. с франц. О. Гарбуз // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. М. : Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2020. С. 248–263.
9. *Петрусева Н.А.* Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа : в 2 ч. Пермь : ПГИК, 2016. Ч. 2. 238 с.
10. *Экхарт М.* Granum sinapis // Трактаты. Проповеди. М. : Наука, 2010. С. 219–222.
11. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4: От романтизма до наших дней / пер. с итал. С. Мальцевой. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 794 с.
12. *Петрусева Н.А.* Новые композиционные техники Д. Лигети: первая тетрадь Этюдов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 251–263.

¹ В лекции «Система и идея» П. Булез выделяет две траектории, основанные на одном и том же явлении: отказе от устоявшихся гармонических функций как постоянной и связной основы тонального языка. Линия *Вагнер – Малер – Шёнберг* становится символом обновления в направлении функциональной двойственности, тотального хроматизма и хроматической комплементарности. Другая линия обновления – *Мусоргский – Дебюсси – Стравинский (Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000. S. 324):* в музыке Стравинского (и далее у Бартока) диатонические модальные элементы связаны с крайним напряжением посредством хроматических наложений, которые противостоят логике каждого отдельного элемента.

13. Бадью А. Делёз. Шум бытия / пер. с фр. Д. Скопина. М. : Изд-во Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Логос-Альтера : Esse homo, 2004. 184 с.
14. Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000. 450 S.

References

1. Amblard, J. (2002) *L'intonation et les concertos de Dusapin*. Musica falsa.
2. Garbuz, O.V. (2012) *Palimpsest v muzyke Paskalya Dyusapena* [Palimpsest in the Music of Pascal Dusapin]. Art History Cand. Diss. Moscow.
3. fr.wikipedia.org (n.d.) *Granum sinapis (musique)*. [Online] Available from: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Granum_sinapis_(musique)) (Accessed: 24th April 2022).
4. Anon. (n.d.) *Pascal Dusapin*. [Online] Available from: <http://www.composers21.com/composers/dusapin.htm> (Accessed: 11th April 2021).
5. Wikipedia.org. (n.d.) *Pascal Dusapin*. [Online] Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin (Accessed: 16th April 2022)
6. Dusapin, P. (n.d.) *Granum sinapis (1992–1997). Huit pièces sur des textes de Maître Eckhart pour chœur mixte*. [Online] Available from: <http://brahms.ircam.fr/works/work/18247> (Accessed: 3rd April 2022).
7. Petrusheva, N.A. (2021) “Medeya-material” P. Dyusapena: novaya traktovka zhanra [P. Dusapin's “Medea-Material”: A New Interpretation of the Genre]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2. pp. 37–46. doi: 10.35852/2588-0144-2021-2-37-46
8. Dusapin, P. (2020) Inaugural'naya lektsiya v Kollezh de Frans [Inaugural Lecture at the Collège de France]. Translated by O. Garbuz. In: Vysotskaya, M. (ed.) *Kompozitoryi sovremennoy Frantsii o muzyke i muzykal'noy kompozitsii* [Contemporary French Composers on Music and Musical Composition]. Moscow: Moscow State Conservatory. pp. 248–263.
9. Petrusheva, N.A. (2016) *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: estetika, struktury, metody analiza* [Musical Composition of the 20th Century: Aesthetics, Structures, Methods of Analysis]. Vol. 2. Perm: PSIC.
10. Eckhart, M. (2010) *Traktaty. Propovedi* [Treatises. Sermons]. Moscow: Nauka. pp. 219–222.
11. Reale, G. & Antiseri, D. (1997) *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dney* [Western Philosophy from Its Origins to the Present Day]. Vol. 4. Translated by S. Maltseva. St. Petersburg: Petropolis.
12. Petrusheva, N.A. (2021) New Compositional Techniques of G. Ligeti: The First Book of Etudes. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 251–263. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/44/18
13. Badiou, A. (2004) *Delez. Shum bytiya* [Deleuze. The Clamor of Being]. Translated by D. Skopin. Moscow: Pragmatika kul'tury: Logos-Al'tera: Esse homo.
14. Boulez, P. (2000) *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*. Bärenreiter Metzler.

Приложение. М. Экхарт. «Granum sinapis» [10]

I

Im dem being
hō uber sin
ist ie daz wort.
ô richer hort,
dâ ie begin begin gebâr!
ô vader brust,
ûz der mit lust
daz wort ie vlôz!
doch hat der schôz
daz wort behalden, daz ist wâr.

