



Оливье Мессиян

ТЕХНИКА
МОЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Греко-латинский кабинет®
Ю. А. Шичалина
Москва 1995

TECHNIQUE

DE MON

LANGAGE MUSICAL

PAR

OLIVIER MESSIAEN

Professeur au Conservatoire National de Musique

ОЛИВЬЕ МЕССИАН

ТЕХНИКА

МОЕГО

МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Перевод и комментарии М. Чебуркиной

Научная редакция доктора искусствоведения, профессора Ю.Н. Холопова

Греко-латинский кабинет®

Ю.А.Шичалина

Москва 1994

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

«Техника моего музыкального языка» является основополагающим теоретическим трудом одного из крупнейших композиторов нашего столетия — Оливье Мессяна (1908 — 1992). Эта работа раскрывает принципы эстетического и музыкального мышления композитора, особенности его ладо-гармонической системы, ритмики, образования музыкальных форм. Написанная в 1942 году, «Техника моего музыкального языка» не утратила своей актуальности и сегодня: многие принципы музыкального языка и формообразования в творчестве Мессяна (ладовая система, основанная на ладах ограниченной транспозиции; изощренная ритмика, базирующаяся на принципе добавочной длительности и идее необратимых ритмов, а также связанная с претворением индийских мотивов; формы григорианского хора и др.) являются едиными для всего его стиля. Религиозное мировоззрение композитора, являвшееся источником его вдохновения на протяжении всей его жизни, находит свое яркое выражение и в этой теоретической работе, объясняя и помогая лучше понять многие особенности его музыкального стиля, языка и формы.

С другой стороны, этот теоретический труд, написанный французским композитором, предлагает нашему вниманию систему мышления, характерную для французской музыкальной науки, или, по крайней мере, для одного из ее направлений, — во многом отличную от нашей и сравнительно мало у нас известную. Обращает на себя внимание расстановка акцентов в выборе ею формообразующих факторов. Едва ли не большее внимание здесь уделяется мелодия — мелодическим рисункам, мелодическому развитию, что включает и интонационный, и ритмический аспект. При этом гармония отводится, скорее, красочно-колористическая роль. Теория такого типа часто рассматривает музыкальную форму с точки зрения тематических связей и количества составляющих ее разделов. Мы не задаемся здесь целью специально изучать методологию и категории французской музыкальной науки, однако, мы обязаны были учитывать эти особенности при переводе. Разница категорий и терминов, а также стремление к более ясному и точному понима-

нию работы Мессиана читателем, воспитанным на отличной от мессиановской базе представлений о гармонии и музыкальной форме, привели к необходимости некоторых пояснений и сравнений. В конце книги приведены примечания, которые все являются комментариями переводчика. Естественно, что они не охватывают всего комплекса проблем, которые могли бы возникнуть при анализе этого труда Мессиана; но настоящая работа является переводом, а не специальным исследованием.

Мы старались придерживаться терминологии Мессиана; все встречающиеся изменения оговорены в примечаниях. Мы также пытались, по мере возможностей, сохранять характерные образные эпитеты и даже знаки пунктуации автора. Все названия нотных примеров и пояснения к ним приводятся на русском языке (сноски, встречающиеся в нотных примерах, принадлежат Мессиану); в конце работы мы предлагаем список упомянутых произведений Мессиана на русском и французском языках. Все ремарки композитора в нотном тексте, касающиеся темпа, характера исполнения, сохранены в оригинальном виде. По совету Ивон Лорито, вдовы композитора, все нотные примеры помещены в текст, что значительно облегчает восприятие целого и не противоречит замыслу автора.

Мы надеемся, что знакомство с этой работой Мессиана позволит всем интересующимся не только изучать технику его музыкального языка, но и лучше понять особенности его мировоззрения и эстетики.

Автор перевода выражает глубокую благодарность Ю.Н. Холопову, принимавшему участие в работе и высказавшему много ценных замечаний, и Культурному отделу Посольства Франции в Москве, осуществившему это издание.

М. Чебуркина

ВВЕДЕНИЕ

1) Всегда опасно говорить о себе. Однако, многие меня либо резко критиковали, либо хвалили, — и всегда ошибочно, и за вещи, которых я не делал. С другой стороны, некоторые ученики, особенно жаждущие новизны, задали мне множество вопросов относительно моего музыкального языка, — и я решил написать эту маленькую «теорию». Кроме нескольких редчайших исключений, указанных по ходу, все примеры, цитированные здесь, будут взяты из моих сочинений (прошлых или будущих!). В надежде, что мои ученики вернутся к некоторым идеям, которые я здесь изложу, — либо чтобы воспользоваться ими лучше, чем я, либо чтобы извлечь из них что-то другое, либо чтобы отвергнуть их навсегда, если будущее покажет, что они нежизнеспособны, — я пишу свой труд, взяв читателя за руку, ища вместе с ним, мягко ведя его во тьме, как я надеялся, — к узкому источнику света, подготавливающего его к тому «лучшему», которое он сможет затем найти. Если читатель вооружен твердыми знаниями в области гармонии, контрапункта и фуги, композиции, оркестровки, а также ритма и акустики, ему будет следовать за мной гораздо легче. Если же он оснеен «вдохновением свыше» и если я окажусь — по малейшему знаку — его предтечей, моя задача будет более чем выполнена...

Мелодии (голос с фортепиано или голос с оркестром) составляют добрую треть моих сочинений; они здесь принимают самые различные формы (псалмодия, вокализ, антифон, строфические, куплетные с припевом, форма с трио, арочная форма¹: А В С В А, развитие драматического характера, картина из нескольких частей, следующих делениям стиха) и часто представляют собой, по своим пропорциям и характеру, вид сокращенных театральных сцен. Однако, за исключением нескольких слов о псалмодии и вокализе, я обойду молчанием свои особые мысли относительно театра, вокальных форм, просодии и объединении музыкальной линии с живыми интонациями речи. — Полагая, что fuga и соната хорошо известны читателю, я коснусь их довольно бегло и скажу более развернуто о менее обычных формах, особенно формах григорианского хора.

Почему такое молчание?

Это «Техника моего музыкального языка», — языка, рассматриваемого с трех точек зрения — ритмической, мелодической и гармонической. Этот труд не является трактатом по композиции.

Я отбросил также все то, что могло бы касаться инструментальной. В моих сочинениях можно найти детально разработанную оркестровку, широкие вокальные и инструментальные пассажи, пианистическую звукопись, неожиданные органые регистровки и даже эффекты волн Мартено. Забудем все это и отдадим должное выбранному названию: оно касается языка, а не тембра. — Хотя я написал значительное количество религиозных сочинений — мистически, христиански, католически религиозных, — я опять же оставляю в стороне это предпочтение: мы говорим о технике, а не о чувствах. Я буду довольствоваться в этом последнем вопросе ссылкой на статью, в которой я когда-то прославлял священную музыку. После того, как я пришел к «истинной музыке, то есть духовной, — музыке, которая была бы актом веры, музыке, которая касается любых тем, не переставая касаться Бога, одним словом, — подлинной музыке, чей язык отворяет двери, приближает пока еще отдаленные звезды», — я заметил, «что еще есть место, хорал еще не все сказал», и я заключил: «Чтобы выразить с жестокой мощью, как наши темные силы борются со Святым Духом, чтобы вознести на гору врата нашей плотской тюрьмы, чтобы дать нашему веку живой воды, которой он жаждет, нужен великий художник, который был бы в равной мере великим мастером и великим христианином». Давайте ускорим нашим желанием приход освободителя. И заранее одарим его двумя высказываниями. Сначала — принадлежащим

Реверди: «Пусть он вдохнет все небо единым духом». И затем — выраженным Элло: «Велик лишь тот, с кем говорит Бог, и лишь в тот момент, когда Бог с ним говорит».

2) Я не хочу заканчивать это Введение без благодарности:

— Моим наставникам: Жану и Нозю Галлонам, которые отточили во мне чувство «истинной» гармонии, Марселию Дюпре, который меня направил к контрапункту и форме, Полю Дюка, который научил меня разрабатывать, оркестровать, изучать историю музыкального языка в духе смирения и беспристрастия. — Тем, кто повлиял на меня: моей матери (поэтессе Сесиль Соваж), моей жене (Клер Дельбос), Шекспиру, Клоделю, Реверди и Элюару, Элло и Дом Колумба Мармьон (отважусь ли я сказать о «Святом Писании», которое содержит единственную «И с т и н у»?), птицам, русской музыке, гениальному «Пеллеасу и Мелизанде» Клода Дебюсси, григорианскому хоралу, индийской ритмике, горам Дофине и, наконец, всему, что есть витраж и радуга. — Моим самым преданным исполнителям: Роже Дезомьеру (дирижеру), Марсель Бунле (певице), Этьену Паскье (виолончелисту), Ивон Лорио (пианистке). — Наконец, всем тем, кто побуждал меня писать этот труд, и особенно — моему другу Андре Жоливе.

ГЛАВА I

ОЧАРОВАНИЕ НЕВОЗМОЖНОСТЕЙ И СВЯЗЬ РАЗЛИЧНЫХ ОБЛАСТЕЙ

Зная, что музыка — это язык, мы, прежде всего, попытаемся сделать мелодию «говорящей». Мелодия есть начало всего. Пусть она остается неприкосновенной! И какими бы ни были сложными наши ритмы и гармонии, они не увлекут ее за собой, но, напротив, будут повиноваться ей, как преданные слуги; в особенности гармония всегда останется «истинной», той, которая существует в скрытом виде в мелодии и которая извечно есть ее результат. Мы не отвергнем старых правил гармонии и формы: будем вспоминать их постоянно, чтобы либо соблюдать, либо расширять их, либо дополнять другими, еще более старыми (правилами григорианского хора и индийских ритмов), или совсем недавними (подсказанными Дебюсси и всей современной музыкой). Один момент сразу привлечет наше внимание: очарование невозможностей. Мы ищем переливающуюся музыку, которая доставляет слуху удовольствия изысканных наслаждений. В то же время эта музыка должна уметь выражать возвышенные чувства (и особенно — самые возвышенные из всех, — религиозные чувства, вызываемые теологией и истинами нашей католической веры). Это очарование, одновременно чувственное и созерцательное, заключается, в частности, в некоторых математических возможностях ладовых и ритмических сфер. Лад, который не может транспонироваться сверх некоторого числа позиций, потому что далее снова попадают на те же звуки; ритмы, которые не дают ракохода, ибо тогда получается опять тот же порядок длительностей, — вот две поразительные невозможности; мы изучим их ниже, в Главе V (Необратимые ритмы) и Главе XVI (Лады ограниченной транспозиции). Сразу видна аналогия этих двух невозможностей и то, как они дополняют друг друга: ритмы осуществляют в горизонтальном направлении (ракоход) то же, что лады — в вертикальном (транспозиция). Вслед за этой первой взаимосвязью следует другая — между длительностями, добавленными к ритмам, и звуками, добавленными к аккордам (Глава III: Ритмы с добавочными длительностями; Глава XIII: Гармония, Дебюсси, добавочные звуки). Наконец, мы накладываем наши ритмы (Глава VI: Полиритмия и ритмические педали); мы также накладываем и наши лады (Глава XIX: Полиmodalность).

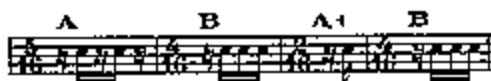
РАГАВАРДХАНА, ИНДИЙСКИЙ РИТМ

Прежде чем продолжить я задержусь, чтобы уточнить, что в моей музыке и во всех музыкальных примерах этой работы нотные длительности всегда записываются очень точно: следовательно, идет ли речь о пассажах метричных или нет², читатель и исполнитель должны читать и исполнять только точно указанные длительности. В неметричных пассажах, которые наиболее многочисленны, я сохранил использование тактовой черты, чтобы обозначать отдели³ и ограничивать действие знаков альтерации (диезов, бемолей и т. д.). Если Вы желаете более подробных разъяснений, обратитесь к Главе VII: Ритмические нотации.

1) Аметричная музыка⁴

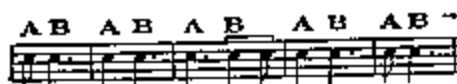
Морис Эммануэль и Дом Моккери знали, как выявить, первый – многообразие ритмических формул античной Греции, последний – ритмических моделей невменных знаков григорианского хора. Это многообразие нас вдохновит на явную склонность к ритмам простых чисел (5, 7, 11, 13, и т. д.)⁵. Идя дальше, мы заменим понятия «размер» и «метр» ощущением короткой длительности (например, шестнадцатой) и ее свободных мультипликаций, которые приведут нас к музыке более или менее «аметричной», требующей точных ритмических правил. Вспомнив, что Игорь Стравинский (осознанно или неосознанно) вывел один из своих самых поразительных ритмических приемов – увеличение или уменьшение одного из двух ритмов:

1
Стравинский
Весна священная
Великая священная
пляска



(уменьшение A⁶ – с крестиком, B не изменяется) – из индийского ритма «симхавикридата»:

2
симхавикридата

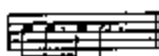


(A увеличивается и уменьшается постепенно, B не изменяется), мы в свою очередь, обратимся к индийской ритмике, чтобы вывести из нее наши первые правила.

2) Рагавардхана

Шарнгадева, индийский теоретик XIII века, оставил нам таблицу 120 Деси-тала, или индийских ритмов. Мы находим в этой таблице ритм «рагавардхана»:

3
рагавардхана



Сделаем ракоход этого ритма:

4

Обращенный таким образом, он содержит три четверти (А) и три восьмые (В), классическое уменьшение трех четвертей; с помощью точки, добавленной ко второй восьмой (помечена крестиком), которая делает уменьшение неточным, мы открываем новую перспективу увеличения и уменьшения (путем добавления и изъятия точки) и, что особенно важно, образуем добавочную длительность; наконец, фрагмент В — необратимый ритм:



Из этих положений, поначалу весьма незначительных, мы можем заключить:

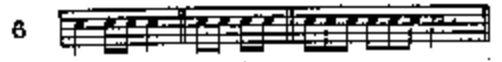
- 1) возможно добавление к какому-либо ритму небольшой, короткой длительности, которая меняет его ритмическое равновесие;
- 2) за любым ритмом может следовать его увеличение или уменьшение, соответствующее формам более сложным, чем простые классические повторения;
- 3) существуют ритмы, которые невозможно обратить.

Давайте изучим все это в деталях.

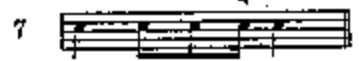
РИТМЫ С ДОБАВОЧНЫМИ ДЛИТЕЛЬНОСТЯМИ

1) Добавочная длительность?

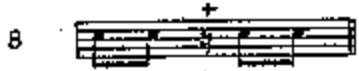
Что такое «добавочная длительность»? Это короткая длительность, добавленная к какому-нибудь ритму с помощью либо звука, либо паузы, либо точки. Возьмем три очень простых ритма, единицей измерения длины которых будет восьмая:



Изменим их посредством «добавочной длительности», добавленной к первому из этих ритмов с помощью звука:



ко второму — с помощью паузы:



к третьему — с помощью точки:



На практике редко услышишь простой ритм до присоединения добавочной длительности; почти всегда он будет сразу с нею.

