

## «Diadèmes» Марка-Андре Дальбави: от полифонии пластов к «полифонии процессов»

*М. С. Высоцкая*

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,  
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

**Для цитирования:** Высоцкая, Марианна. “‘Diadèmes’ Марка-Андре Дальбави: от полифонии пластов к ‘полифонии процессов’”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 4 (2023): 621–638. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.402>

В музыке спектрального и постспектрального направлений категория процесса обретает особую значимость. Реализуя идею внутренней связи формы и материала, процессуальность наделяется композиционными функциями и, будучи претворена в континууме трансформаций звуковых объектов — темброгармонических и темброфактурных комплексов, — обуславливает динамику формообразования. Концепция «сочинения» направленных музыкальных процессов как проводник краеугольной для эстетики спектрализма идеи перехода и переходности становится частью композиционной стратегии Марка-Андре Дальбави (р. 1961). В русскоязычной музыковедческой литературе настоящая публикация является первым и на данный момент единственным обращением к творчеству одного из ведущих современных европейских композиторов. На материале «Diadèmes» («Диадемы») для альта соло, инструментального ансамбля и электроники (1986) рассмотрены важнейшие составляющие авторского метода: принципы непрерывности преобразований звуковых структур, интерполяции темброфактурных блоков и музыкальных «потоков», а также принципы звуковой поляризации и «реинтеграции» ряда «исторических» композиционных процедур. Особое внимание уделено авторскому концепту «полифонии процессов» как инструменту многоплановой реализации композиционного действия категории процесса, осуществляемого как внутри слоев отдельных музыкальных параметров — гармонии, ритма, тембра, — так и в пространстве их перекрестного взаимодействия.

*Ключевые слова:* Марк-Андре Дальбави, процесс, интерполяция, темброгармонический комплекс, звуковой объект, полифония процессов, реинтеграция.

Сохраняя звуковой феномен и процессуальную форму как точку отсчета, я попытался раздвинуть эти рамки с помощью иных, чем тембр, параметров.  
*Марк-Андре Дальбави*

В новой музыке второй половины XX в. категория процесса получает расширенную трактовку, не ограниченную рамками традиционного представления о временном развертывании композиции. Проецируясь на область музыкального синтаксиса и формообразования, определяя характер изложения и развития

музыкального материала, регулируя межпараметровые связи и отношения, она обретает значимость композиционного метода. Новую онтологическую реальность музыки, запечатлеваемую в континуальности становления, отразили индетерминированный и статический сонорный типы композиции, индивидуализированные нетиповые, структурно разомкнутые («открытые»), вариабельные, «многозначные» формы, «музыка постепенных процессов». Особое значение процессуальность обрела в спектральной композиции, динамику формообразования которой обуславливают трансформация «гибридных» звуковых объектов, логика непрерывных преобразований параметров — гармонии, тембра, ритмического пульса, динамики — и объединяющей их фактуры. В одном из своих поздних эссе теоретик и идеолог направления Юг Дюфура определяет суть спектральной «доктрины» через понятие «чистой интенсивности дления» и «*артикуляцию силы движений, качеств и масс*», а «напряжение процесса» называет главной движущей силой композиции [1, с. 181, 178]<sup>1</sup>.

Идея «сочинения» направленных музыкальных процессов, заново открывающих «подвижность музыкального времени» [5], становится вдохновляющим творческим импульсом для Марка-Андре Дальбави (р. 1961), ярчайшего представителя постспектральной формации европейских композиторов. Феномен процессуальности, претворенной в континууме трансформаций звуковых объектов — тембро-гармонических и темброфактурных комплексов, — является для него проводником идеи перехода, реализацией на практике краеугольного для эстетики спектрализма принципа порогового состояния звукового материала, или лиминального письма. Эта переходность процессов, когда, по выражению Дальбави, «текстура подходит к порогу, заставляющему ее балансировать в состоянии плавки»<sup>2</sup>, стимулирует перманентный звуковой «дрейф», в свою очередь инициирующий смену планов слухового восприятия — переключение внимания со «ставшего» на «становящееся».

Уже на раннем этапе творческой карьеры композитор увлечен поиском оригинальных решений структурирования акустического пространства, в котором законы организации музыкальной ткани выводимы из свойств нового звукового материала. Выпускник Парижской высшей национальной консерватории, где помимо композиции и дирижирования он углубленно изучал электроакустику и музыкальную информатику, с 1985 по 1990 г. Дальбави работает в Отделе музыкальных исследований института IRCAM, уделяя особое внимание синтезу звука и компьютерной композиции [7]. Именно в тот период им разработан необходимый технологический инструментарий для обеспечения эволюционности гармонических процессов и плавности аккордовых преобразований, именно тогда созданы сочинения, основанные на прекомпозиционном расчете звуковых

---

<sup>1</sup> По мысли Дюфура, преследуя цель «представить внутреннее движение как таковое, сведенное к своему чистому генезису», композитор-спектралист выполняет и свою основополагающую миссию, состоящую в «письменной фиксации *потока становления* во времени» [1, с. 181]. Разрабатывая в ряде музыкально-философских текстов (см., в частности: [2; 3]) идею динамики непрерывного развертывания как модели музыкального формирования спектральной композиции, ученый отмечает, что музыка его поколения «уподобляет форму процессу становления внутренних сил и внешних в ее материал измерений» [4, р. 279]. — *Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.*

<sup>2</sup> Так композитор характеризует свойство музыкальной ткани оркестровых композиций Д. Лигети [6, р. 317].

траекторий<sup>3</sup>, — то, от чего позднее композитор откажется в пользу более свободного письма на основе квазиинтуитивного предслышания<sup>4</sup>.