II

Von zwên ein vlût,
der minner glût,
der zweier bant,
der zwein bekant,
vlûzet der vil sûze geist
vil ebinglich.
unscheidelich.
dî drî sîn ein.

I

В начале – Слово,
и оно
превыше помыслов одно.
О клад, начало для всего!
Отцова грудь,
откуда в путь
оно текло, –
и это лоно сберегло в себе его.

II

Рекой одной
любовный зной:
Двоих как нить
объединить.
Так Дух любви от Них течет,
Двоим – един,
Неразделим.

weiz du waz? nein.
is weiz sich selber aller meist.

III
Der drîer strik
hat tîfen schrik,
den selben reif
hî sin begreif:
hîr ist ein tûfe sunder grunt.
schach unde mat
zit, formen, stat!
der wunder rink
ist ein gesprink,
gâr unbewegit stêt sîn punt.

IV
Des puntez berk
stîg âne werk,
vorstenlichkeit!
der wek dich treit
in eine wûste wunderlich,
die breît, di wît,
unmêzik lît.
dî wûste hat
noch zît noch stat,
ir wîse dî ist sunderlich.

V
Daz wûste gût
nî vûzdruchwût,
geschaffen sîn
quam nî dâ hin:
us ist und weis doch nimant was.
us hî, / us dâ
us verre, / us nâ
us tîf, / us hô
us ist alsô,
daz us ist weder diz noch daz.

VI
Us lich, us clâr,
us vinster gâr,
us unbenant,
us unbekant,
beginnes und ouch endes vrî,
us stille stât,
blôs âne wât.
wer weiz sîn hûs?
der gê her ûz
und sage uns, welich sîn from sî.

VII
Wirt als ein kint
wirt toup, wirt blint!
dîn selbes icht
mûz werden nicht,
al icht, al nicht trîb uber hôr!
lâ stat, lâ zît!
ouch bilde mît!
genk âne wek
den smalen stek,
sô kums du an der wûst spôr

III
Трое одно
суть, и оно
себя само лишь познает.
Тройная связь
родит боязнь,
здесь глубина
не знает дна.

IV
К нему ж взойди,
о разум, ты себя забудь!
Ведет твой путь в пустыню чудную.
И в ней ни края нет, ни дней,
ни лет, нет меры в ней; —
и бытие, что подобает только ей.

V
И не познать,
не побывать там никогда
ничьим следам,
не быть там тварному уму.
Ни то оно, ни это, — но
и там и тут,
и высь и глубь,
и неизвестно никому.

VI
Светло оно,
совсем мрачно, свободно и
без имени, конца, начала лишено,
тихо оно,
обнажено,
не познано.
Где дом его?
Скажи же, кто постиг его!

VII
Стань как дитя,
пусть станет «я»
ничем твоё!
Прочь нечто все
и все ничто!
Будь глух и слеп,
мест, лет не чти,
беги картин и
без пути тропой иди,
тогда найдешь пустыни след.

VIII
Ô sêle mîn
genk ûz, got in!
sink al mîn icht
in gotis nicht,
sink in dî grundelôze vlût!
vlîch von dir,
du kumstzu mir.
vorlîs ich mich,
sô vind ich dich,
ô uberweselîches gût!

VIII
Душа моя,
покинь меня –
войди же Бог!
Пусть, как в поток,
в Его ничто я погружусь.
Бегу Тебя –
найдешь меня,
лишусь себя –
и лишь тогда в сверхсущем Благе растворюсь!

Сведения об авторе:

Петрусева Н.А. – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры (факультет Консерватория), член Всероссийской организации «Союз композиторов», руководитель Информационного центра современной музыки (ИЦСМ) г. Перми. E-mail: petruseva@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

About the author:

Petruseva N.A. – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Theory and History of Music at the Perm State Institute of Culture (Conservatory Faculty), member of the All-Russian organization “Union of Composers”, head of the Information Center for Contemporary Music (ICCM) in Perm (Russian Federation). E-mail: petruseva@yandex.ru

The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 01.09.2024;
одобрена после рецензирования 23.09.2024; принята к публикации 14.10.2025.
The article was submitted 01.09.2024;
approved after reviewing 23.09.2024; accepted for publication 14.10.2025.*