2) Использование добавочной длительности

10
Ангелы

Vif et Joyeux

органы



Пример «асимметричной музыки»: ритм совершенно свободный. Обратите внимание на фрагменты А, за которыми немедленно следует их увеличения в В (см. Главу IV), и на С, длинную трель на целой ноте, прерывающую ритмическое развитие. Добавочные длительности обозначены крестиками. Первые два такта используют ритм 5 восьмых (простое число), плюс шестнадцатая (добавочная длительность). Сверкающее звучание гармоний на «plein-jeu»⁸ подчеркивает веселье переключек от си-бемоль к соль, на верхвей строке.

11

Ангелы

Vif et Joyeux

органы



Тот же характер. Добавочные длительности опять отмечены крестиками.

12 **Modéré, joyeux**
 Пастухи *Clar. et Basson* **А+ В + С А+ В С+ А+ В + С**
 орган *R. Fl. et Bourdon*
p legato
ped. p legato
Gambe 8 h.
p legato

Пример, написанный целиком в «шестом ладу ограниченной транспозиции» (см. Гл. XVI). Скобками отмечены большие ритмические деления: 7 восьмых, 8 восьмых, 7 восьмых. Добавочные длительности (с крестиками) как раз усложняют эти деления. Мы еще раз обратимся к этому примеру в параграфе 3.

13 **Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif**
 Танец ярости для семи труб *ff non legato, martelé*



О «непреодолимом движении стали» говорил я в Предисловии к моему «Квартету на конец Времени». Наш фрагмент не может передать точной идеи этой «колоссальной звуковой глыбы». Но он является образцом использования добавочных длительностей (всегда — с крестиками). В случае А длительности увеличены за счет точки. Добавочная длительность создает небольшую группу из 5 (в случае В), или 7 (в случае С), или 11 (в случае D), или 13 (в случае E) шестнадцатых, — 5, 7, 11, 13 — простые числа; напомним о нашем пристрастии к этим цифрам.

3) Ритмические подготовки и спады

Ритмическая подготовка предшествует акценту, ритмический спад следует за ним. Мы снова найдем эту мысль в Главе XV, примененную в мелодическом смысле. Там апподжиатура разрастается до того, чтобы стать комбинацией: «подход — акцент — окончание»⁹. Есть явная аналогия между мелодическими подходами и окончаниями, с одной стороны, и ритмическими подготовками и спадами, с другой. Добавочная длительность может значительно изменить вид этих последних. В предыдущих примерах отметим: в примере 12 («Пастухи»): В — акценты, С — спады, А — ритмические подготовки, удлиненные с помощью добавочных длительностей (с крестиками); в примере 13 («Танец ярости для семи труб»): А — добавочные длительности (с крестиками) смягчают спад с помощью удлинения их предпоследнего звука.

Другой пример подготовки, также удлиненной; А — акценты, В — спады, С — подготовка (добавочная длительность — с крестиком):



Еще один пример спадов: стремительного в А, замедленного в В, — путем добавочных длительностей (с крестиками):



А — акценты, долгие крики ужаса; два спада — В и С; второй расширен с помощью добавления точки (с крестиком):



Замедленное нарастание в А (добавочная длительность — с крестиком); В — акцент; С и D — спады, задержанные посредством добавления точки (с крестиками):

17

Ожерелье
сопрано



Последний пример замедленного спада, с помощью утروения предпоследней длительности:

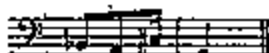
18

Слово



Эта тема, которая сама по себе является спадом, должна была бы заканчиваться следующим образом:

19



И тогда бы она потеряла силу, величие и безмятежность.

4) Связь с добавочными звуками

Мы только что установили аналогию между ритмическими подготовками и спадами, — и мелодическими подходами и окончаниями. Вспомним теперь, — чтобы проверить то, о чем говорилось в Главе I, — о связи длительностей, добавленных к ритмам, и звуков, добавленных к аккордам; мы к этому еще вернемся в Главе XIII.

УВЕЛИЧЕННЫЕ И УМЕНЬШЕННЫЕ РИТМЫ И ТАБЛИЦА ЭТИХ РИТМОВ

1) Увеличенные и уменьшенные ритмы

И.С. Бах применял канон в увеличении или уменьшении: длительности начальной темы в нем обычно удваивались или уменьшались наполовину. Мы же за изложением ритма заставим следовать его непосредственное увеличение или уменьшение, в более или менее сложных формах. Пример простого увеличения:

20
Ужас
совершенно

VIg *choletant et plaintif*

А равняется 5 шестнадцатым¹⁰, В – 5 восьмым, С – 5 четвертям; В является увеличением А, С – его варьированным двойным увеличением. Увеличение же с помощью добавления точки гораздо более интересно.

2) Добавление и изъятие точки

Пример увеличения с помощью добавления точки:

21
Воз среди нас

Простой ритм в А, тот же – в В, все ноты удлинены точками; с крестиком – добавочная длительность. Пример уменьшения путем изъятия точки:

22
Слова

Существуют другие формы увеличения и уменьшения. Составим их таблицу.

3) Таблица некоторых форм увеличения и уменьшения ритма

Эта таблица включает:

а) добавление четвертой части длительности; б) добавление трети длительности; в) добавление точки (или добавление половины длительности); г) классическое увеличение (или добавление длительности самой к себе); д) добавление удвоенной длительности; е) добавление утроенной длительности; ж) добавление учетверенной длительности. – Вот все, что касается увеличения.

Что же касается уменьшения, то оно включает обратные варианты, расположенные соответственно перечисленным выше, а именно: а) изъятие пятой части длительности; б) изъятие четвертой части длительности; в) изъятие точки (или изъятие трети длительности); г) классическое уменьшение (или изъятие половины длительности); д) изъятие $2/3$ длительности; е) изъятие $3/4$ длительности; ж) изъятие $4/5$ длительности.

Эта таблица, в сокращенном виде, фигурирует в Предисловии к моему «Квартету на конец Времени». Я использовал особым способом ее ритмические формулы в «Радости и свете нетленных Тел» («Тела нетленные») и в «Танце ярости для семи труб» («Квартет на конец Времени»). Чрезмерные увеличения или уменьшения привели бы нас к очень длинным или очень коротким длительностям, которые сделали бы примеры едва воспринимаемыми на слух; мы ограничимся поэтому только несколькими формами, основанными на одном и том же исходном ритме длительностей: долгая, короткая, долгая:

23



Каждый пример, расположенный в таблице слева, представляет сначала обычный ритм, затем — его увеличение; каждый пример, расположенный в таблице справа, представляет сначала обычный ритм, потом — его уменьшение.

24

ТАБЛИЦА НЕКОТОРЫХ ФОРМ УВЕЛИЧЕНИЯ И УМЕНЬШЕНИЯ РИТМА

Увеличение

Уменьшение

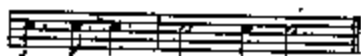
а) добавление четвертой части длительности:



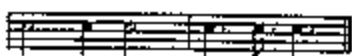
а) изъятие пятой части длительности:



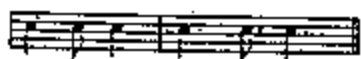
б) добавление трети длительности:



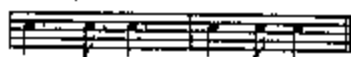
б) изъятие четвертой части длительности:



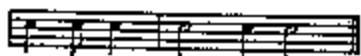
в) добавление точки (или добавление половины длительности)



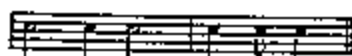
в) изъятие точки (или изъятие трети длительности)



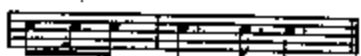
г) классическое увеличение (или добавление длительности самой к себе)



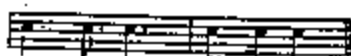
г) классическое уменьшение (или изъятие половины длительности)



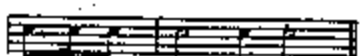
д) добавление удвоенной длительности:



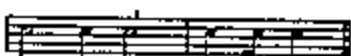
д) изъятие 2/3 длительности:



е) добавление утроенной длительности:



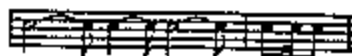
е) изъятие 3/4 длительности:



ж) добавление учетверенной длительности:



ж) изъятие 4/5 длительности:



4) Неточные увеличения

Мы видели в Главе II (пункт 1) увеличение одного из двух ритмов, которое уже предвосхищало настоящий параграф. Вот же теперь примеры еще более поразительных неточных увеличений. Первый пример:

25

Полночь: лицо и обратная сторона

сопрано



Agneau, Sei-gneur!

В является неточным увеличением А; по правилам, фа-диез должен был бы быть четвёртью с точкой. Второй пример:

26
Радува невизности
ф.-п.



С крестиком — добавочная длительность; В — является увеличением А, С — увеличением В; обычным увеличением было бы:



Кроме того, обратим внимание в этом отрывке на использование квартсекстаккорда с добавочной секстой и добавочной увеличенной квинтой¹¹ (см. Главу XIII). — С помощью неточных увеличений и уменьшений можно прийти к созданию ритмических вариантов скорее, чем на основе увеличений и уменьшений, понимаемых в строгом смысле.

НЕОБРАТИМЫЕ РИТМЫ

1) Обратимые ритмы

Известно, что ракоход¹² есть контрапунктический прием, который состоит в чтении справа налево того, что в норме должно читаться слева направо. По отношению к ритму, взятому отдельно, это приводит к любопытным перестановкам длительностей. Предположим ритмическую формулу:



Мы вернемся к ней в Главах VI, XV и XIX. Будучи формулой-типом наших ритмических симпатий, она содержит комбинацию увеличенных ритмов и добавочных длительностей и, в то же время неточные увеличения и уменьшения; к тому же, она начинается с интерпретации ритма «рагавардхана», уже виденного нами в Главе II; наконец, сумма ее длительностей составляет 13 четвертей (простое число). Все фрагменты B являются уменьшением или увеличением фрагментов A, добавочные длительности отмечены крестиками. Вернемся к нашей формуле: длительности следуют в обратном порядке — уменьшения превращаются в увеличения, и наоборот:



Мы увидим в Главе VI наложение ритма на свой ракоход.

2) Необратимые ритмы

Я о них уже достаточно ясно говорил в Предисловии к моему «Квартету на конец Времени». Если читать их справа налево или слева направо, то порядок их длительностей остается тем же самым. Очень простой пример:



Крайние длительности одинаковы, средняя свободна. Все ритмы из трех длительностей, представленных таким образом, необратимы:



Если мы выходим за пределы количества трех длительностей, принцип расширяется, и мы должны сказать: все ритмы, делящиеся на две группы, одна из которых является обращением другой, с «центральной общей длительностью», необратимы.

32
необратимый
ритм



Группа B является ракоходным вариантом группы A; четверть, связывающая шестнадцатые (центральная длительность, равная пяти шестнадцатым), является общей для двух групп.

Последовательность необратимых ритмов (по одному — в такте):

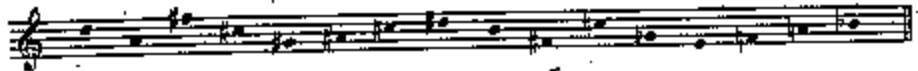
33

Танец ярости
для семи труб



Мелодическое движение:

34



повторяется и подвергается значительным ритмическим преобразованиям.

3) Связь необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции

Я уже говорил в Предисловии к моему циклу «Рождество Господне» о моих любимых «ладах ограниченной транспозиции». Мы очень подробно изучим их в Главах XVI, XVII, XVIII и XIX. Вернемся к размышлениям Главы I и установим связь, которая возникает между этими ладами и необратимыми ритмами. Эти лады осуществляют в вертикальном направлении (транспозиция) то же, что необратимые ритмы — в горизонтальном (ракоход). Эти лады не могут быть транспонированы свыше определенного количества позиций из-за попадания опять на те же самые звуки (с энгармонической заменой); подобным же образом, эти ритмы нельзя прочесть ракоходно, не придя снова к точно такому же порядку длительностей, как в прямом варианте. Эти лады не могут быть транспонированы, потому что они находятся — без политональности — в модальной атмосфере сразу нескольких тональностей и содержат в себе самих маленькие транспозиции; эти ритмы не могут быть обращены, потому что они содержат в себе самих маленькие обращения. Эти лады делятся на симметричные группы; эти ритмы — также, с тем различием, что симметрия ритмических групп есть обратная симметрия¹³. Наконец, последний звук в каждой группе этих ладов — «общий» с первым из следующей группы; и группы этих ритмов включают центральную длительность, «общую» между группами. Итак, аналогия полная.

Подумаем теперь о слушателе нашей модальной и ритмической музыки; у него на концерте не будет времени выявлять нетранспонируемости и необратимости, и в этот самый момент эти вопросы больше не будут его интересовать: быть зачарованным — станет его единственным желанием. И именно это и произойдет: он невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной вездесущности в нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости, — все это постепенно будет вести его к тому виду «божественной радуги», которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем.

ПОЛИРИТМИЯ И РИТМИЧЕСКИЕ ПЕДАЛИ

Наложение нескольких сложных ритмов часто будет заставлять нас, на протяжении этой Главы, «укладывать» наши ритмы в единый размер. Объяснение этого термина: речь идет о записи, путем синкоп, в обычном такте ритмов, которые не имеют к нему никакого отношения. С помощью увеличения указаний штрихов, динамики, акцентов, точно там, где мы хотим, наша музыка окажет воздействие на слушателя. (Недостаток этой нотации в том, что она находится в противоречии с ритмическим замыслом композитора, и мы вернемся к этому в Главе VII; но некоторые примеры не могут быть записаны иначе). Для лучшего понимания читателя, перед метризованным примером¹⁴, — нотирую его сначала так, как он был задуман, то есть вне такта, я буду выписывать отдельно каждый ритм, предназначенный затем к наложению на один или несколько других.

1) Наложение ритмов неравной длины

Все ритмические формы, рассмотренные подробно в предыдущих Главах, на практике постоянно смешиваются. Интересно также наложить их, и мы достигнем таким образом довольно тщательно разработанной полиритмии. Нашим первым опытом в полиритмии, самым простым, самым детским, будет наложение двух ритмов неравной длины, повторяемых до возвращения исходной комбинации. В следующем примере (который написан в «3 ладу ограниченной транспозиции» — см. Главу XVI) верхняя часть повторяет ритм, основанный на добавлении и изъятии точки (см. Главу IV) и составляющий в сумме 10 шестнадцатых; аккорды нижней строки повторяют ритм из 9 шестнадцатых; потребовалось бы 9 повторений верхнего ритма и 10 — нижнего, чтобы получить опять начальную комбинацию.

35

Un peu vif

Слова

organ

pp legato
R. (fonds etanches 10, 8, 4, mixtures)

pp staccato

cresc.