Дальбави соотносит процессуальность музыкальной композиции с возможностью реализации идеи внутренней связи формы и материала, четко обозначая свою позицию: «Процесс — это больше, чем метод, это материал. <...> Музыкальный материал больше не объект, с которого начинается развитие, но *само развитие* (курсив мой. — М. В.), которое отпечатывается в объекте: процесс, порождаемый этим объектом» [6, р. 333]. Композитор считает себя наследником идеи «завоевания тембра», вписанной в историческую традицию, идущую от Вагнера и Дебюсси к Лигети, Мессияну и далее — к Гризе и Мюраю, в творчестве которых завершается процесс последовательного «вхождения в звук» и осуществляется окончательный переход от трактовки тембра как краски к тембру как структурной модели музыкальной композиции. От этой достигнутой к моменту начала творческой деятельности Дальбави вершины, обозначенной им как «интеграция тембра в понятие письма» [6, р. 321], композитор движется дальше, ставя перед собой задачу развития «спектральной идеи» — в том числе за счет композиционных процедур, не так давно казавшихся с ней несовместимыми: частичного возвращения основ функциональности материала и актуализации ряда «исторических референций». Дальбави именует свой подход «реинтеграцией», или «принципом совпадений», поясняя: «Этот принцип позволяет мне реинтегрировать словари, прослаивающие всю историю западной музыки, но, поскольку эти словари оснащены совершенно иной функцией, они воспринимаются как вехи, исторические “страты” в недрах развиваемых мною процессов» [8, р. 35].

Наиболее очевидным следованием этой тенденции служит обращение к историческим моделям — музыкальным формам и жанрам, реже — использование

---

<sup>3</sup> Например, «Les paradis mécaniques» («Механический рай») для ансамбля духовых инструментов и фортепиано (1983), «Miroirs transparents» («Прозрачные зеркала», 1985) и «The Dream of the United Space» («Мечта о едином пространстве», 1999) для оркестра, а также первые пьесы для инструментального ансамбля с участием электроники — «Diadèmes» («Диадемы», 1986) и «Seuils» («Пороги», 1993). Название последней пьесы весьма симптоматично и отсылает, с одной стороны, к концепту лиминальности, а с другой — к одноименному трактату Ж. Женетта (Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987; в англоязычной версии — «Paratexts: пороги интерпретации» (Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997)), в котором французский литературовед разрабатывает концепцию паратекста как феномена порогового, метатекстуального значения.

<sup>4</sup> Уже в конце 1990-х годов композитор выскажется предельно ясно: «...сейчас у меня есть знание всех новых объектов и механизмов (сжатия, расширения и т. д.), в управлении которыми я достиг почти непринужденной виртуозности. В течение очень долгого времени я точно нотировал каждый из моих гармонических процессов, чтобы всегда иметь их в своем распоряжении при переходе к реализации. Но сейчас я держу в голове большую часть нужных мне процессов и более или менее знаю, в какой момент какой тип аккордики я должен использовать. Иными словами, я все больше стремлюсь вручную выстраивать процессы, которые некогда рассчитывал с помощью компьютера» [8, р. 81].

В этой связи можно сослаться на аналогичный «спектральный» опыт учителя Дальбави, Тристана Мюрая, техника которого начиная с середины 1990-х годов все менее зависима от формализованных процедур прекомпозиционного этапа, в то время как значимость «предчувствия» звука выдвигается на первый план: «...благодаря всем известным мне инструментам я могу построить любой спектральный код без непосредственного спектрального анализа», — утверждает композитор [9].

цитат<sup>5</sup>. Однако композитору более интересны «неожиданные», непрогнозируемые результаты корреляции музыкальных процессов, рождающие слуховые аналогии с «узнаваемыми объектами» из области исторической традиции — мелодией, функциональной гармонией, регулярным ритмом<sup>6</sup>, — а также возрождение на новой основе фундаментальных композиционных принципов, вытесненных его предшественниками на периферию метода. Одним из таких конструктивно-выразительных ресурсов становится для него полифония как способ регулирования процессов конвергенции и дивергенции звуковых «потоков». Глобальность действия этого организующего принципа в композиции приводит Дальбави к формулированию важнейшего авторского концепта «полифонии процессов» (*polyphonie de processus*).

Весьма симптоматичный для современного художественного творчества факт: к систематической разработке полифонической концепции сочинения композитора подвигла не столько музыка прошлого, сколько литература XX в. — роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» с его переплетением сюжетных линий и тексты представителя школы «нового романа» Клода Симона, демонстрирующие технику нарративных наложений [8, p. 23]. Композиционно усложняя и нюансируя исторически более ранние типы сериальной полифонии параметров и сонорной полифонии пластов, Дальбави продвигается вглубь фактуры, расслаивая ее на процессы. Накладывая друг на друга, сближаясь и отдаляясь, эти процессы особым образом воздействуют на слуховое восприятие, акцентируя те или иные свойства звукового объекта: в определенный и всегда неуловимый момент аккорд «соскальзывает» в тембр, вертикаль обнажает свою ритмическую структуру, а мотив становится гармонией. Тем самым реализуется исходная установка на пороговость восприятия и одновременно — стремление постспектралиста Дальбави к выходу за пределы «канонической» техники, разработанной его предшественниками: «в некотором роде я хотел расширить спектральную музыку до *спектрально-го мышления*», — декларирует композитор [8, p. 25].

Первым шагом в данном направлении, как и в апробации действенной стратегии реинтеграции, стала композиция «Diadèmes» («Диадемы») для альтя соло, инструментального ансамбля и электроники, созданная в 1986 г. в IRCAM и принесшая автору мировую известность<sup>7</sup>. Образец партитуры микстового типа, пьеса на

---

<sup>5</sup> Сошлемся на следующие композиции: «Секстет» (1993) и «Concertino» (1994) для инструментального ансамбля, концерты — скрипичный (1996), фортепианный (2005), флейтовый (2006), гобойный (2009), виолончельный (2013), «Offertoire» («Офферторий») для мужского хора и оркестра (1995), «Sextine Cyclus» («Секстина-цикл») для сопрано и инструментального ансамбля (2000), «Palimpseste» («Палимпсест») для инструментального секстета, оркестровая «Ciaccona» («Чакона», обе — 2002), «Variations orchestrales sur une œuvre de Janáček» («Оркестровые вариации на темы Яначека», 2006), «Vivaldi Fantaisie» («Вивальди-фантазия») для скрипки и оркестра (2013).

<sup>6</sup> «Гармония, ритм и мелодия являются тремя столпами музыкального письма. Коль скоро эти параметры наиболее значимы в музыке и даже наиболее “обременены” историей, я стараюсь их реинтегрировать», — говорит композитор, осмысливая данную направленность своего творчества с позиции глобальной тенденции реинтеграции условного «консонанса» как возможности, заново открытой спектральным методом композиции [8, p. 32, 60].