Я сократил цитату. — Другой пример. Первая ритмическая последовательность:

36

mf *ff* *p* *mf* *ff*

pp *cresc.* *f* *ff*

В — уменьшение А с помощью изъятия $\frac{2}{3}$ длительностей. Триоли и квинтоль равны, каждая, одной четверти. Вторая ритмическая последовательность:

37

В — увеличение А с помощью добавления четвертой части длительностей. С — уменьшение В путем изъятия $\frac{1}{5}$ части длительностей (см. Главу IV); в норме В должно было бы иметь вид:

38

В D — необратимый ритм, делимый на две группы, одна из которых является ракоходом по отношению к другой, с центральной общей длительности, отмеченной крестиком (см. Главу V).
— Вторая ритмическая последовательность намного короче, чем первая. Наложим их, повторяя, и сгруппируем целое в $\frac{2}{4}$:

39
Алексей
Творения

2) Наложение ритма на различные формы его увеличения и уменьшения

Предположим ритм:

40

Объединяя некоторые формы увеличения и уменьшения, производные из этого ритма (см. Главу IV, пример 24), мы получаем следующий ряд:

41



Давайте теперь соединим этот ряд с повторениями начального ритма, «уложив» целое в 5/8:



Скобки верхней части (ряд разных форм увеличения и уменьшения) отмечают эти различные формы; нижняя часть повторяет начальный ритм.

3) Наложение ритма на свой ракоход

43

*Ангел
блговонный*

орган

Bien modéré
Pos. (quintaton 16 et cor de nuit 8)

p sfacc.

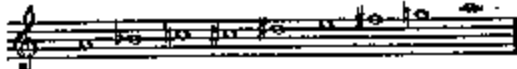
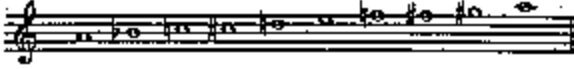
G. (flûte 8) *p sfacc.*


Péd. (flûte 4 et cymbale)

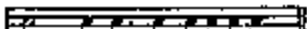
p legato

Musical score for measures 43, 44, and 45. It features three staves: a vocal line for 'Ангел благовонный', an organ line, and a percussion line. The organ part has dynamic markings 'p sfacc.' and 'p legato'. The percussion part includes 'Péd. (flûte 4 et cymbale)'. The tempo is 'Bien modéré' and the piece is 'Pos. (quintaton 16 et cor de nuit 8)'. Measure 45 has a key signature change to A major.



Можно многое сказать об этом примере. Кроме необычного смешения тембров в нем есть наложение разных ритмов и ладов, приводящее таким образом к сочетанию полимодальности и полиритмии. С точки зрения лада: все аккорды верхней строки написаны во «втором ладу ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI): все аккорды средней строки написаны в «третьем ладу ограниченной транспозиции»: а бас (педальная партия, которая звучит октавой выше написанного) использует целотоновую гамму. Итак, образуется наложение трех «ладов ограниченной транспозиции». Мы вспомним этот пример в Главе XIX (Полимодальность). — С точки зрения ритма: правая рука повторяет ритм: 44  левая рука повторяет ракоход этого ритма: 45 

46 

47 

Получается, таким образом, наложение ритма на свой ракоход — комбинация, имеющая место несколько раз подряд и воспроизводящаяся каждый раз на восьмую дальнее, чем в предыдущий¹⁵.

Что касается баса, то он повторяет «необратимый» ритм (см. Главу V), делимый на две группы, одна из которых является ракоходным вариантом другой, с центральной общей длительностью (с крестиком):



Вот три ритма, которые повторяются неустанно, в «остинато», — это является принципом ритмической педали: и здесь мы имеем дело с тремя наложенными ритмическими педалями, где вторая есть ракоходный вариант первой, а третья является необратимой. — Начиная с А, вступления, в правильном ритме, аккордов верхней строки укорачиваются в результате прогрессирующей потери длительностей, следуя принципу развития путем дробления (см. Главу X, пункт 1). Начиная с В, вступления, в ракоходном ритме, аккордов средней строки лишаются восьмой-паузы, которая разделяла их, и сокращаются тем же способом. — «Необратимый» ритм баса не меняется.

4) Ритмические каноны

Они возможны вне всякого мелодического канона. Вот пример:





Верхняя строка: правая рука повторяет мелодическую и гармоническую последовательность из 6 аккордов; нижняя строка — левая рука повторяет мелодическую и гармоническую последовательность из 5 аккордов, целое совершенно не зависит от ритмического канона, возникающего между двумя руками на расстоянии четверти. В А канон прекращается. Использование «добавочной длительности» (с крестиками) и наложение «ладов ограниченной транспозиции», номера 3 (аккорды верхней строки) на номер 2 (аккорды нижней строки) — см. Главы XVI и XIX по поводу этих ладов и полимодальности. В В — использование «шестого лада ограниченной транспозиции», создание ладовой модуляции и помещение всего пассажа в ля-мажор.

— Другой пример.



Наложение «ладов ограниченной транспозиции», номера 2 (верхняя строка) на номер 3 (нижняя строка). Никакого мелодического канона. Ритмический канон с расстоянием в четверть. Скобки отмечают ритмические разделы и облегчают восприятие канона.

Давайте вернемся к формуле-типу наших ритмических симпатий, широко анализируемой в Главе V (пункт 1):



Разовьем эту формулу в трехголосном каноне и уложим целое в 2/4. Буквы А, В, С, D, Е, F, размещенные в примере 51, обозначают небольшие ритмические деления. С помощью их расстановки в каждом голосе примера 52 мы облегчаем восприятие трехголосного канона. Последний имеет место дважды в примере, и реприза показывает, что можно повторять его до бесконечности.

52

5) Канон с помощью добавления точки

Почему бы не написать также ритмический канон с помощью увеличения или уменьшения, используя «формы», классифицированные в Главе IV, пункте 3? Попробуем написать канон, образованный с помощью добавления точки. Начальный ритм, общей длительностью в 13 восьмых (простое число):

Риспоста¹⁶, все длительности удлинены точками:

53

54

Три проведения начального ритма, в соединении с двумя повторениями ритма риспосты, целое «укладывается» в 3/4:

55

Скобки отмечают каждое повторение.

Следующая ритмическая последовательность разрабатывает все «формы» увеличения и уменьшения ритма» из таблицы Главы IV (пункт 3):

56

A — начальный ритм, B — добавление четвертой части длительности к каждой длительности предыдущего ритма. Все ритмы, которые затем последуют, будут, таким образом, увеличением или уменьшением ритма, который им предшествует, согласно той или другой «форме» Главы IV. Я указываю каждый раз выбранную форму: C — изъятие пятой части длительности, D — изъятие четвертой части длительности, E — добавление трети длительности, F — классическое уменьшение, G — добавление точки, H — изъятие точки, I — классическое увеличение, J — изъятие 3/4 длительности, K — добавление удвоенной длительности, L — изъятие 2/3 длительности, M — добавление учетверенной длительности, N — изъятие 4/5 длительности, O — добавление утроенной длительности, образующее в то же время последнее возвращение начального ритма. —

Обработаем эту последовательность в трехголосном каноне, одновременно «укладывая» ее в 2/4. С помощью расстановки опять в каждом голосе букв, которые отмечают ритмические деления, мы облегчаем понимание примера.

67

6) Канон из необратимых ритмов

Попробуем сделать канон из необратимых ритмов. Вернемся к примеру 33 Главы V – последовательность необратимых ритмов (по одному в такте):

58 Танец Ярости для семи труб

Вот та же самая последовательность в трехголосном каноне, «уложенная» в 2/4:

59 Аминь Ангелов, Святых, пенки птиц

Каждый необратимый ритм обозначен скобками.

7) Ритмическая педаль

Ритм, который повторяется неустанно, в «остинато», — говорил я в параграфе 3, — не заботясь о ритмах, которые его окружают. Итак, ритмическая педаль может сопровождать музыку с совершенно другим ритмом; либо смешиваться с ней, как в примере 310 Главы XV; еще она может быть наложена на другие ритмические педали (см. пример 43 Главы VI). Рассмотрим теперь следующий фрагмент:

60 Хрустальная литургия

Bien modéré, en roulement harmonique (comme un élan)

скрипка

flûte (comme un élan) *pp* (sans flûte)

кларнет In B *p expressif*

виолончель *ppp (vibrato)*

Ф.-п. *+ pp legato (très enveloppé de pédale)*

vers la pointe)

ritardando

rit.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a final flourish. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line, marked with *Alleg.* and a bracket labeled 'P'. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. A bracket labeled 'X' is placed below the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line, marked with *Alleg.* and a bracket labeled 'Q'. The third staff is a bass clef with a melodic line, marked with *Alleg.* and a bracket labeled 'R'. The fourth and fifth staves are a grand staff with a complex accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line, marked with a '3' and a bracket. The second staff is a treble clef with a melodic line, marked with *Alleg.* and a bracket labeled 'Z'. The third staff is a bass clef with a melodic line, marked with a bracket labeled 'S'. The fourth and fifth staves are a grand staff with a complex accompaniment, marked with a bracket labeled 'D'.

Кларнет поет главную мелодию (не забудьте, что она звучит тоном ниже написанного); легкие пассажи скрипки создают контрапункт на втором плане. Обертоны «вibrато» виолончели (которые звучат на две октавы выше, чем запись круглыми нотами) образуют первую ритмическую педаль, чья воздушная звучность окутывает и объединяет все остальное своим таинственным сиянием; вот ритм этой педали.

61

Он делится на два необратимых ритма, А и В; второй из этих ритмов состоит из двух групп, одна из которых является ракоходом по отношению к другой, с центральной общей длительностью с крестиком (эта центральная длительность в действительности есть половинная нота, превращенная в четыре восьмых, что ничего не меняет для необратимости). Конечно, ритм повторяется несколько раз подряд в течение отрывка, образуя тем самым ритмическую педаль; цитированный фрагмент содержит в X, Y, Z первые два отдела и начало третьего. Эта ритмическая педаль из 15 длительностей является в то же время мелодической педалью из 5 звуков, — возникает, таким образом, диспропорция между ритмом и мелодией: в M, N, O, P, Q, R, S, T — 8 отделов мелодической педали. (Так же, как ритмическая педаль повторяет ритм независимо от ритмов, которые его окружают, мелодические и гармонические педали повторяют мелодию и аккордовую последовательность независимо от мелодий и аккордов, которые окружают их; см. пункт 1 Главы XV, который рассматривает «педальные группы»). — Фортепиано, в свою очередь, исполняет повторяющуюся последовательность аккордов, образуя одновременно и ритмическую и гармоническую педаль: Здесь опять количество аккордов — 29 — отлично от количества длительностей — 17. Аккорды подвергаются, таким образом, неожиданному ритмическому варьированию («ритмизуйте ваши гармонии», — говорил Поль Дюка ученикам!). Вот ритм этой второй ритмической педали:

62

Мы узнаем последовательность его длительностей, уже рассмотренную в Главе V. А, В, С, D — четыре отдела ритмической педали. H и I — первые два повторения 29 аккордов. — Посмотрим снова на аккорды фортепиано: от первого до второго крестика это «аккорды на доминанте» с апподжиатурами, согласно эффекту витража в Главе XIV (пункт 1); от третьего до четвертого крестика они используют «третий лад ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI), от пятого до шестого крестика — второй из этих ладов. — Обратим внимание также на то, что мелодическая педаль виолончели написана в «целотоновой гамме», использование которой может быть допустимым, когда она подобным образом смешивается с гармоническими комбинациями, которые ей чужды. — Укажем, наконец, что прерываемые паузами пассажи скрипки (вид педали) написаны в «птичьем стиле», — так же, как главная тема кларнета (модель этого стиля); мы вернемся к этому в Главе IX (Пение птиц).

РИТМИЧЕСКИЕ НОТАЦИИ

1) Первая нотация

Существуют четыре способа нотации ритмов, теорию которых мы подробно изучаем, начиная с Главы II. Первый заключается в записи точных длительностей без размера и метра, с сохранением лишь тактовой черты, чтобы обозначать отдели и ограничивать действие знаков альтерации (диезов, бемолей и т. д.). Эта нотация, несомненно, является наилучшей для композитора, так как она является точным выражением его музыкального замысла. Она превосходна для одного или нескольких исполнителей в группе. Как я отмечал в Предисловии к моему «Квартету на конец Времени», исполнители, которые испытывают некоторое затруднение с ритмами, могут считать про себя короткими длительностями (например, шестнадцатыми), но только в начале своей работы; эта процедура могла бы неприятно утяжелить исполнение перед публикой и стала бы для нее истинной головоломкой; им следовало бы, с течением времени, сохранить в себе чувство длительностей, не более, (которое позволит им соблюдать динамику, ускорения, замедления — все то, что делает исполнение живым и воспринимаемым). — Я использовал эту первую нотацию в моих сочинениях для органа («Рождество Господне», «Тела нетленные»), в моих вокальных сочинениях («Поэмы для Ми» — версия для голоса и фортепиано, «Песни Земли и Неба») и в некоторых частях моего «Квартета на конец Времени».

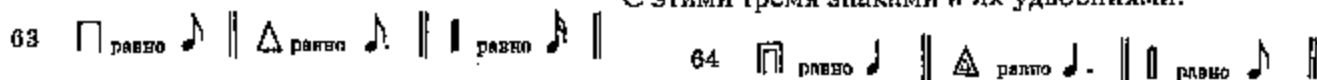
2) Вторая нотация

В оркестре все усложняется. Когда все исполнители играют одинаковые ритмы и эти ритмы группируются в нормальные такты, можно нагромоздить смены размеров: именно это делал Стравинский в «Весне священной». Эти смены размеров весьма утомительны для дирижера оркестра. — Я использовал эту вторую нотацию в моих «Забывтых приношениях».

3) Третья нотация

В оркестре, если все исполнители играют одинаковые ритмы и эти ритмы не группируются в обычные размеры, всегда необходимо разделять музыку на короткие такты; цифра, написанная в начале каждого такта, указывает количество ударов. Эти удары — равной или неравной длины; нужно, следовательно, прибегнуть к помощи ритмических знаков, расположенных над тактами, чтобы показать их точную длину. В версии для голоса и оркестра моих «Поэм для Ми» — по совету Роже Дезормьера, дирижера оркестра и изобретателя этих знаков, — я использовал следующие ритмические знаки:

С этими тремя знаками и их удвоениями:



можно записать самые сложные ритмы. — Эта нотация требует предварительной договоренности между музыкантами и дирижером и достаточно непривлекательное усилие при первом прочтении. Вещь, однако, вполне возможная.

4) Четвертая нотация

Самая легкая для исполнителей, так как она никоим образом не нарушает их привычек. Она состоит в записи, посредством синкоп, в обычном размере ритма, который не имеет к нему

никакого отношения. Этот прием необходим, когда речь идет об исполнении многими музыкантами нескольких наложенных ритмов, сложных и весьма отличающихся один от другого. Для получения эффекта достаточно увеличить указания штрихов, динамики и особенно — акцентов, точно там, где их хочешь. Эта нотация ложная, так как она находится в противоречии с ритмическим замыслом композитора; но если исполнители точно соблюдают указанные акценты, слушатель слышит истинный ритм. — Я использовал эту нотацию в некоторых частях моего «Квартета на конец Времени».