<sup>7</sup> Премьера состоялась 16 июня 1986 г. в парижском Центре Помпиду в исполнении ансамбля «L'itinéraire», который и выступил заказчиком произведения. Состав инструментального ансамбля «Diadèmes»: две флейты, гобой, два кларнета, фагот, валторна, две трубы, басовый тромбон, две группы ударных, три скрипки (с амплификацией), контрабас. Для премьерных исполнений был

уровне тембровой драматургии реализует идею диалога акустических инструментов и синтезированного звука. Тембр альта балансирует на границе двух акустических сред: частично преобразуемый с помощью гармонайзера, он воплощает зону перехода между акустическим и электронным полюсами, благодаря чему их предполагаемая оппозиция замещается процессуальностью «переплавки» звука. Согласно схемам сценической диспозиции и звукофикации, синтезаторы с динамиками размещены внутри ансамбля, между духовыми и ударными, а соответствующие устройства для солиста и скрипок — сзади (рис. 1–2).

Не прибегая к компьютерному моделированию акустики, композитор добавляет эффекты, привносимые электронным оборудованием (звуковую задержку, эхо и реверберацию), к реальному балансу непосредственно производимых и отраженных звуков, поясняя: «Это музыкальные расчеты, связанные с тем, что я использую инструменты и инструменталистов. Я не копирую акустику, я ее создаю» [8, р. 58].

Акцентируя программно-манифестный характер партитуры, Дальбави говорит о ней как о первом опыте «конструирования музыкальных идей из процессов»<sup>8</sup>. Используя принцип интерполяции, композитор намечает пути временного развертывания композиции как внутри слоев отдельных музыкальных параметров — гармонии, ритма, тембра, — так и в пространстве их перекрестного взаимодействия. При этом направленность налагаемых процессов не всегда совпадает, что в представлении Дальбави является важным структурообразующим фактором, ибо, по утверждению композитора, «порой именно из диалектического столкновения нескольких маршрутов и их временной организации (возврат определенных ячеек, повторение мотивов, развитие тех или иных жестовых морфологий и т. д.) рождается форма» [5].

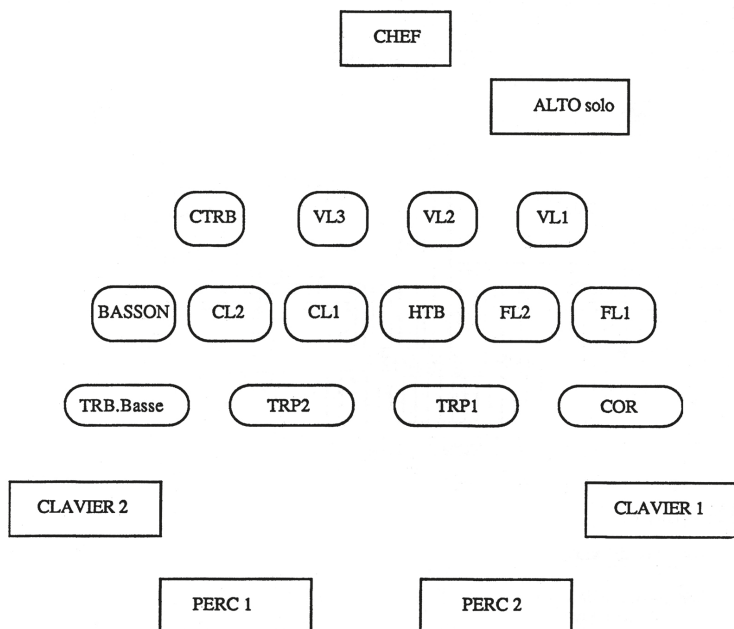
---

разработан электронный комплекс, включающий два синтезатора Yamaha DX7 (с возможным использованием дополнительных модулей Yamaha TX-816), мультэффектные процессоры обработки звука (гармонайзеры) и ревербераторы Yamaha REV5. Синтезированные тембры: фортепиано и челеста (первый синтезатор) и двухмануальный орган с разницей в настройке клавиатур в  $\frac{1}{4}$  тона (второй синтезатор). Использовались разработанный в IRCAM язык программирования LeLISP и его расширение FORMES для Apple Macintosh. Программами IRCAM, работающими на Mac, полностью контролировалась частотная модуляция, часть преобразований осуществлялась с помощью гармонайзеров.

На сайте IRCAM размещена подробная документация по программному обеспечению «Diadèmes» в 1980-х, начале 1990-х и в 2000-х годах (включая релизы на компакт-дисках 1990 и 1996 гг. в исполнении Ensemble Intercontemporain под руководством Пьера Булеза). Несмотря на частичное обновление в указанный период оригинальной технологии (перевод кода LeLISP на MAX, использование аппаратного обеспечения Macintosh PowerPC), вердикт Жака Дютена (Jacques Duthen) — звукового инженера, ответственного за концертные и студийные реализации сочинения, — беспелляционен: «Это оборудование устарело» [10]. В 2008 г. программист и саунд-дизайнер Серж Лемутон (Serge Lemouton) полностью изменил техническую систему, отказавшись от обработки звука в реальном времени и посредством эмуляции усовершенствовал перенос звукового синтеза «Diadèmes» в патч MAX, содержащий симуляцию FM-синтеза. Обсуждению проблемы «исторического» в условиях технического прогресса посвящено специальное исследование М. Аккерман [11].

<sup>8</sup> «...я стремился достигнуть наиболее обширного числа этих полифонических взаимодействий. Некоторые могут быть очень простыми, когда один процесс возникает как инкрустация в недрах другого. Другие более сложны. Когда один процесс сопоставляется с другим, он может “заразить” (*contaminer*) или прервать его или, напротив, сам “заразиться” и даже слиться с другим, чтобы сформировать третий» [8, р. 24].

## DISPOSITION SCENIQUE



- Les enceintes des synthétiseurs et de l'orgue doivent être posées dans l'orchestre, si possible à l'endroit où se trouve les exécutants (CLAVIER1, CLAVIER2).
- Les enceintes servant à amplifier les violons doivent être disposées derrière l'orchestre
- Il en est de même pour l'amplification et la transformation de l'Alto. Il est important d'obtenir un fondu entre la pâte orchestrale et le timbre électronique.

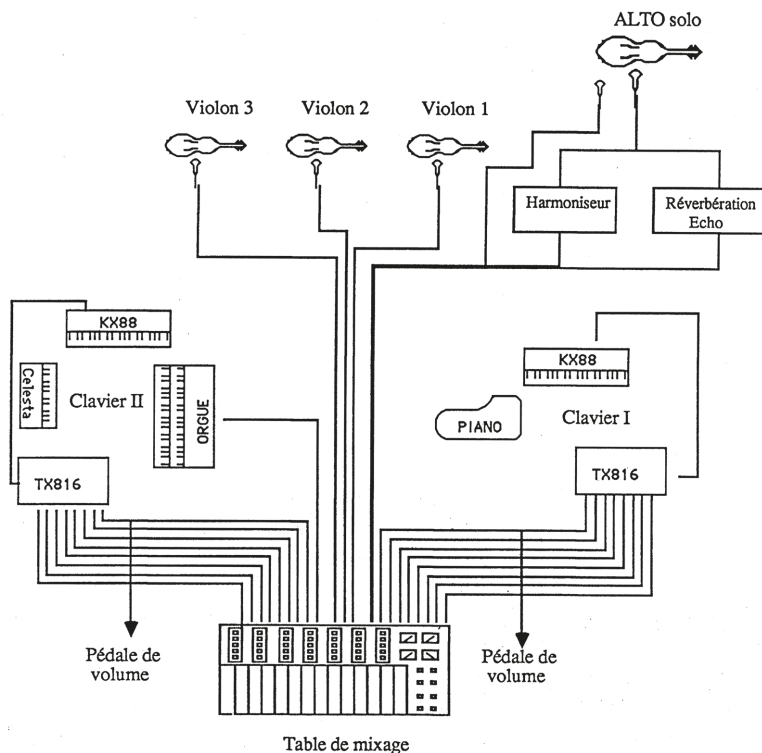
Рис. 1. Дальбави М.-А. «Diadèmes». Схема сценической диспозиции [I, р. III]

Сквозная структура пьесы опирается на классическую жанровую модель концерта — отчетливо различимы три части, каждая из которых обладает индивидуальным тембровым обликом: в первой основные функции возложены на акустический инструментарий; во второй доминирует электроника в интерактивном диалоге с «преобразованным» солистом и ударными; третья часть, сплавляя голоса всех участников ансамбля в единую амальгаму, выполняет традиционную для финалов «итоговую» функцию<sup>9</sup>.

Использование спектра в качестве порождающей модели сообщает звуковым объектам «Diadèmes» свойство двойственности — полуаккорды/полутембры; сцепляясь, они образуют звуковые поля, «плавящиеся» под воздействием процесса интерполяций. Образцом подобной трансформации, высвобождающей «кинетическую» энергию гармонии, является начальный многосоставный звуковой комплекс с основой в с большой октавы контрабаса (рис. 3).

<sup>9</sup> В контексте авторской концепции реинтеграции этот тембровый «сюжет» может быть трактован в аспекте отражения функционально-процессуальной логики, описываемой универсальной для европейского мировоззрения формулой *initio — motus — terminus*.

## SONORISATION (Transformation et synthèse)



Fiche technique :

- 1) Sonorisation des violons --> micros directionnels  
Sonorisation Alto solo --> micro directionnel + micro de contact (pour transformation)
- 2) TX816 (sortie audio)
  - Symétrique
  - Canon : masse = 1 , point chaud = 2 , point froid = 3
- 3) Les deux KX88 peuvent être remplacés par deux DX7

Рис. 2. Дальбави М.-А. «Diadèmes». Схема сценической звукофикации [I, p. IV]

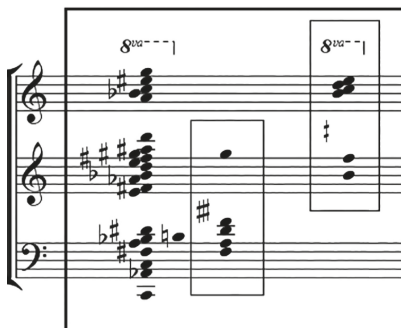


Рис. 3. Дальбави М.-А. «Diadèmes», начальный звуковой комплекс (звуковысотная редукция)

«Мерцающая» сегментами частотно-высотного диапазона, этот макрозвук расслаивается на полифонию микроструктур, запуская процесс в области ритма. На начальном отрезке партитуры (такты 1–10) в границах фактурных слоев «дерево/медь» и «синтезаторы/перкуссия» осуществляется «плавление» спектрального микста, сопровождаемое его тесситурным смещением (рис. 4–5).

Данный фрагмент иллюстрирует процедуру взаимного наложения гармонического и ритмического процессов, и если поначалу направленности гармонии к слиянию противостоит тенденция ритмики к дифференциации, то к концу этого фрагмента в результате поэтапного торможения движения ритмическая конструкция вновь «сворачивается» в вертикаль созвучия.

Нижние звуки контрабаса выполняют функции своего рода «модуляторов несущего сигнала» — в условиях инструментальной партитуры аналогом изменению амплитуды и частоты звуковых колебаний служат «центростремительные» процессы в области гармонии и ритма. «Бесшовность», смежный характер темброгармонических комплексов, взаимодействующих посредством переходов и интерполяций, является главным свойством музыкальной ткани «Diadèmes». Микроизменения внутри гармонического поля не схватываются ухом — накапливаясь, всякий раз они приводят к некоему результату, который и осознается как итог очередного перевода в новое звуковое качество. Посредством непрерывных преобразований структур музыка первой части, по выражению Дальбави, «постепенно эволюционирует от инструментальной гармонии к гармонии, возникающей в результате

Рис. 4. Дальбави М.-А. «Diadèmes», такты 1–10, смещение начального созвучия в партиях деревянных и медных духовых (звуковысотная редукция)

Рис. 5. Дальбави М.-А. «Diadèmes», такты 1–10, смещение начального созвучия в партиях синтезаторов и ударных (звуковысотная редукция)



частотной модуляции» [6] — тем самым осуществляется практически незаметный переход к материалу и звучности второго раздела пьесы, и гармония, и тембрика которого рассчитаны по модели FM-синтеза.