Вот ритмический фрагмент — такой, как он был задуман композитором; это первая нотация:



Третья нотация — тот же фрагмент с ритмическими знаками:



Вторая нотация — другой фрагмент с изменением размера:

67

труба

Забывшие
Приношения



Другой фрагмент, — такой, каким он был задуман композитором; это опять первая нотация:

68

кларнет in B

Хрустальная
литургия



То же, написанное в ложном метре, с точным указанием штрихов; это четвертая нотация:

69

кларнет in B

Хрустальная
литургия



Добавлю, что в моих сочинениях и в примерах из этой работы найдутся пассажи, которые метризованы и задуманы в размерах и которые абсолютно независимы от моей ритмической системы. Однако, — повторим это, — тактирована ли моя музыка или нет, длительности в ней записаны очень точно; исполнитель должен, следовательно, играть только указанные длительности.

5) Некоторые метризованные ритмы

В добавление к настоящей главе и ко всем главам о ритме, здесь приводится несколько дополнительных примеров, которые совсем не подчиняются правилам моей ритмической системы:



System 1: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *pp*, *ff*. Includes a first ending bracket.

System 2: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *ff*. Includes accents (*>*) and slurs.

System 3: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *ff*. Includes slurs and accents.

System 4: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *pp*. Includes slurs and accents.

System 5: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *f*, *ff*. Includes slurs and accents.

System 6: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *mf*. Includes slurs and accents.

System 7: Piano score. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *mf*. Includes slurs and accents.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system has two staves, and the second system has one staff. The music is in G major and features various rhythmic patterns labeled A through Z. A dashed line under the second system is labeled "В 2-й такт".

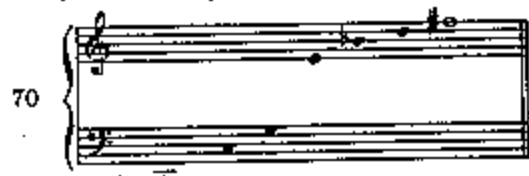
Ритмы в А, В, С и D носят импрессионистический характер. Короткая нота, связанная с длинной в примере С (с крестиком) — в сущности, от Дебюсси; он контрастирует со звучностью пассажа в духе Стравинского. Примеры Е и F написаны в «птичьем стиле» (см. Главу IX). G предлагает нам «эффект призвуков» (см. Главу XIV, пункт 4); при этом X, Y, Z близки ритмическим вариантам Жоливе — Y является неточным увеличением X, Z — неточным увеличением Y (см. Главу IV, пункт 4).

МЕЛОДИЯ И МЕЛОДИЧЕСКИЕ РИСУНКИ

Главенство — мелодии! Благороднейший элемент музыки, пусть мелодия станет главной целью наших изысканий. Будем всегда работать мелодически; при этом ритм останется гибким и уступит ведущую роль мелодическому развитию, избранная гармония будет «истинной», то есть желаемой мелодией и вытекающей из нее. Поль Дюка часто говорил своим ученикам об «интервалах» и их выборе. Последуем его совету и посмотрим, какими будут предпочитаемые нами интервалы.

1) Интервалы

Вторгнемся немного по владения Главы XIII и отметим, что очень чуткое ухо отчетливо воспринимает фа-диез в натуральном звукоряде от нижнего до.

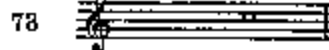
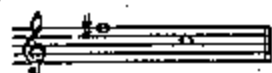


Этот фа-диез наделен тяготением к до, которое становится его обычным разрешением:

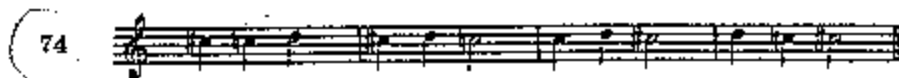


Вот мы перед первым выбранным интервалом: нисходящей увеличенной квинтой.

72 Из-за важности сексты, добавленной к совершенному аккорду, предчувствованной Рамо и введенной Дебюсси (см. также Главу XIII), и так как Моцарт, этот великий мелодист, часто использовал нисходящую большую сексту, мы выберем еще и этот интервал:



Мы не забудем, наконец, некоторых повторяющихся мелодических формул, которые порадовали бы Белу Бартока:



2) Мелодические рисунки

Полностью сохраняя наш выбор интервалов, посмотрим теперь на некоторые любимые мелодические рисунки и постараемся найти в них что-то для себя¹⁷. Под сенью пяти звуков, которые открывают «Бориса Годунова» Мусоргского:



попробуем применить нашу первую формулу мелодического каданса:



Приложим к ней «добавочную длительность» — с крестиками — (см. Главу III) и гармонии

«второго лада ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI):

77 *Возгородница и Дитя*
орган

Lent

mf legato (quintaton 16 mf, Note 4 et basses pp)

Другие употребления этого мелодического каданса:

78 *Утраченность нетленных Тел*

79 *Утраченность нетленных Тел*

«Песня Сольвейг» Грига:

80 *Григ, Пер Гюнт Песня Сольвейг*

будет прообразом этой темы:

81 *Отражение в воде*
ф. п.

Modéré

respiratif

pp

Другие использования той же формулы:

82 *Сила и ловкость нетленных Тел*

83 *Вездна яшиц*

84 *Возгородница и Дитя*

Три звука, написанные Дебюсси в начале его «Отражений в воде»:

85 *Дебюсси*
Образы,
Отражения в воде

нам послужат для образования множества мелодических рисунков:

86
Сургули

87
Забывшие
Приношения

88
Пейзаж

89
Витая Смерти
и Жизни

Вот пример, который изобилует нисходящими увеличенными квартами:

90
Радуги
непостоянства
сопрано

Un peu lent

и другой, в котором поют нисходящие большие сексты:

91
Забывшие
Приношения
скрипка с сурдулой

Extrêmement lent

Подумаем еще о повторяющихся хроматических формулах.
Первый пример:

92
Волны

Rêver et très modéré

Я отметил скобками повторяющиеся хроматизмы. Здесь мы снова находим «добавочные длительности» (с крестиками) и претворение индийской «рагавардханы» (см. Главу II):

Другая формула, совершенно типичная, содержащая наш повторяющийся хроматизм в В и два интервала уменьшенной квинты в А и С (уменьшенная квинта энгармонически равна увеличенной кварте):

93

94

Использование этой формулы:

95
Забывшие
Приношения
скрипка с сурдулой

Extrêmement lent

p expressif

96
Хвала Бессмертию
Иисуса
Violen

Extrêmement lent et tendre

97
Экстазическая песня
на фоне грустного
пейзажа

Bien modéré

mf

98
Шедевр Приношения

99

Modéré, un peu vif

Хит ридю для Ангела,
возвещающего конец
Времени

Ф.-п.

Пример 99 развивает нашу формулу путем инверсии в А, прямого движения в В, возвратного движения в D, путем перестановки звуков в С и Е (см. в Главе X длинный пример этой последней формы мелодического развития); он накладывает два «лада ограниченной транспозиции»: «лад 5» на «лад 6» (см. Главу XVI)

3) Народные песни

В старинных французских песнях и особенно в русском фольклоре мы находим замечательные мелодии. Вспомним их, чтобы пропустить их через искажающую призму нашего языка. Русская песня «Не было ветру» сопровождала мою юность; мы опять находим здесь пять звуков из «Бориса», которые породили нашу первую формулу мелодического каданса¹⁸:

100

Не было ветру
Русская пляска

Можно также создавать мнимые народные песни, не забывая о маленьком звукоподражательном рефрене:

Танец мальчика
Пильюля

Vif et joyeux

сопрано

101

Ф.-п.

4) Plain-chant — григорианский хорал

«Плавное пение», или григорианский хорал, есть неисчерпаемый источник редких и выразительных мелодических рисунков, таких как:

102

Праздник Тела
Господня, священная
Lauda Sion

103

Gloria laus
Воробного воскресенья

104

Alleluia
Пасхи



Офферторий на 23-е воскресенье после Пятидесятницы

106



te. — Do.mi - ne.

105

Тракт на 4-е
воскресенье
Великого Поста



107

Антифон
Salve Regina



Ad - te sucri - ga - mus

Мы воспользуемся ими, забыв их лады и ритмы для нашей пользы. Единственный пример преобразования такого рода; из фрагмента Рождественского Интроита:

108

Рождество,
Интроит
двойной Мессы



Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est no - bis.

МЫ ВЫВЕДЕМ:

109

Возрождения
и Дитя

органы



Странный выбор тембров, «шестой лад ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI), повторения мелодической доминанты, мелодический спад в конце, аккордовая основа, повторяющаяся через каждые 11 восьмых, наконец, ритмические вариации пронзительного перезвона колоколов в педали подчеркивают перемену. Заметим, что этот педальный перезвон основан на фрагменте:



в котором мы снова узнаем нашу первую формулу мелодического каданса (см. пример 76 из этой главы); и не забудем, что он звучит октавой выше написанного. — Больше, чем к мелодическим рисункам *rain-chant*, мы обратимся к их формам: антифону, аллилуйе, псалмодии, кире, секвенции и т. д. Они будут рассмотрены более подробно в Главе XII.

5) Индийские раги

Индийская музыка изобилует необычными, изысканными, неожиданными мелодическими рисунками, которые местные импровизаторы повторяют и варьируют, следуя правилам «раги». Вот два восхитительных примера, заканчивающиеся на повторяющихся звуках:



Тема, в которой сочетаются «добавочная длительность» (см. Главу III) и индийский мелодический колорит:

113 *Moderé, un peu lent, rêveur*
Past: clarinette et hautbois

Ангел благовоний
орган

mf legato



dim. *dim. sempre*

Добавочные длительности отмечены крестиками.

ГЛАВА IX

ПЕНИЕ ПТИЦ

Поль Дюка говорил: «Слушайте птиц, это великие мастера». Я признаюсь, что не дожидаясь этого совета восхищаться, анализировать и записывать пение птиц. Путем смешивания своих песен птицы делают чрезвычайно изысканные переплетения ритмических педалей. Их мелодические рисунки, особенно рисунки дроздов, превосходят по фантазии человеческое воображение. Так как они используют нетемперированные интервалы, меньшие, чем полутон, и поскольку смешно и бесполезно буквально копировать природу, мы приведем несколько примеров мелодий «птичьего» жанра, которые будут переложением, переработкой и толкованием залпов и рулад наших маленьких служителей неземной радости.

Первый пример в птичьем роде, взятый из моего «Квартета на конец Времени»:

114 *Presque vif, gai, capricieux*

Ведлая птица
кларнет in B

в А — арпеджио «аккорда на доминанте» с апподжиатурами (Глава XIV, пункт 1):

Посмотрите также в Главе VI, пункте 7, пример 60 («Хрустальная Литургия»), тоже взятый из моего «Квартета»; посмотрите там такую прихотливую мелодию кларнета, особенно характерную для птичьего стиля.

Крик дрозда:

116 *Bien modéré*

Четыре орнаментальные вариации темы и ее «комментария» (см. Главу XI, пункт 2), который был подсказан мне импровизациями дрозда:

117 * *Très modéré, avec fantaisie*

Thème *mf.* *Commentaire*

* Пример 117 фигурирует с некоторыми изменениями в «Аминис Ангелов, Святых, песни птиц»

This musical score consists of six staves. The first two staves are labeled 'Thème' and 'Commentaire' respectively. The third and fourth staves are also labeled 'Thème' and 'Commentaire'. The fifth and sixth staves are labeled 'Thème' and 'Commentaire'. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *cresc.* (crescendo). The music is written in a single melodic line with a complex rhythmic pattern.

Неистовая тирада жаворонка, все более высокая:

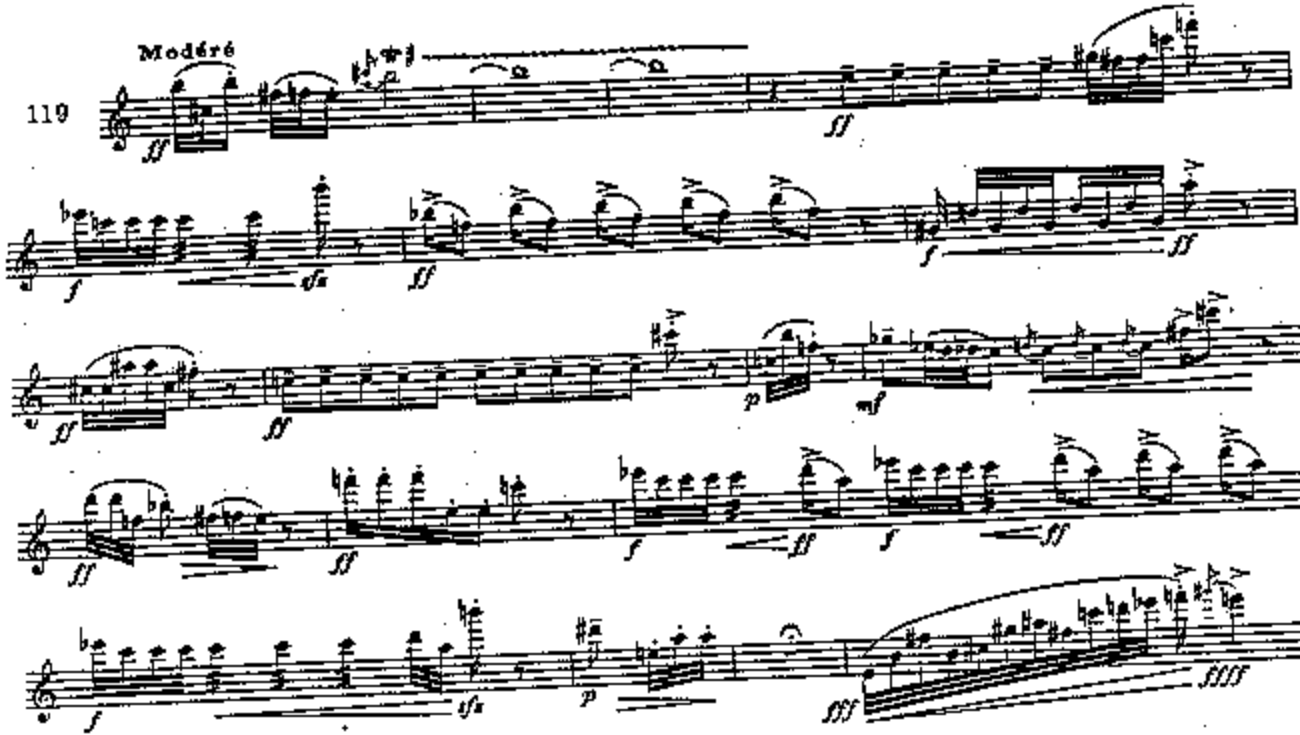
This musical score is a single melodic line starting at measure 118. It is marked 'Vif' and begins with a *p* (piano) dynamic. The score includes several *cresc.* (crescendo) markings and ends with a *ff* (fortissimo) dynamic. The music is characterized by a rapid, ascending melodic line with a complex rhythmic pattern.



Гимн воробьев на рассвете:

119

Modéré



МЕЛОДИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

1) Дробление

Мелодическое развитие путем дробления¹⁹ поистине было создано Бетховеном. Он оставил нам его бессмертные образцы, вспомним хотя бы центральную разработку первой части Пятой симфонии до минор. Этот прием является основой всей тематической жизни. Он заключается в повторении фрагмента темы с последовательным изъятием из него части звуков, вплоть до сосредоточения на самом себе, сокращения до схематичного зерна, деформированного в результате борьбы, в результате кризиса. Венсан д'Энди очень хорошо объяснил это в своем «Курсе музыкальной композиции»²⁰. Предположим следующую тему:

120 *Витва Смерти и Жизни*

Moderément vif

Разработаем ее путем дробления:

121 *Витва Смерти и Жизни*

Presque vif, agité et tumultueux

Тематические фрагменты обозначены скобками; видно, что они состоят из восьми звуков, затем из четырех, потом из двух. На это восхождение баса с грохотом обрушивается настоящая лавина аккордов шестнадцатыми, которые я не могу здесь цитировать. Далее тема разрезается пополам:

122 *Витва Смерти и Жизни*

Largo, très modéré

орган

fff stacc.

и еще раз разрабатывается путем дробления:

123
Битва Смерти
и Жизни
орган



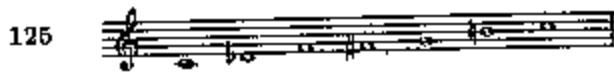
с заимствованием гармоний из «обертонового аккорда» (см. Главу XIV). — Расширение — способ, в точности противоположный предыдущему.

2) Перестановка звуков

Этот прием, проанализированный Марселем Дюпре в его замечательном «Трактате по импровизации»²¹, был уже предположен в Главе VIII. Возьмем опять фрагмент, идущий в обращении²² и в прямом движении:



Мы находим здесь все звуки «пятого лада ограниченной транспозиции»:



Попытаемся представить звуки этого лада в большом количестве разных последовательностей:



Можно было бы умножить количество комбинаций. Отметим крестиками, в двух последних, добавочные длительности и спады²³, удлиненные с помощью добавления точки в А, В и С (см. Главу III).

3) Смена регистра


Низкие звуки темы переходят к крайне высоким, высокие — к крайне низким, в резких скачках. Альбан Берг использовал этот прием в «Лирической сюите»; некоторые пассажи в «Мана» Андре Жоливе являются свидетельством аналогичных поисков.

127 *Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif*
Танец ярости для семи труб
ff non legato, martelé



Увеличение и смена регистра сообщат этой теме давящую мощь:

128 *Presque lent, terrible et puissant*
Танец ярости для семи труб
ф.-п.



ПЕСЕННАЯ СТРОФА, ДВОЙНАЯ И ТРОЙНАЯ СТРОФЫ²⁴

Музыкальная строфа есть последовательность отделов²⁵. Тема есть исходный синтез элементов, содержащихся в строфе, из которых она обычно составляет первый отдел. Строфы из одного, двух или трех различных отделов; строфа из четырех различных отделов, или квадратная строфа; ряд орнаментальных вариаций темы и ее комментария (см. пример 117 из Главы IX); строфы, происходящие от форм григорианского хорала (см. Главу XII); строфы, вырастающие или убывающие, из все более длительных или все более коротких отделов, — можно найти бесконечное множество форм разных строф. Для наших анализов выберем три очень характерные формы: песенную строфу, приведенную д'Энди в его «Курсе композиции»; двойную и тройную строфы, детально рассмотренные в «Трактате по импровизации» Марселя Дюпре.

1) Песенная строфа²⁶

Делится следующим образом: а) тема (антеседент и консеквент)²⁷; б) срединный отдел²⁸, отклоняющийся в доминанту; в) заключительный отдел, исход темы. Пример песенной строфы; тема (антеседент):

129 виолончель *Infiniment lent, extatique*
 Хвала Бессмертию Иисуса
p majestueux, recueilli, très expressif

Эта тема повторяется с другим мелодическим спадом (консеквент); затем следует средняя часть, чрезвычайно длинная и членящаяся на три отдела:

130 виолончель
 Хвала Бессмертию Иисуса

После каденции в си мажоре (тональности доминанты) подъем на crescendo приводит к заключительному отделу на квартсекстаккорде в ми мажоре (первоначальной тональности):

131 виолончель (8ve réelle)
 Хвала Бессмертию Иисуса

и форма заканчивается полнейшим pianissimo. Другой пример:

132 Тема и вариации скрипка
Moderé

A¹ – антеседент темы; A² – консеквент темы; В – срединный отдел, развивающий фрагмент Y, который отмечен в теме скобками; Y повторяется шесть раз от разных ступеней: первый раз – мелодический вариант, второй раз – ритмический вариант; С – заключительный отдел, исход темы; он повторяет X два раза и Z – один раз, на других ступенях; Y, развиваемый в срединном отделе, здесь отсутствует.

2) Комментарий

Комментарий – это мелодическое развитие темы²⁹. Один или несколько фрагментов темы при этом повторяются в начальной тональности от различных ступеней, или в других тональностях, варьируясь ритмически, мелодически и гармонически. Комментарий может также развивать элементы, чуждые теме, но представляющие с последней некоторое интонационное сходство. Срединный отдел в примере 132 («Тема и вариации») – это комментарий. Двойные и тройные строфы чередуют тему и комментарии.

3) Двойная строфа

Делится следующим образом: а) тема; б) первый комментарий, модулирующий более или менее, направляемый к доминанте первоначальной тональности; в) тема; г) второй комментарий, завершающийся на тонике начальной тональности³⁰. Пример двойной формы. Тема и ее повторение на ступень ниже с гармоническим варьированием:

133

Хвала Бессмертию
Иисуса

Extrêmement lent et tendre, extatique

скрытая тема

f expressif, paradisiaque

Первый комментарий:

134

Хвала Бессмертию
Иисуса

Extrêmement lent et tendre

скрытая

mf avec amour

ф.п.

Построенный целиком на этом фрагменте темы: он использует от X до X «второй лад ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI). Затем следует реприза темы. Второй комментарий развивает тот же фрагмент, что и первый:

135

136

скрипка

Хайла Веспертино
Иисуса

ф.-п.

Начавшись ниже, он поднимается выше и завершается в начальной тональности, в крайне высоком регистре³¹.

4) Тройная строфа

Делится следующим образом: а¹) тема; а²) консеквент темы; в¹) комментарий; в²) консеквент комментария; с¹) тема; с²) консеквент темы³². Пример тройной строфы:

137 *Забывшие*
Приношения,
Причастие
Все I-е скрипки
с сурдиной

4 вторых скрипки
и 5 альтов соII
с сурдиной

Extrêmement lent
p expressif et sensible

А — тема. В — консеквент темы; фрагмент W завершает антеседент и консеквент: первый — в прямом движении, второй — в обращении. G — связка. С — комментарий, начинающийся с X (ритм начала темы), с H и развивающий фрагменты X, Y, Z. D — консеквент комментария, отклоняющийся в доминанту, и особенно развивающий фрагмент Y. Напоминание H приводит к возвращению темы в E (я был вынужден сократить цитату). Антеседент темы сменяется консеквентом, идентичным предыдущему, за которым следует короткая кода в крайне высоком регистре на фрагменте W. Вся эта форма смешивает тональность ми мажор и «второй лад ограни-

ченной транспозиции», постоянно заимствующий себя самого для своих различных транспозиций. Отметим оркестровое распределение в этом отрывке: все первые скрипки поют с сурдиной, очень медленно, с любовью; четыре вторые солирующие скрипки и пять солирующих альтов, все — также засурдиненные, окружают их ореолом таинственных аккордов, — гармоническая ткань такой нежности, что она едва слышна!

5) Перечень мелодических периодов

Представим образцы мелодических периодов. Каждый пример будет состоять из одного или нескольких сцепленных периодов. В параграфе 6 Главы XIV, озаглавленном «Взгляд на другие стили», мы попытаемся найти что-то полезное для себя среди приемов современных авторов. Здесь мы также увидим, как проплывают тени былых времен, мы будем приветствовать и великие имена современности, но все эти заимствования, как и в параграфе 6, будут пропущены через деформирующую призму нашего языка, получат из нашего стиля другую кровь, неожиданную ритмическую и мелодическую окраску, в которой фантазия и поиск объединятся, чтобы уничтожить малейшее сходство с моделью.

138-150

PERECHEN' MELODICHESKIH PERIODOV

138 * *Très modéré*

139 *Très modéré*

140 *Très vif*

141 *Lent*

142 *Modéré*

* Пример 138 фигурирует в другом изложении — в «Амине агонии Иисуса».



Modéré, énergique

143 *



Un peu plus lent Pressé



144



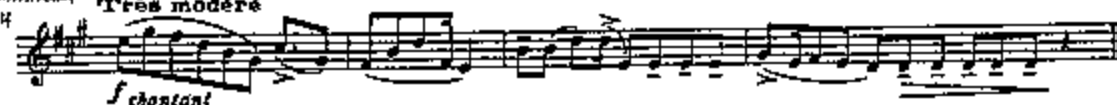
145



Аминь Ангелов, Святых,
пения птиц

Très modéré

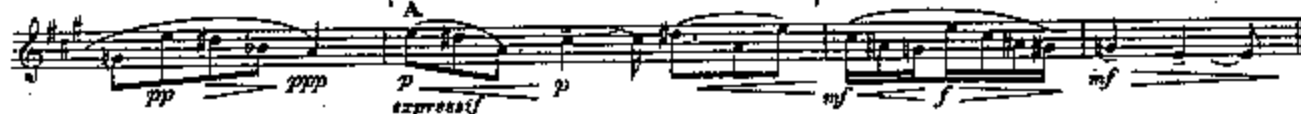
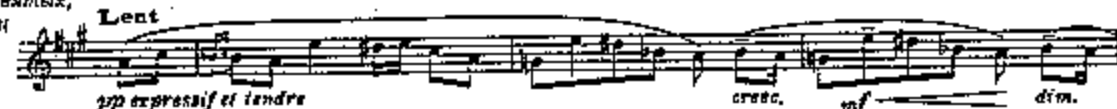
146



Аминь Ангелов, Святых,
пения птиц

Lent

147



Rude, modéré

148



Vif, martelé

149



* Пример 143 фигурирует в другом изложении - в «Амине Ангелов, Святых, пения птиц».

150*

Амико Лео, планеты с кольцом

Modéré, solide et décidé

X rétrograde, Y in Krebs

X invertit, X permulti

trist.

X rétrograde, Y

The musical score consists of five staves. The first staff is marked 'Modéré, solide et décidé' and contains a sequence of notes with 'X' and 'Y' markings above them. The second staff has a '1. A¹' marking. The third staff has 'X rétrograde, Y in Krebs' markings. The fourth staff has 'X invertit, X permulti' markings. The fifth staff has 'X rétrograde, Y' markings. Dynamic markings include 'f', 'ff', and 'trist.'. The score is written in a single melodic line on a treble clef.

Примеры 138 и 139 вызывают в памяти Равеля; кто бы поверил этому? Примеры 140 и 141 отмечены покровительством Адама де ля Аля; это еще более невероятно. 140, своими противопоставлениями динамики, напоминает чередования solo и tutti. Два периода — А и В, в 141³³, — могли бы служить в качестве припева; отметим их странную ритмическую симметрию; восходящие интервалы В отвечают нисходящим интервалам А, и наоборот. 142 смешивает Моцарта и Мануэля де Фалья. 143 объединяет Белу Бартока и Андре Жоливе — с чертами «птичьего стиля» (см. Главу IX). 144 и 145 — полностью «птичий стиль». Повторяющиеся звуки в 146 сближают его с индийской музыкой. 147 и 148 происходят от русских песен. 147 написан во «втором ладу ограниченной транспозиции»; его такт А содержит «необратимый ритм» (см. Главы XVI и V). Примеры 149 и 150 отсылают к Рамо; они весьма далеки от него!

Пример 150 — полная строфа из пяти отделов, имеющая некоторые аналогии с ригодоном. А¹ — первый отдел, начинающийся с X; А² — первый отдел, повторенный и заканчивающийся на 3-й ступени. Отдел В — начинающийся с X в ракоходе и модулирующий в доминанту. Реприза отдела А, слегка варьированного. Отдел С, особенно развивающий элемент X, который будет использован для завершения быстрым арпеджио; отмеченные скобками в первом отделе звуки Y повторяются здесь в новом порядке.

* Читайте весь пример 150 двумя октавами ниже.

ФУГА, СОНАТА, ФОРМЫ ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА

1) Фуга

Я повторю свое Введение: «Полагая, что фуга и соната хорошо известны читателю, я коснусь их довольно бегло и скажу более развернуто о менее обычных формах». — Не заставляя себя писать правильные фуги, мы сохраним в них самые существенные части: интермедию и стретту. Интермедия есть гармоническая секвенция, скрываема вступлениями канонических имитаций, повторяемых через симметричные интервалы, как правило, по квинтам; см., в подтверждение этого определения, второе Кирие из Мессы си минор, первую часть Шестой Трио-сонаты для органа, большую Фугу соль минор, также для органа, И.С. Баха. Пример интермедии:

151 *Modéré*

Тема и вариации
скрипка

ф.-п.

У фортепиано — гармоническая секвенция, симметричные вступления по квинтам на основе темы, удлинненной кодеттой; у скрипки — нисхождение на основе противосложения. — Пример стретты в трехголосном каноне в октаву, с расстоянием вступления в один звук³⁴:

152 *Modéré*

Тема и вариации
скрипка

ф.-п.

Начиная с А, используется «третий лад ограниченной транспозиции» в его третьей позиции.