Насколько можно судить по текстам композитора, лежащее в основе формообразования пьесы исчисление процессов интерполяции произведено с помощью компьютера. Осуществляя технические расчеты, он выстраивает и кривую сонантности, работая с уровнями искажения гармоничности. «Осцилляции» между гармоническими напряжением и разрядкой в музыке Дальбави структурируют «зоны звуковой полярности» (*zones de polarité sonore*), выступая своего рода альтернативой диалектике консонанса и диссонанса. Свой способ мышления полярностями композитор фундирует связью с естественными законами физики звука, ссылаясь также на близость данного метода технике выборки «осевых нот» (*notes pivots*) — центров «гравитации» гармонии и мелодики — в творчестве Л. Берлио и П. Булеза периода 1960-х годов<sup>10</sup>. Аппроксимируя шкалу частот к звукам — по выражению автора, «трансформируя обертоны в гармонии», — он фильтрует наиболее важные в конструктивном отношении высоты: «С этими нотами, резонирующими более других и притягивающими все остальные, как в иерархической системе, я достигаю того, что называю “полярностью резонанса” (*la polarité de résonance*), что намного более сложно, чем тональная биполярность с ее чисто мелодической сущностью» [8, p. 67].

В «*Diadèmes*» одним из проводников метода звуковой поляризации становится переход от процесса гармонического «рассеивания», напоминающего о классических приемах «тематического развития» и «мотивной работы», к процессу гармонического слияния (метафоре инструментального синтеза) — и обратно<sup>11</sup>. Катализатором подобных композиционных процедур, как правило, выступает альт, наделенный автором ролью «первого среди равных», — в аннотации к премьерному исполнению говорится о том, что партитура при всей жанровой ассоциативности тем не менее не была задумана в *концертном стиле* (*en style concertant*), а функция солиста в большей степени состоит в «конструировании разнообразных текстур, генерировании траекторий и точечном противопоставлении инструментальным группам» [5]. Показательным примером запуска и метаморфозы латентного процесса порождения гармонии из мелодии служит начальный фрагмент партии альты (такты 50–70): опорные высоты, соответствующие частотам его спектра, генерируют звукокомплексы — гармоническую основу инструментальных партий (рис. 6).

Плавное «нанизывание» звуков ассоциируется с процедурой тематического строительства — в итоге, по словам Дальбави, «процесс начинает напоминать

---

<sup>10</sup> «Эти оси резонанса происходят в основе из феноменов физического и акустического порядков. Но их восприятие двойственно, так как если они и создают почти тональное притяжение, они не сохраняют его функциональность» [8, p. 66–7]. Родственные процедуры обнаруживают биполярная тембровая концепция и композиционный метод «тембровой оси» Кайи Саариахо, которой принадлежит, в частности, следующее высказывание: «С самого начала я использовала ось звук/шум, для того чтобы строить музыкальные фразы и более крупные формы и создавать таким образом внутреннее напряжение в музыке» [12, p. 219].

<sup>11</sup> Подобную непротиворечивость дуализма «текстуры» (расщепление) и «тембра» (слияние) Дальбави отмечает в пьесе К. Саариахо «Ио» [6, p. 328].



Рис. 6. Дальбави М.-А. «Diadèmes», начальный фрагмент партии альты, такты 50-70 (редукция)

мелодию», звучащую «почти как тема Брукнера» [8, р. 75]<sup>12</sup>. В данном случае «принцип совпадений» работает на эффект двойственности, пороговости слуховых ощущений: узнавание и осознание звукового объекта в качестве отрезка мелодии или аккорда традиционной структуры актуально лишь в единичный момент его прохождения через ряд этапов трансформации. Наложение монодического процесса на гармонический порождает иллюзию функциональности материала — в данном случае ассоциируемого с «аккомпанируемой мелодией». Фактурные пласты организует принцип канона, причем альт вследствие разного рода электроакустических манипуляций — задержек, эхо-отзвучек, имитации отражений и частотных сдвигов — и сам превращается в своего рода полифонический инструмент (рис. 7).



Рис. 7. Дальбави М.-А. «Diadèmes», фрагмент партитуры, такты 57-62, струнные [I, р. 9]

Подобным образом на определенных участках формы осуществляется естественная интенсификация мелодического движения, а вместе с ним — и гармонического «строительства» (рис. 8).

<sup>12</sup> «“Diadèmes” стали первой пьесой, в которой я по крупницам реинтегрировал некоторые мелодические аспекты. Я постепенно старался пересмотреть мелодию в границах используемого мною языка, и эти поиски любопытным образом переплелись с моим увлечением григорианским пением. Моя мелодическая работа в своей основе очень точно следует образцу техник григорианики, так как мелодии формируются постоянным скольжением интервалики» [8, р. 75].

*accelerando* ----- 3  $\text{♩} = 65$  ----- 2  $\text{♩} = 69$  ----- 4  $\text{♩} = 92$

Fl 1  
 Fl 2  
 Ob  
 Cl 1  
 Cl 2  
 Bass  
 Cor  
 Trpt  
 Trpt  
 Tuba  
 Perc  
 Perc  
 Clarinet 1  
 Clarinet 2  
 Alto  
 Vn  
 Vln  
 Vln  
 Cb

*Clack bag down*  
*bag dance*  
*Cresc.*  
*Decresc.*  
*mf*  
*mp*  
*ppp*  
*fff*

Рис. 8. Дальбави М.-А. «Diadèmes», фрагмент партитуры [1, р. 11]

В масштабе пьесы экспрессивная пластика линейной полифонии, как правило, связана с нагнетанием звукового напряжения, чаще всего — за счет накопительного эффекта «негармоничности». Антиподом этой «зоны полярности» выступает иной фактурный тип — контрапункт слоев ритмо-гармонических периодичностей, организованных по эхо-принципу и напоминающих репетитивные конструкции минимализма. Освобождение музыкального времени от динамической составляющей, его «нейтрализация» в циклах повторений ассоциируется с разрядкой, рассеиванием энергии звука. Отражение и взаимное перетекание этих процессов является действенным фактором музыкальной драматургии «Diadèmes». В контексте авторской теории реинтеграции преодоление «текучести» звукового объекта в пользу стабилизации и устойчивости его характеристик стимулирует «функциональное» слушание, нацеленное на установление связей и анализ «мотивной» работы<sup>13</sup>. Так, тип интерполяции во второй части пьесы на значительном участке представляет собой именно такое фактурное решение, позволяющее более отчетливо идентифицировать и фиксировать слухом слои периодически возобновляемых двоичных, троичных и иных «биений» (рис. 9).

Показательна и штриховая «драматургия» пьесы: в крайних частях доминирует условный прием *arco* (его аналог у духовых — мягкая атака), тогда как репетитивности процессов среднего раздела в большей степени отвечает прием *pizzicato* (*staccato* — для духовых инструментов)<sup>14</sup>. Кроме того, усиливая эффект высотной неопределенности (микроинтервалика), Дальбави широко разрабатывает потенциал разного рода «переходных» исполнительских «жестов», направленных на искажение тембровых характеристик (рис. 10).

---

<sup>13</sup> Дальбави говорит о желании активизировать мнемические процессы слушателя и этим обеспечить его интерактивный диалог с музыкой: «Если я хочу добиться слышимости процессов, их метаморфоз, трансформаций и разрушений, то в какой-то момент они должны быть освоены памятью. <...> С другой стороны, поразителен тот факт, что идея процесса находится в противоречии с идеей памяти. Процесс — это время континуальное. Память прерывиста. Она также есть организация, выбор и дискретизация событий. <...> Для того чтобы объединить эти два уровня, необходимо располагать множеством объектов и процессов, которые более или менее запоминаемы и более или менее заметны» [13, p. 212].

Сходной задачей повышения уровня «коммуникативности» музыки руководствуются Филипп Юрель и Марко Строппа, которых при всем различии подходов к музыкальной композиции сближают с Дальбави приверженность эстетике постспектрализма и увлечение компьютерными технологиями. Идея Юреля связана с реализацией «структурной функциональности» инструментовки и с организацией на разных уровнях композиции системы повторений — по характеристике Г. Лелонга, «он неизбежно приходит к мотивной работе и, как следствие, к вариационности. Организованные в соответствии с такой техникой звуковые объекты последовательно эволюционируют, при этом их поступательное развитие поделено на секции, каждая из которых всегда является вариацией предыдущей. Подобный тип вариационности связан не с предварительно заданной темой, как в традиционных вариациях, но скорее с тем, что композитор именуется “музыкальной ситуацией”» [14].

Марко Строппа, в свою очередь, занят разработкой шкалы электронных звуковых комплексов, или «организмов музыкальной информации», которые «развиваются согласно точным траекториям, частично модифицирующим их, но вместе с тем сохраняющим их ИДЕНТИЧНОСТЬ [15, p. 204], благодаря чему обеспечивается стабильность их основных звуковых характеристик.

<sup>14</sup> Д. Пуссе пишет о том, что выбор альты в качестве солиста предопределил «звуковые морфологии» пьесы, производные от инструментальных исполнительских приемов, и указывает на развитие этой идеи в цикле из пяти пьес для скрипки соло «Interludes I» (1984/1988), для которого Дальбави произвел расчет серии процессов, инициированных различными способами скрипичной игры [13, p. 207].

2 4 3 4 3 4 3 4

P  
 Ho  
 Cl  
 Bn  
 Tr  
 Tbn  
 Pn  
 Pn  
 Cl<sub>1</sub>  
 Cl<sub>2</sub>  
 Bb  
 VI  
 VII  
 VIII  
 Cb

Рис. 9. Дальбави М.-А. «Diadèmes», страница партитуры [1, р. 52]

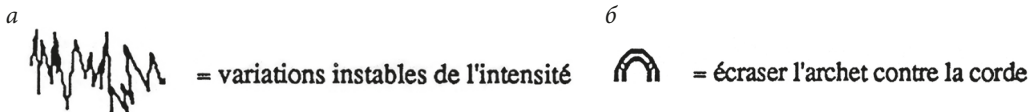


Рис. 10. Дальбави М.-А. «Diadèmes», примеры нотации исполнительских приемов, варьирующих динамическую интенсивность (а) и силу давления смычка на струну (б) [I, p. II]

Обобщая вышеизложенные наблюдения, можно сделать вывод о многоплановости композиционной функции процесса в сочинении Дальбави. Основой авторского метода становится разработка концепции интерполяции как инструмента «упорядочивания» направленных музыкальных «потоков» — генеративных, порождающих и эволюционных, обусловленных продвижением, трансформацией, перевоплощением или «развоплощением» музыкального материала. Важнейший ресурс динамизации статического времени-пространства спектральной композиции, так называемое биоморфное письмо, регулирующее плотность звуковых «событий» — их слияние/расщепление, ускорение/торможение, сжатие/разрежение, синхронизацию/асинхронизацию, — также ассоциируется с процессуальностью формообразующего плана.

Тесная связь категории процесса с феноменом переходного, порогового состояния звука ощущается в работе композитора и с музыкальным материалом, и с звуковой материей как таковой — обратимся ли мы к «бионическому» тембровому ансамблю пьесы<sup>15</sup>, амбивалентным с перцептивной точки зрения звуковым объектам или к явлению «разбавления» гармонического спектра негармоническими компонентами.

Дальбави не довольствуется ролью «наблюдателя» — в его терминологии «посредника», — реагирующего на свойства разрабатываемого звукового феномена, но стремится контролировать и даже «сочинять» процесс, который, будучи запущен, обнаруживает тем не менее собственную логику. Частью композиционной стратегии становится и разработка концепции «полифонии процессов», наследующей методу наложения темброфактурных блоков, или полифонии пластов, и обеспечивающей логику структуры и комбинаторики звукоблоков.

Не относя себя как художника к какой-то одной школе — национальной или композиторской, — Дальбави говорит о своей «постсовременности», обеспеченной опорой на мощный базис идей, заложенных XX в. в целом [8, p. 15]. Его открытость,

<sup>15</sup> Феномен «сложного тембра» — это то, что привлекает Дальбави в микстовой композиции, и то, в чем он отказывает композиции электроакустической. О высоком уровне «оркестровой бионики» композитор упоминает в связи с пьесой Т. Мюрая «*Désintégrations*» («Дезинтеграции»), попутно отмечая и ряд сочинений своих коллег — Маркуса Линдберга, Филиппа Юреля, Филиппа Дюрвиля, — с его точки зрения, демонстрирующих органику тембрового сплава акустических и электронных звуков [8, p. 26]. Установка на достижение максимальной естественности звуковой интеграции — это и исходный посыл Строппы, плодотворно работающего в жанре микста и уделяющего повышенное внимание «бесшовности» звукового слияния. С начала 1990-х годов композитор разрабатывает идею «камерной электроники» (*électronique de chambre*), связанную с воссозданием специфики концертной атмосферы камерного музицирования и предполагающей особую «интимность» исполнительского взаимодействия. С участием камерной электроники созданы такие партитуры, как «*Augras*» для ударных (1995, версия с электроникой — 2004), «*Little i*» для флейты (1996), «*I will not kiss your fling flag*» для амplифицированного тромбона (2005), «*...of Silence*» для саксофона (2007), «*Hist Whist*» для альтя (2009) [16].