2) Соната

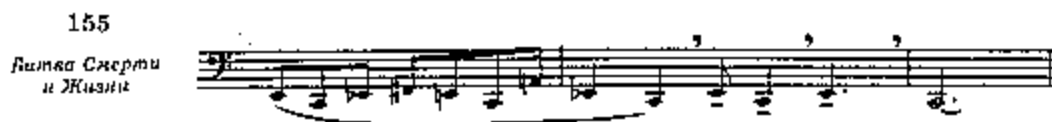
Все свободные инструментальные формы происходят в большей или меньшей степени от четырех частей сонаты. «Аллегро на 2 темы»³⁵ скрепляет всю сонату. Написав совершенно правильное «аллегро на 2 темы», мы заметим, что одна деталь в этой форме устарела: реприза³⁶. Попытаемся же теперь выяснить, что в ней является самым важным: это разработка. Их две в аллегро: центральная модулирующая разработка и заключительная разработка, обычно строящаяся на педалях доминанты и тонического разрешения. Мы сможем писать пьесы, основанные на одной только этой заключительной разработке; я испробовал это в «Детях Бога» из «Рождества Господня». Анализ этой пьесы: а) Первый элемент на доминантовой педали в си мажоре. Развитие путем расширения второго такта темы:



б) Яркое восклицание фортиссимо в виде общего увеличения темы. в) Нежная фраза, образующая заключение, на тонической педали в си мажоре:



Мы можем начать также прямо с центральной модулирующей разработки и закончить большой строфой, образующей одновременно заключение, первую полную экспозицию главной темы и окончательное утверждение главной тональности; я испробовал это в «Битве Смерти и Жизни» из «Тел нетленных». Анализ этой пьесы: а) Первый элемент разработки. Тема в до миноре, одноголосная:



сменяется борьбой аккордов, беспорядочно чередующихся. б) Тема в ми миноре, двухголосная, в каноне. Затем новое буйство аккордов. в) Тема в ля-бемоль мажоре, трехголосная, в каноне. Тема в ре миноре в басу, затем буйство аккордов. г) Волна аккордов в противоположном движении обрушивается на восхождение темы в басу. Длительное развитие путем дробления (см. пример 121 Главы X, который цитирует это дробление). д) Тема разрезается надвое и продолжает развиваться путем дробления в громких возгласах фортиссимо. Этот последний элемент развития является доминантовой педалью к разрешению в фа-диез мажоре. е) Большая двойная строфа (см. Главу XI, пункт 3), очень медленная и очень длинная, в которой, наконец, слышна, в спокойном состоянии, главная тональность фа-диез мажор, и особенно — тема в полном виде, являющаяся исходом предыдущего развития. (Вы найдете в Главе XIII два фрагмента из этой формы: примеры 194 и 199).

Мы сейчас изучим в двух следующих пунктах две интересные свободные формы, происходящие от разработки сонатного аллегро.

3) Разработка трех тем, готовящая финал, постросный на первой теме

Эта форма похожа на предыдущую. Я использовал ее в девятой части моего «Рождества Господня»: «Бог среди нас». Анализ этой пьесы:

а) Концентрированная экспозиция трех тем в восьми тактах. Первая тема, ритмическая:

156

Воз среди нас

орган

Très modéré *Lent et puissant*

Эта первая тема делится на А и В; А написана в «ладу ограниченной транспозиции 4», В — во втором из этих ладов; В содержит 3 четверти и 3 восьмые (уменьшение трех четвертей), — ритм, который напоминает нам индийскую «рагавардхану» и который будет основой финальной токкаты. Подобно Баховскому хоралу «Грехопадением Адама»³⁷ (для органа), подобно нисхождению Арианы-Света во тьму, где томились жены Синей Бороды (в опере Поля Дюка), этот элемент В уподобляет идее падения ритмическую стремительность и движение от верхнего звука к нижнему; но речь идет здесь о славном, неопишемом падении второго лица Святой Троицы в человеческое естество (если допустимо употребление этого выражения в связи с темой Воплощения Слова!) — Вторая тема, мелодико-гармоническая, выражающая любовь к Иисусу Христу причащающегося, Девы Марии, всей Церкви в целом:

157

Воз среди нас

орган

Lent, avec charme

(Без «добавочной длительности», с крестиками, — см. Главу III, — которая трансформирует ее ритмическую поступь, эта тема могла бы быть записана на 5/8).

Третья тема, мелодическая, — магнификат, восторженное восхваление в «птичьем» стиле:

158

Воз среди нас

орган

Vif et joyeux
montres 8, 4, platinjeu

б) Развитие первой и третьей тем. в) Развитие третьей темы в ликующем двухголосном контрапункте. г) Более страстное развитие второй темы. д) Элемент А первой темы на доминантовой педали в ми мажоре. Элемент В в противоположном движении вспыхивает, подобно молнии, и порождает радостную и энергичную токкату. е) Эта токката в ми мажоре есть сама пьеса, которой вся большая разработка лишь предшествует, будучи только ее подготовкой. Кроме изложения, напоминающего третью тему, и нового мелодического элемента:

159

Воз среди нас

вся токката построена на элементе В первой темы:

160

Воз среди нас

чь четыре последних звука широко развиваются, повторяются, измельчаются, колеблясь в ба-
су вокруг фа - бе ка р, до завершения на ми (тонике) в торжествующем ликовании.


4) Вариации первой темы, разделенные разработкой второй

Форма, используемая в седьмой части моего «Квартета на конец Времени»: «Хаос радуг
для Ангела, возвещающего конец Времени». Анализ этой пьесы:

а) Экспозиция первой темы (мелодической):

161
Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

violin
Rêveur, presque lent
avec réelle
f espresivo



Полная строфа во втором ладу ограниченной транспозиции, колеблющаяся между тональ-
ностями ля мажор, фа-диез мажор, ми-бемоль мажор. (См. пример 359 из Главы XVII, где она
цитируется полностью, с гармонией). б) У четырех инструментов (скрипки, кларнета in B, вио-
лончели и фортепиано) — экспозиция второй темы (ритмической):


162
Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

violin
Robuste, modéré, un peu vif
ff *p*



Эта вторая тема заимствована из второй части Квартета. в) Первая вариация первой темы
(в сопровождении контрапункта кларнета), все время во «втором ладу» и колеблющаяся между
тональностями фа-диез, ми-бемоль и до мажор. (Пример 326 Главы XVI цитирует ее первые
такты). г) Развитие ритмических элементов А, В, С, D, всех заимствованных из второй темы:

163



Первые такты второй темы. Разработка А (у струнных) на фоне аккордовых гроздей X (у
фортепиано), взятых из второй части Квартета:

164
Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

violin
clarinet in B
viola
piano
Robuste, modéré, un peu vif
mf *simile cresc.*
mf *simile cresc.*
mf *simile cresc.*
p *fetc.* *X*



Следующие такты второй темы. Разработка В и D (у фортепиано), под гроздьями аккордов
X, представляющими ракоход (у скрипки и кларнета) двух верхних голосов аккордов (у вио-

лончели — неполный ракоход двух нижних голосов), с использованием «аккорда на доминанте с аппростиатурами» в В и «эффекта нижних призвуков» в D (см. Главу XIV, пункты 1 и 4):

165.

Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

Далее — развитие С путем дробления. (В примерах 164 и 165 кларнет звучит тоном ниже написанного). д) Вторая вариация первой темы. Арабески у скрипки и фортепиано противопоставляются кларнету в низком регистре и «col legno» виолончели. е) Сочетание комментария второй темы:

с ритмом первой:

Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

166

Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

167

и напоминание кларнета, в равных длительностях, о шестой части Квартета:

168

кларнет In B

Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

Развитие аккордов трелями, которые заканчивают комментарий второй темы. Гроздь аккордов X, одновременно в прямом и ракоходном движении. Далее — новая последовательность аккордов, взятая из второй темы и из второй части Квартета. (Таким образом, опять слышна, в ходе развития, фрагментами, вся вторая тема). Наконец, «хаос». Грозди, лавины аккордов. Кларнет повторяет арпеджированную формулу «аккорда на доминанте», уже слышанного во второй и третьей частях Квартета. Скрипка и виолончель, заимствовав это уменьшение из первой темы:

169

виолончель

Хаос радуг для Ангела,
возвещающего конец
Времени

совершают подъем с помощью «дробления» (см. Главу X), которое естественно подводит к финальной вариации. ж) Последняя вариация первой темы. Тот же лад и то же тональное колебание. Строфа, целиком в трелях. Короткое напоминание о второй теме в качестве заключения.

5) Формы plain-chant – григорианского хора

Едва ли можно использовать темы хора больше и лучше, чем Шарль Турнемир в своем «Мистическом органе». Оставив на некоторое время эти темы и их мелодические рисунки (см. Главу VIII), мы обратимся к формам григорианского хора. — Прежде всего, нас очаруют аллилуйи и большие антифоны. Моя пьеса «Утонченность нетленных Тел» («Тела нетленные») — большой разукрашенный антифон, одноголосный, безо всякой гармонизации; каждый его отдел завершается формулой мелодического каданса, повторенной как эхо:

170

Утонченность
нетленных Тел

орган

Bien modéré
G. corneil

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is for the organ and is marked 'Bien modéré' and 'G. corneil'. It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of 'legato'. The subsequent staves are for different instruments: 'Pos. cornet', 'Pos.', 'Pos.', 'Pos.', 'Pos.', 'Pos.', 'Pos.', 'Pos.', 'G. (+ fl. 4)', and finally '(+ prestant 4)' and '(+ montre B)'. Each staff contains a single melodic line with various cadences labeled A1, A2, B1, B2, A3, C, A4, and D. The score is written in a single melodic line with various dynamics and articulations.

cornet seul

(+ principal 6)

R. cornet

Pos. cornet seul

mf

p

mf

p

Первый отдел, А, проведен 2 раза. Далее — отдел В, также проведенный дважды, второй раз — с вариациями акцента, спада и рисунка. Реприза отдела А. Отдел С, модулирующий в доминанту и завершающийся на тонике. Отдел А, варьированный. Отдел D, модулирующий в доминанту, с варьированными повторениями на crescendo и большим вокализом, заканчивающимся отделом А, лишенным своего начала. Отдел Е, начинающийся с большого вокализа и завершающийся на тонике, с эхо и ритмическим расширением.

В «Антифоне молчания» («Песни Земли и Неба») я наложил друг на друга мелодию в форме антифона, окруженную квази-атональным двойным контрапунктом, и основную тему, порученную голосу.

Что касается форм аллилуйи, то мы возьмем из них самое важное — вокализ-аллилуйю, характер которого часто будет иметь наша музыка. Мое «Воскресение» предоставит нам все необходимые примеры. Мелодия наподобие аллилуйи:

Воскресение

171

сoprano

Al - le - lu - ia, Moia vii

vif

ff

ф.-п.

Отметим (крестиками) «добавочные длительности» в вокальной партии; они делятся на небольшие группы из 5 шестнадцатых (простое число). Вокализ, который следует далее, еще более подчеркивает быстрый, гибкий, радостный, торжествующий характер отрывка. У фортепиано — образ невероятного, разрастающегося колокольного перезвона, с использованием интерпретации индийского ритма «рагавардхана» (см. Главу II). В А — «аккорд на доминанте» с апподжиатурами (см. Главу XIV) и с «эффектом нижних призвуков» — в В. В С — «обертоновый аккорд» с эффектом витража (опять см. Главу XIV). — Немного далее первоначальный вокализ расширяется (в А):

Воскресение

172

сoprano

Al - lo - lu - ia

vif

A

Третий ликующий пример:

173 Воскресение VI

сопрано

Sept é - toi . les d'amour au trane - per - cé,

ре - ва - лез votre ha - bit de clar - té.

«Je suis res - sus - ci - té,

ф.-п.

Обратите внимание в вокальной партии на интервалы двух мелодических спадов: в А — на нисходящую большую сексту, в В — на нисходящую увеличенную кварту. У фортепиано — «аккорд на доминанте» с апподжиатурами (см. Главу XIV, пункт I), использованный в своих различных обращениях в С, D, E. По-прежнему у фортепиано: сжатые вступления — X; тема в имитации (которая является нашей первой формулой мелодического каданса в Главе VIII) меняет ритм при каждом вступлении. — Четвертый пример, в котором голос вращается вокруг мелодической доминанты (соль - ди е з), с солнечным ликованием, все более и более иступленным:

174 Воскресение VII

сопрано

«Je suis ressus - ci - té, — je suis res - sus - ci - té.

Je mon - te vers toi, mon Pè - re,



Сочинение заканчивается этим последним нарастанием радости:

Воскресение
175 сопрано

Bien modéré
ff

Parfum, per - te,

ф.п.

ff *ff* *cresc.* *ff*

8- 8-

A C B A

per - te, la-ver- vous dans la Vé-ri-té.

8- 8- 8-

A B C D E

ff *ff* *ff*

Взрывы «птичьего стиля» (в А) контрастируют с мощной торжественностью аккордов в В, предшествующих в С «эффектом нижних призвуков». В D — доминантсептаккорд с добавочной секстой (см. Главу XIII). В E — последний взрыв, подобный удару мгновенного света!

Посмотрим теперь, как можно соединить вокализ-аллилуйю и псалмодию. Затем мы изучим две формы григорианского хора: кирие и секвенцию.

6) Псалмодия и вокализ

Не забывая, что голосу следует, прежде всего, петь и лишь затем подчиняться требованиям текста и имитировать интонации речи, мы сможем в некоторых случаях перенять определенную систему декламации, еще легче применимую, если мы сами напишем стихи наших вокальных сочинений: 1) все, что оказывается принадлежащим к области речитатива, есть псалмодия (слова, разрезающие очень быстрый каданс, на одном и том же повторяющемся звуке; пунктуация, подчеркнутая родом распетых мелодических кадансов); 2) слово, особенно важное, волнующее, богатое значениями, облекается в длинный или даже очень длинный вокализ. Пример псалмодии:

Благодарственный
молитвен
176 сопрано

Très modéré
p

Le ciel, Et l'eau qui suit les variations des nuages, Et la

ler . re, et les mon . ta . gnes qui at . tendent toujours, Et la lu . miè . re qui trans .
for . - ma .

Мелодический каданс содержит возвращающийся хроматизм В и мелодический рисунок А, часто цитированный в этой работе (см. Главу VIII). В следующем примере важное слово «душа»³⁸ — это душа, которая страдает и молит, — долго распеваётся:

177
Неполноценная
мелодия

Bien modéré

soprano Ne di . tes qu'u . ne sou . le pa . ro . le,
et mon é .
Presez peu à peu Au mouvt
ma se . ra gué . ri . o . —

7) Кирие

В монодических мессах многие кирие делятся следующим образом: 1) Три раза — Kyrie eleison (Отец): А, В, А; — 2) Три раза — Christe eleison (Сын): С, D, С; — 3) Три раза — Kyrie eleison (Святой Дух): Е, F; последние кирие, более длинное, возвращается к отделу Е, повторяя его дважды; за ним следует мелодическое заключение. Музыка, приходящаяся на слово «eleison» («помилуй!»), остается одинаковой для девяти возгласов. Мое «Таинство Святой Троицы» даст нам пример такой формы. Эта органная пьеса написана на три голоса — дополнительная дань почитания Троицы, — в форме, которая сама по себе троична: три раза по три. Верхний голос исполняет отдаленный контрапункт, квази-атональный, совершающий подходы к вершине и окончания³⁹; бас разворачивает длинную ритмическую педаль (см. в Главе XV пример 310, точно взятый из «Таинства Святой Троицы»). Я цитирую здесь только средний голос, который содержит главную тему.