чувствительность к разного рода влияниям сродни культурному «космополитизму» Я. Ксенакиса и Д. Лигети<sup>16</sup> — лидеров европейского авангарда, часто упоминаемых в текстах композитора в качестве провозвестников будущих открытий в области континуальной концепции звука и формы. Утверждая значимость непрерывности развертывания и преобразований материала в системе средств композиции, Марк-Андре Дальбави по сути описывает и метод, и главный механизм структурообразования своих пьес: «Музыкальные объекты, подобные тем, которые я конструирую, имеют, в общем-то, спектральное происхождение. То, что я с ними делаю, это формальное развитие, которое, удаляясь от стартовой позиции объекта, по-прежнему старается повиноваться его звуковой логике. Я пишу только на основе концепции процесса, процесса как воспринимаемого феномена» [13, р. 200].

## Литература

1. Дюфур, Юг. “Спектральная музыка и ее фортепианное воплощение”. Пер. Дмитрий Баталов. В кн. Баталов, Дмитрий. “Фортепианное творчество Тристана Мюрая: теоретические проблемы музыкальной композиции”. Выпускная квалификационная (дипломная) работа, 177–91. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2021.
2. Dufourt, Hugues. *Musique spectrale: texte de presentation*. Paris: Radio-France & Société internationale de musique contemporaine (SIMC), vol. 3 (1979).
3. Dufourt, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
4. Dufourt, Hugues. “Timbre et espace”. In *Le timbre: Métaphore pour la composition*, ed. par Jean-Baptiste Barrière, 272–81. Paris: I. R. C. A. M.; Christian Bourgois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
5. Dalbavie, Marc-André. “Diadèmes”. Program note (extrait “De l’Ecriture au timbre”). Accessed January 27, 2023. <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/7549/>.
6. Dalbavie, Marc-André. “Pour sortir de l’avantgarde”. In *Le timbre: Métaphore pour la composition*, ed. par Jean-Baptiste Barrière, 303–34. Paris: I. R. C. A. M.; Christian Bourgois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
7. Ircam-Centre Pompidou. *Marc-André Dalbavie*. Accessed October 28, 2022. <https://brahms.ircam.fr/en/marc-andre-dalbavie>.
8. Dalbavie, Marc-André. *Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong*. Paris: Gérard Billaudot éditeur, 2005.
9. Фахрадова, Рена. “Тристан Мюрай: «Люди слушают не концепции — они слушают звуки»”. Дата обращения январь 27, 2023. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ljudi-slushajut-ne-konceptcii-oni-slushajut-zvuki/>.
10. Duthen, Jacques. “Premiere Diadèmes Marc-André Dalbavie”. Accessed January 28, 2023. <https://brahms.ircam.fr/sidney/work/154/>.
11. Akkermann, Miriam. “‘This Hardware is now obsolete.’ Marc-André Dalbavie’s Diadèmes”. Accessed January 25, 2023. <https://www.researchgate.net/publication/321906669>.
12. Саариахо, Кайя. “Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур”. Пер. Татьяна Цареградская. В кн. *Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие*, ред.-сост. Владимир Тарнопольский, Марианна Высоцкая, Татьяна Цареградская, отв. ред. Марианна Высоцкая, 219–44. М.: Московская консерватория, 2020.
13. Пуссе, Дамьен. “Произведения Кайи Саариахо, Филиппа Юреля и Марка-Андре Дальбави — stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo”. Пер. Татьяна Цареградская. В кн. *Компози-*

<sup>16</sup> В одном из интервью Ксенакис характеризует себя как творца, «не имеющего корней» [17, р. 274]. Об «открытом инаковости» творческом воображении Лигети пишет исследователь его творчества Е. Шрайбер [18, р. 28], а в недавно вышедшем собрании текстов, посвященном вопросам культурной идентичности композитора, эта проблема рассмотрена широко, в контексте современных социологических и культурологических концепций [19].

торы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие, ред.-сост. Владимир Тарнопольский, Марианна Высоцкая, Татьяна Цареградская, отв. ред. Марианна Высоцкая, 183–218. М.: Московская консерватория, 2020.

14. Lelong, Guy. “Philippe Hurel”. Accessed January 25, 2023. <https://brahms.ircam.fr/fr/philippe-hurel-parcours>.
15. Sprenger-Ohana, Noémie, and Vincent Tiffon. “Traietтория, l’atelier dans l’atelier du compositeur Marco Stroppa”. *Revue de musicology* 98, no. 1 (2012): 193–220.
16. Высоцкая, Марианна. “К проблеме нотации в композиции смешанного типа: из опыта Марко Строппы”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, no. 3 (2022): 414–31. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.301>
17. Varga, Bálint András. “Iannis Xenakis”. In Varga, Bálint András. *Three questions for sixty-five composers*, 273–80. New York: University of Rochester Press, 2011.
18. Schreiber, Ewa. “The structure of thought. On the writings of György Ligeti”. *Trio*, vol. 8, no. 1–2 (2019): 18–43.
19. Bauer, Amy Marie, and Márton Kerékfy. *György Ligeti’s Cultural Identities*. London, New York: Routledge, 2018.

## Нотные издания

- I. Marc-André Dalbavie. *Diadèmes pour Alto solo, ensemble de musique instrumentale & de musique électronique: partition*. Paris: Éditions Jobert, 1996, no. 10869.

Статья поступила в редакцию 31 января 2023 г.;  
рекомендована к печати 8 августа 2023 г.

Контактная информация:

Высоцкая Марианна Сергеевна — д-р искусствоведения, доц.; [anna\\_mari@mail.ru](mailto:anna_mari@mail.ru)

## Marc-André Dalbavie’s “Diadèmes”: From the Polyphony of Layers to the “Polyphony of Processes”

M. S. Vysotskaya

Moscow Conservatory,  
13/6, Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation

**For citation:** Vysotskaya, Marianna. “Marc-André Dalbavie’s ‘Diadèmes’: From the Polyphony of Layers to the ‘Polyphony of Processes’”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 4 (2023): 621–638. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.402> (In Russian)

In the spectral and post-spectral music the category of process acquires special significance. Realizing the idea of an internal connection between form and material, processuality is endowed with compositional functions and, being implemented in a continuum of transformations of sound objects — timbre-harmonic and timbre-textural complexes, — determines the dynamics of shaping. The concept of “composing” directed musical processes as a conductor of the idea of transition and transitivity, which is the cornerstone for the aesthetics of spectralism, becomes part of the compositional strategy of Marc-André Dalbavie (b. 1961). In the Russian-language musicological literature, this publication is the first and so far the only reference to the work of one of the leading contemporary European composers. Based on the material “Diadèmes” for viola solo, instrumental ensemble and electronics (1986), the most important components of the author’s method are considered: the principles



of continuity of transformations of sound structures, interpolation of timbre-textured blocks and musical “streams”, as well as the principles of sound polarization and “reintegration” a number of “historical” compositional procedures. Particular attention is paid to the author’s concept of “polyphony of processes” as a tool for the multifaceted implementation of the compositional action of the process category, carried out both within the layers of individual musical parameters — harmony, rhythm, timbre — and in the space of their cross interaction. *Keywords:* Marc-André Dalbavie, process, interpolation, timbre-harmonic complex, sound object, polyphony of processes, reintegration.

## References

1. Dufourt, Hugues. “Spectral music and its pianistic expression”. Transl. by Dmitrii Batalov. In Batalov, Dmitrii. “Fortepiannoe tvorchestvo Tristan Murail: teoreticheskie problem muzykal’noi kompozitsii”. Diplomnaia rabota: 177–91. Moskovskaiia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P. I. Tchaikovskogo Publ., 2021. (In Russian)
2. Dufourt, Hugues. *Musique spectrale: texte de presentation*. Paris: Radio-France & Société internationale de musique contemporaine (SIMC), vol. 3 (1979).
3. Dufourt, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
4. Dufourt, Hugues. “Timbre et espace”. In *Le timbre: Métaphore pour la composition*, ed. par Jean-Baptiste Barrière, 272–81. Paris: I. R. C. A. M.; Christian Bourgeois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
5. Dalbavie, Marc-André. “Diadèmes”. Program note (extrait “De l’Ecriture au timbre”). Accessed January 27, 2023. <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/7549/>.
6. Dalbavie, Marc-André. “Pour sortir de l’avantgarde”. In *Le timbre: Métaphore pour la composition*, ed. par Jean-Baptiste Barrière, 303–34. Paris: I. R. C. A. M.; Christian Bourgeois Éditeur, 1991. (Collection Musique / Passé / Présent).
7. Ircam-Centre Pompidou. Marc-André Dalbavie. Accessed October 28, 2022. <https://brahms.ircam.fr/en/marc-andre-dalbavie>.
8. Dalbavie, Marc-André. *Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong*. Paris: Gérard Billaudot éditeur, 2005.
9. Fakhradova, Rena. “Tristan Murail: ‘Liudi slushaiut ne kontseptsii — oni slushaiut zvuki’”. Accessed January 27, 2023. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ljudi-slushajut-ne-konceptcii-oni-slushajut-zvuki/>. (In Russian)
10. Duthen, Jacques. “Premiere Diadèmes Marc-André Dalbavie”. Accessed January 28, 2023. <https://brahms.ircam.fr/sidney/work/154/>.
11. Akkermann, Miriam. ““This Hardware is now obsolete”. Marc-André Dalbavie’s Diadèmes”. Accessed January 25, 2023. <https://www.researchgate.net/publication/321906669>.
12. Saariaho, Kaija. “Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures”. Rus. ed. Transl. by Tat’iana Tsaregradskaia. In *Kompozitoryi sovremennoi Frantsii o muzyke i muzykal’noi kompozitsii: uchebnoe posobie*, eds and comp. Vladimir Tarnopol’skii, Marianna Vysotskaia, Tat’iana Tsaregradskaia, executive ed. Marianna Vysotskaia, 219–44. Moscow: NITs “Moskovskaia konservatoriia” Publ., 2020. (In Russian)
13. Pousset, Damien. “The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie — Stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo”. Rus. ed. Transl. by Tat’iana Tsaregradskaia. In *Kompozitoryi sovremennoi Frantsii o muzyke i muzykal’noi kompozitsii: uchebnoe posobie*, eds and comp. Vladimir Tarnopol’skii, Marianna Vysotskaia, Tat’iana Tsaregradskaia, executive ed. Marianna Vysotskaia, 183–218. Moscow: NITs “Moskovskaia konservatoriia” Publ., 2020. (In Russian)
14. Lelong, Guy. “Philippe Hurel”. Accessed January 25, 2023. <https://brahms.ircam.fr/fr/philippe-hurel-parcours>.
15. Sprenger-Ohana, Noémie, and Vincent Tiffon. “Traiettorie, l’atelier dans l’atelier du compositeur Marco Stroppa”. *Revue de musicology* 98, no. 1 (2012): 193–220.
16. Vysotskaya, Marianna. “On the Problem of Notation in Mixed Type Composition: From the Experience of Marco Stroppa”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, no. 3 (2022): 414–31. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.301> (In Russian)

17. Varga, Bálint András. “Iannis Xenakis”. In Varga, Bálint András. *Three questions for sixty-five composers*, 273–80. New York: University of Rochester Press, 2011.
18. Schreiber, Ewa. “The structure of thought. On the writings of György Ligeti”. *Trio*, vol. 8, no. 1–2 (2019): 18–43.
19. Bauer, Amy Marie, and Márton Kerékfy. *György Ligeti's Cultural Identities*. London, New York: Routledge, 2018.

## Musical Editions

- I. Marc-André Dalbavie. *Diadèmes pour Alto solo, ensemble de musique instrumentale & de musique électronique: partition*. Paris: Éditions Jobert, 1996, no. 10869.

Received: January 31, 2023

Accepted: August 8, 2023

### Author's information:

Marianna S. Vysotskaya — Dr. Habil. in Arts, Associate Professor; anna\_mari@mail.ru