178

Très lent, lointain

Таинство
Святой Троицы

Plegato

X B
X A X

Это первое трехстишие: А, В, А, — находится в ре. Музыка X (eleison) здесь остается одинаковой. Второе трехстишие, С, D, С, затрагивает тональность ля. Третье трехстишие, Е, F, Е:

179

Таинство
Святой Троицы

E X F
X E E varié



также начинается в ля, транспонируя X. F есть не что иное, как повторение A. Затем E повторяется дважды, второй раз — увеличенное с помощью орнаментального мелодического варианта. Заключение в ре, напоминающее D; X (crescendo) в ре, с ритмическим расширением, для окончания.

8) Секвенция

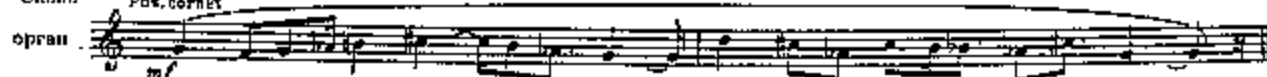
Секвенция — это песнопение в народном духе. Каждый отдел в ней звучит дважды, либо подряд, либо чередуясь; все они заканчиваются на одном и том же звуке. В «Слове» (четвертой части моего «Рождества Господня») я использовал весьма необычную форму, которая одновременно имеет связь с секвенцией — благодаря делениям, с индийским «рагой» — благодаря характеру, с орнаментированными хоралями И.С. Баха — благодаря выразительным и строгим изгибам, которыми насыщена торжественная, длинная и медленная мелодия. Каждое повторение отдела здесь варьировано, снабжено новым орнаментом; соль, финальный звук каждого отдела, гармонизован в течение всей формы девятью различными способами. «Второй лад ограниченной транспозиции» (мелодия) объединяется с мажорной тональностью и седьмым церковным ладом, или «ладом соль» (гармония), — эти объединения будут рассмотрены подробнее в Главах XVII и XVIII.

Распределение отделов:

отдел 1 (с его повторением):

180

Слова *Extrêmement lent et solennel*
Pos. corne



Отдел 2 дан дважды. — Отделы 3 и 4:

181

Слова *Extrêmement lent et solennel*
Pos. corne





Снова отделы 3 и 4, варьированные. Затем рэприза отдела 2, очень удлиненного и сменяющегося образом Аминя для завершения:

182

Слово

орган

Extrêmement lent et solennel

Poa. corneil

mf legato

R. fonda doux 8

pp legato

Г. 15, 8

pp legato



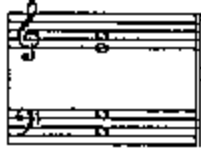
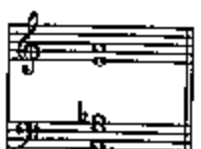

ГАРМОНИЯ, ДЕБЮССИ, ДОБАВОЧНЫЕ ЗВУКИ

1) Добавочные звуки⁴⁰

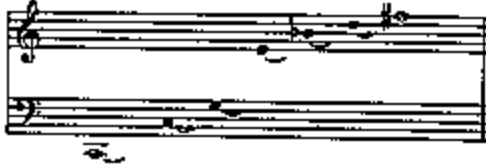
С приходом Клода Дебюсси говорят об апподжиатурах без разрешения, о проходящих звуках без достижения аккордового, и т. д. Их находили уже в его первых сочинениях. В «Пеллеас и Мелизанде», «Эстампах», «Прелюдиях», «Образах» для фортепиано речь идет о неаккордовых звуках, не имеющих ни подготовки, ни разрешения, без особенного выразительного акцента, которые спокойно входят в состав аккорда, меняя его окраску, придавая ему пикантность, новый аромат. Эти звуки сохраняют характер вторжения, дополнения: пчела на цветке! Однако они имеют определенное право гражданства в аккорде — либо потому, что они обладают той же звучностью, что и та или иная классифицированная апподжиатура, либо потому, что они происходят из обертонов основного тона. Это — добавочные звуки.

2) Добавочная секста и добавочная увеличенная кварта


Наиболее используемым из этих звуков является добавочная секста. Рамо предчувствовал ее; Шопен и Вагнер ввели ее в употребление (а также — некоторые авторы светлого и легкого темперамента, в частности, Массне и Шабрие, что показывает, в какой степени она натуральная!). Дебюсси и Равель окончательно закрепили ее в музыкальном языке. Вот она в совершенном аккорде⁴¹; в доминантовом септаккорде; в нонаккорде:

183  184  185 

В обертонах от нижнего до очень тонкий слух уловит фа-диез:

186 

Тогда мы можем трактовать этот фа-диез как добавочный звук в совершенном аккорде, уже обеспеченном добавочной секстой. Итак, наш совершенный аккорд будет иметь вид:

187 

между фа-диезом и до возникнет тяготение, стремящееся разрешить один звук в другой.

188 

3) Связь между добавочными звуками и добавочными длительностями

Вернемся к размышлениям Главы I. Совершенный аккорд с добавочной секстой и добавочной увеличенной квинтой, который мы только что описали, будет типичным аккордом «второго лада ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI). В Главе VIII мы выбрали из всех интервалов нисходящую увеличенную квинту и нисходящую большую сексту — новая аналогия. Наконец, поражает связь между звуками, добавленными к аккордам, и длительностями, добавленными к ритмам. То же очарование, чуть-чуть разное, обнаруживается в этих длительностях дополнения, которые делают ритм восхитительно прихрамывающим, и в этих чуждых звуках, которые незаметно изменяют окраску аккорда.

4) Использование добавочных звуков

В начале этого параграфа я хочу привести эти два аккорда из «Пеллеаса»:

189

Дебюсси
Пеллеас и
Мелизанда
акт III, сцена 1

Doux et calme

Они станут основой образования следующего примера. Добавочные звуки обозначены крестиками. Те же аккорды с новыми добавочными звуками:

190

191

использованы в одном из моих сочинений: «Дом».

192

Presque vif

Дом
сопрано

ф.п.

mf

Cet - te mai - son nous al - lons la quit - ter:

mf expressif

Ja la vois dans ton œil.

Первые два такта включают 4 четверти, третий — 4 четверти, удлиненные точками, без изменения длины восьмой⁴².

Другой пример добавочных звуков:

193

Окстатическая песнь
на фоне грустного
пейзажа

Bien modéré, fantaisiste

Ф. п.

pp *mf* *ppp*

Presser *Rall.*

Опять добавочные звуки помечены крестиками. Фрагмент А, уже цитированный в Главе VIII, представляет собой «проходящую группу» (см. Главу XV). В — добавочная секста в нонаккорде; в С — использование «второго лада ограниченной транспозиции» (см. Главу XVI). Другой пример (добавочные звуки — всегда с крестиками):

194

Вител Смерти
и Жизни

орган

Extrêmement lent, tendre, serene

G. (fl. harm.)

Pos. (fl. harm.)

mf legato *mf*

R. (unda maris et sell(c).)

pp legato

(bourdons 16, 32, tir. 2.)

pp legato

G. Pos. G. Pos.

G. Pos. G. Pos.

Поразительное использование добавочной сексты в нонаккорде:

195
Ожерелье
Moderé, un peu vif

сопрано
Ah! mon collier! Ah! mon col - lier!

ф.-п.

Весь пример написан на аккорде:

198

Кроме его первой восьмой (акцент), он представляет собой, в целом, чрезвычайно грациозный и изысканный ритмический спад. В первом такте – интерпретация индийской «рагавардханы», делящейся на два фрагмента – А и В; во втором – вариант этих двух ритмов: А лишается своей последней восьмой, третья четверть В удлиняется точкой. Эта точка (добавочная длительность, отмеченная крестиком) замедляет ритмический спад, подчеркивая его ласковую небрежность (см. пункт 3 Главы III, в котором рассматриваются «ритмические подготовки и спады»).

Использование увеличенной кварты, добавленной к совершенному аккорду, – в А; сексты, добавленной к доминантсептаккорду, – в В. Использование добавочных длительностей (я не настаиваю более на их связи с добавочными звуками). От начала до X – отрывок, написанный во «втором ладу ограниченной транспозиции»:

197
Суприка

сопрано

сопрано

Presque lent

Ва où l'Es - prit te mè - ne,

ф.-п.

Nul ne peut sé - pa - rer ce que Dieu a u - ni,

Опять использование добавочной увеличенной кварты в совершенном аккорде – в А, добавочной сексты – в В; с крестиками – добавочные длительности; последний крестик – удлинение с помощью точки, смягчающей ритмический спад:

Рагуза
неактивности

Modéré

сoprano

Rêve aux plis de l'heu-re; tres-se, tres-se des vo-ca-li-ses

198

ф.-п.

au-tour du si-len-tou-re.

pp 8^a bassa

Последняя цитата:

199

Гитта Стерри
и Жизли

Extrêmement lent, tendre, serene

G. (fl. harm.)

орган

R. (onda maris, salto.)

mf legato

pp legato

Péd. (boudons 36 et 32, tir. R.)

pp legato

Pos. (fl. harm.)

С крестиками — добавочная увеличенная кварта. Начальный рисунок А — «вспомогательная группа» от ре-диез (см. Главу XV). Цитата, целиком написанная во «втором ладу отрицательной транспозиции»:

200

ГЛАВА XIV

ОСОБЫЕ АККОРДЫ, АККОРДОВЫЕ ГРОЗДИ И ПЕРЕЧЕНЬ АККОРДОВЫХ СОЕДИНЕНИЙ

1) Аккорд на доминанте

Он содержит все звуки мажорной гаммы:

Вот его предполагаемое разрешение:

201



202



Сделаем апподжиатуры к добавочным звукам:

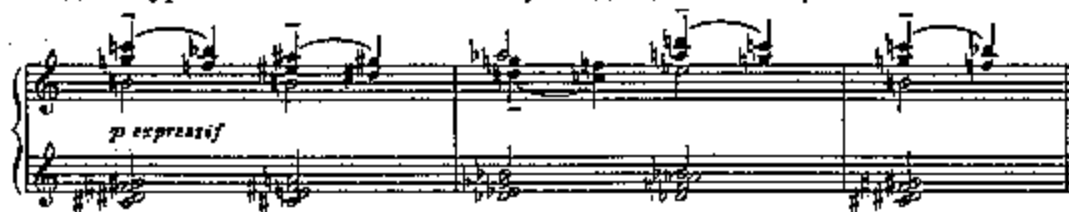
203

Аккорд на
доминанте
с апподжиатурами



Разукрасим это с помощью эффекта витража и расположим различные обращения аккорда с такими апподжиатурами на общем басовом звуке (до-диез или ре-бемоль) ⁴³:

204



Другое расположение:

205



То же самое, с преобразованием
апподжиатур в добавочные звуки:

206



Другие добавочные звуки:

207

Воскресение

Ф. п.



2) Обертоновый аккорд⁴⁴

Тончайший слух воспринимает почти все звуки обертонового ряда от нижнего до, складывающиеся в фигуру, преобразованную темперацией в этот аккорд.

208
Обертоновый аккорд




Произведем упомянутый выше эффект витража, расположив обращения на общем басовом звуке (до-диез или ре-бемоль):

209




Связанный со своим вторым обращением:

210
Радуга
нелиннейности
ф.-п.



обертоновый аккорд представляет все звуки «третьего лада ограниченной транспозиции»:

211



Секвенция, в которой наш аккорд чередуется со своим первым обращением:

212



3) Квартаккорд

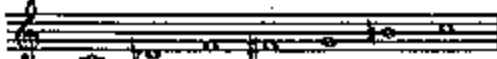
Забудем классические аккорды, составленные из терций, чтобы использовать аккорд из увеличенных и чистых кварт.

213
Аккорд
на кварт



Он содержит все звуки пятого лада ограниченной транспозиции (см. Главу XVI):

214



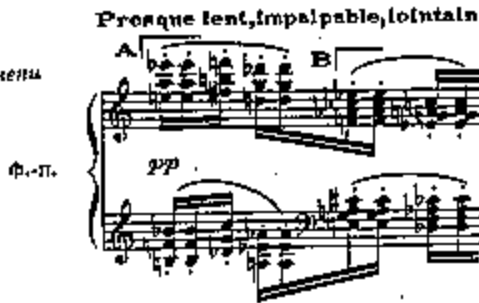
Этому аккорду и этому ладу принадлежит мелодическая формула:



цитированная уже в параграфе 2 Главы X в связи с перестановкой звуков.
Эта последовательность:

216

*Вокализ для Ангела,
познания конца Времени*



предлагает образец использования: в А – квартаккорда; в В – обертонового аккорда.

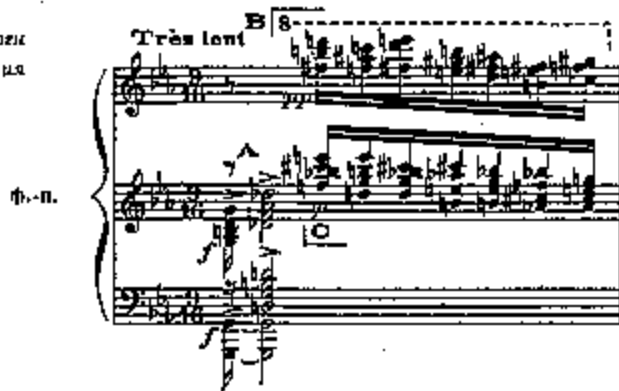
4) Эффекты призвуков⁴⁵

Поль Дюка часто говорил об «эффектах призвуков» – эффектах чистейшей фантазии, очень отдаленно напоминающих явление натурального звукоряда. Вы найдете замечательные эффекты призвуков, смешанные с искусными вариациями ритма, в «Ритуальных танцах» и особенно в «Мана» Андре Жюливе.

Верхние призвуки:

217

*Колокола тревоги
и слезы прощания*



Аккордовая гроздь В написана в «шестом ладу ограниченной транспозиции», аккордовая гроздь С – во втором из этих ладов (см. Главу XVI). Эти две аккордовые грозди образуют верхние призвуки аккорда А. Нижние призвуки (с крестиком):

218

*Вокализ для Ангела,
познания конца Времени*



Аналогичный эффект:

219

Вокализ для Ангела,
возвещающего конец Времени

Ф.-п.

Robuste, modéré

Третий пример нижних призвуков:

220

Вокализ для Ангела,
возвещающего конец Времени

Presque vif

Modéré

скрипка

кларнет In B

флюгельгель

Ф.-п.

Modéré

А (арпеджио кларнета и аккорды фортепиано) — «аккорд на доминанте» (см. пункт 1 этой главы). В — нижние призвуки. С — мелодические рисунки в «птичьем» стиле. — Последний эффект призвуков:

221

Поднять: лицо
и обратная сторона

Bien modéré

ф.-п.

5) Аккордовые грозди

Посмотрите пример 217 предыдущего параграфа. Другая цитата:

Вокалия для Ангела,
возвещающего конец Времени

Presque lent, impalpable, lointain

222

скрипка

виолончель

ф.-п.

pp sourdine

pp sourdine

ppp

A B

A B C

В мягком ниспадании голубовато-оранжевых аккордов, окружающих своим отдаленным перезвоном мелодию струнных в духе григорианского хорала, отметим: в А — наложение кварт; в В — движение на основе обертонового аккорда (см. пример 212 из этой главы); в С — второй лад ограниченной транспозиции.

б) Взгляд на другие стили

Вспомним, что эти два аккорда из «Пеллеаса»: породили «Общий танец» из «Дафниса» (Равеля) и политональность, особенно любимую Мийо. Любопытно наблюдать, как со времен «Орфея» и поразительных мадригалов Монтеверди гармоническое учение эволюционировало от одного композитора к другому. Посмотрим, в свою очередь, на сочинения наших современников и попытаемся найти в них что-то для себя. Только два примера этого преобразующего «взгляда».

223

Дебюсси, *Пеллеас и Мелизанда*
Акт I, сцена I



Такт из Дебюсси:

Я делаю из него секвенцию:

224

Дебюсси, *Пеллеас и Мелизанда*
Акт IV, сцена 4



225



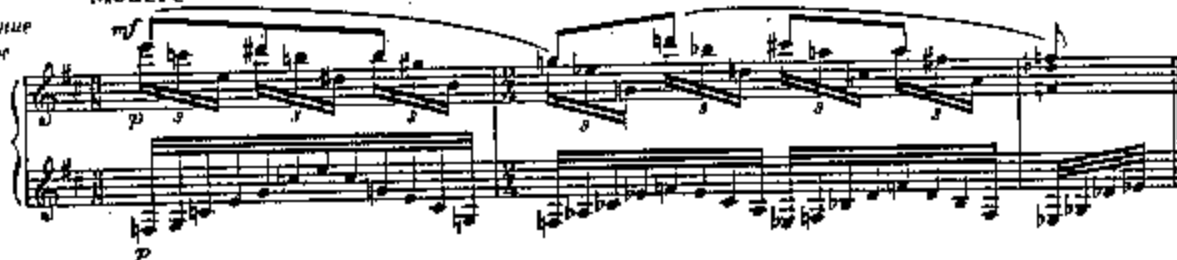
Другое преобразование:

226

Отражение в ветре

Modéré

Ф.-п.



Такт из Равеля:

Я делаю обращение последовательности⁴⁶:

227

Равель, *Дафнис и Хлоя, Танец 3 Нимф*



228



Другое преобразование:

229

Твой голос

сопрано

Presque lent

Ф.-п.




7) Натуральная гармония

Теперь мы представим образцы аккордовых соединений. В следующих главах мы попытаемся еще более расширить наш гармонический горизонт с помощью использования «ладов ограниченной транспозиции» и комбинации «подход — акцент — окончание». — Все эти поиски не должны заставить нас забыть натуральную гармонию: истинную, единственную, красивую и доставляющую наслаждение, желаемую мелодией, вытекающую из нее, еще ранее существовавшую в ней, издавна заключенную, ожидающую выявления⁴⁷. — Мое тайное желание волшебной роскоши гармонии толкнуло меня к этим языкам пламени, этим неожиданным звездам, этим потокам сине-оранжевой лавы, этим планетам из бирюзы, этим фиолетовым краскам, этим гранатам косматых древесных разветвлений, этим вихрям звуков и цветов в хаосе радуг, о котором я говорил с любовью в Предисловии к моему «Квартету на конец Времени»: такое бурление аккордов неизбежно должно стать завораживающим; это — святая суть натуральной и истинной гармонии, которая, единственная, может это осуществить.

8) Перечень аккордовых соединений

230—245 — ГАРМОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

230



281



282



283



234



285



236
Ангельские голоса
Иисуса

Lent
doloureux, en pleurant
ff legato

sf, très lié

1-е звено 2-е звено

237

pp

238

1-е звено 2-е звено

239

240

241

Вокализ для Ангела,
возвещающего
конец Времени

242

8

pp

243

Вокализ для Ангела,
возвещающего
конец Времени

244

Твой голос

Presque lent
(лад 3) (лад 2)

p *mf*

A (лад 2) B (лад 2)

1-е звено 2-е звено

245

Твой голос

Presque lent

p *mf*

1-е звено 2-е звено

Гармонические секвенции. Примеры 230 и 231 дают ракоход во второй половине звена секвенции⁴⁸. Мы уже видели примеры 233 и 238 в параграфе 6. Пример 236 особенно выразителен. В 237 ми — педаль в среднем голосе — и противоположное движение в двух верхних голосах меняют облик секвенции, находящейся в четырех нижних голосах. В 238, 244 и 245 второе звено варьирует ритм первого. 241 и 243 взяты из «Вокализ для Ангела, возвещающего конец Времени». В примере 244 накладываются: в А — два «лада ограниченной транспозиции»: лад 3 на лад 2; в В наложение понижается на тон; этот пример заимствован из «Твоего голоса», так же как и пример 245.

246-251 - ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЛИТАНИИ

246

247

Уговор с Ми

248

Уговор с Ми

249

250

251

Гармонические литании. (Гармоническая литания – это мелодический фрагмент из двух или нескольких звуков, повторяемых с различными гармонизациями). Примеры 247 и 248 взяты из «Уговора с Ми»; 246 представлен в «Отражении в ветре», 249 – в «Хвале Бессмертию Иисуса», 250 – в «Хаосе радуг для Ангела, возвецающего конец Времени».

252-276 - РАЗНООБРАЗНЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ

252

253

254

255

256

257

258

259

The image displays a series of musical exercises numbered 260 through 276, arranged in a grid-like fashion. Each exercise is presented in a grand staff (treble and bass clefs). Exercises 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, and 276 are shown. Exercises 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, and 276 are in G major. Exercise 272 is in G major with two staves, the top staff labeled '(лад 3)' and the bottom staff labeled '(лад 2)'. Exercise 275 is in G major with two staves, the top staff labeled 'p *ritardando*' and the bottom staff labeled 'p'. Exercise 272 is in G major with two staves, the top staff labeled '(лад 3)' and the bottom staff labeled '(лад 2)'. Exercise 275 is in G major with two staves, the top staff labeled 'p *ritardando*' and the bottom staff labeled 'p'. Exercise 276 is in G major with two staves. Exercises 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, and 276 are in G major. Exercise 272 is in G major with two staves, the top staff labeled '(лад 3)' and the bottom staff labeled '(лад 2)'. Exercise 275 is in G major with two staves, the top staff labeled 'p *ritardando*' and the bottom staff labeled 'p'. Exercise 276 is in G major with two staves.

Разнообразные последования. Пример 253 написан в «ладу ограниченной транспозиции» 7, пример 256 — во втором из этих ладов. 258 представлен в «Ожерелье». 262 — в ля мажоре, несмотря на его политональный вид. 269 произведен от 268. В 272 накладываются два «лада ограниченной транспозиции»: лад 3 (верхняя строка) на лад 2 (нижняя строка); вы найдете их в Записи № 438

опять, в транспонированном виде и с другим ритмом, в «Радуге невинности». 274 политонален, 276 – редукция темы Мелизанды (Дебюсси).

277-283 – НАЛОЖЕНИЯ КВАРТ И КВИНТ

Examples 277-283 illustrate various chordal textures. Example 277 shows a quartet with a plus sign (+) indicating a specific interval. Examples 278, 279, and 280 show different voicings of quartets and quintets, with dynamic markings like *f* and *pp*. Examples 281, 282, and 283 show further variations, with 282 and 283 specifically highlighting the textures of pure and diminished quintets.

Наложения чистых и увеличенных кварт, чистых и уменьшенных квинт. 277 представлен в «Вокализе для Ангела, возвестающего конец Времени»; в нем накладываются чистые кварты; с крестиком, снизу вверх, – чистая кварта, увеличенная кварта, чистая кварта. Следующие примеры накладывают чистые и уменьшенные квинты. При более широком расположении аккордов в 282 и 283 обнаруживаются те же самые наложения.

284-287 – ПРИМЕРЫ БОЛЬШЕЙ ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ

Examples 284-287 show longer passages of quart and quint textures. Example 284 is marked with an asterisk (*). Example 285 is marked with the tempo *Trois modéré*.

* Вы найдете использование примера 284 в «Аминс Божьего Суда».

Très modéré

286

287

Примеры большей продолжительности. Они представляют собой совсем сжатое изложение бурлящих аккордов, описанных в параграфе 7. Пример 287 причудливо смешивает три гармонических стиля: А напоминает Равеля, В — Стравинского, С — Онеггера.

288-293 — БОЛЕЕ ИЗЫСКАННЫЕ ПРИМЕРЫ*

288

*Хоро радиус
для Ангела,
возмещающего
конец Времени*

289

* Широкое использование всех этих примеров в «Видениях Амиэна».

290

Хаос раду
для Ангела,
возвещающего
конец
Времени

ff > p
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

291

p

Равель, Моя матушка Гусыня;
Дурнушка, Императрица
Павод

292

p > fff

Très modéré

293

A mf

B C

Более изысканные примеры. Пример 288: такт А происходит из фрагмента «Хаос раду для Ангела, возвещающего конец Времени» (пример 289); такт В включает в себе призыв из примера 290 (взятого из того же сочинения). Пример 291 – преобразование трех аккордов Равеля (пример 292, Равель, «Моя матушка Гусыня»). Наконец, в примере 293 используются: в А – последования из 288; в С – из 291; в В – «аккорд на доминанте» с апподжиатурами (см. пример 204, пункт I этой главы).

Très vif

294-301 – ФОРМУЛЫ АККОМПАНЕМЕНТА

294

f

295

Легкое шельо
ф.-п.

Très vif et léger

ppp cresc.

296

Пейлаж
ф.-п.

Presque vif

ppp

297 *Modéré, un peu vif*

Ф.-п.

298 *Modéré*

299 *Modéré, presque vif, joyeux.*

Ангельские,
Святых, пеня
птиц

Ф.-п.

300 *Modéré, presque vif, joyeux.*

Ангельские,
Святых, пеня
птиц

Ф.-п.

301 *Modéré*

Ангельские,
планеты
с кольцом

Ф.-п.

Формулы аккомпанемента. Можно было бы поместить тему в средний голос, в центре 294. 295 («Легкое число») требует ведущего голоса над и под ним. 296 («Пейзаж») написан во «втором ладу ограниченной транспозиции»; тема будет расположена над ним, в том же ладу. Легкий шелест в 297 накладывает мелодическую формулу в «ладу ограниченной транспозиции 5» на арпеджио, использующие шестой из этих ладов; тема слышна над и под ним. 298 – в «птичьем» стиле; он предполагает мелодию под ним, как и колокольные звучания в 299 и 300. 301 позволяет нам услышать мелодию с сопровождением.

РАЗРАСТАНИЕ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ, ПОДХОДОВ И ОКОНЧАНИЙ

Диссонансы⁴⁹ и неаккордовые звуки⁵⁰, — это одно и то же. Возможен ли диссонанс в наших усложненных аккордах? И что становится в этом множестве «добавочных звуков» со старыми неаккордовыми звуками: педалью, проходящим звуком, вспомогательным, апподжиатурой? Они необходимы для выразительной контрапунктической жизни музыки; сохраним их, увеличив их массу. Педаль станет педальной группой; проходящий звук — проходящей группой; вспомогательный — вспомогательной группой. Каждая из этих групп будет содержать в себе несколько неаккордовых звуков, образующих законченное «музыкальное целое» (ритм, гармония, мелодия) и анализируемых как одна педаль, один проходящий звук, один вспомогательный. — Мы забудем предъем и камбиату, которые были только предсказанием «добавочного звука». Задержание также отступило мало-помалу перед апподжиатурой. Этот последний, самый важный и самый выразительный из неаккордовых звуков в классическом стиле, превратится в комбинацию: подход — акцент — окончание.

1) Педальная группа

Вместо одного длящегося звука, чуждого аккордам, которые его окружают, у нас будет повторяющаяся фигура (повторение и продление равнозначны), чуждая другой фигуре, расположенной над или под ней; каждая из этих фигур будет иметь свой собственный ритм, свою мелодию, свою гармонию.

302

Неосвязанные звуки грезы

ф. п.

Modéré

8

ppp

mf

Cédez

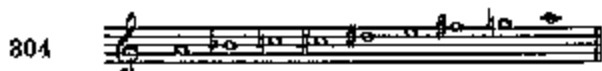
a Tempo

ff

В этом примере музыка верхней строки повторяется от такта к такту, независимо от музыки нижней строки; это педальная группа. Весь отрывок написан в ля мажоре. В то же время, он



полимодален и сочетает два лада ограниченной транспозиции: третий лад в верхней строке; и второй лад в нижней:



Мы снова вернемся к полимодалности в Главе XIX.

2) Проходящая группа

Повторение на месте равнозначно продлению, говорили мы по поводу педалейных групп. Подобным же образом, воспроизведение звеньев секвенции равнозначно симметричному движению, восходящему или нисходящему, ступень за ступенью, из проходящих звуков.



В среднем голосе (В) — педальная группа. В двух крайних голосах (А) — группы неаккордовых звуков, симметрично расходящиеся: в восходящей секвенции в верхней части, в нисходящей — в басу; это проходящие группы.

3) Вспомогательная группа



В А и в С: ре — основной звук. В В — бескрайний завиток, образующий одно украшение звука ре; это вспомогательная группа.

4) Подходы и окончания

Моцарт — их отдаленный предвестник. Шенберг и Альбан Берг использовали их с редкой эмоциональной силой. Но именно Артур Онеггер довел их до максимального эффекта воздействия (см. особенно «Юдифь», «Горация-победителя», «Антигону», «Пляску мертвых»). — Сохраним то, что является самым существенным в апподжиатуре: выразительный акцент. Подготовим этот акцент бесконечным переходом и разрешим его с помощью бесконечного окончания; его выразительная сила увеличится в той же мере. Таким образом, мы получаем комбинацию: «подход — акцент — окончание». Подход и окончание могут быть отделены от акцента с помощью паузы и даже существовать безо всякого акцента. — Во вспомогательной группе точкой отправления и прибытия является один и тот же долгий основной звук; здесь последний звук — короткий, отличный от первого, и все звуки — неаккордовые. Вспомогательная группа, подобно педальной и проходящей группам, могла иметь собственные гармонии; комбинация подход-акцент-окончание, — напротив, исключительно мелодическая. Наконец — и это главное, — наша комбинация вращается вокруг выразительного акцента, который сам является центром и смыслом всего остального, тогда как вспомогательная группа не имеет акцента.

307

Забывшие Приношения.

Грех

скрипка
и альты

деревянные
духовые и
виртуозы

виолончели
и контрабасы

Воплощение тревоги, желания, ужаса; А — задыхающийся подход, В — акцент, С — окончание.*

308*

Амни ономы
Нисуса

Ф.-п.

Прямолинейное движение и жесткость аккордов придают этому примеру огромную выразительную силу. Акцент В — душераздирающий. В А — подход и ритмическая устремленность; в С — окончание.

* В примере 308 каждая триоль равна четверти.

Très modéré, lourd

309

В — акцент. Подход А и окончание С разрезаны паузами: ощущение усилия в одном, изнеможения — в другом. Несмотря на это членение, пример более сильного характера, чем предыдущие. Необычно, что комбинация начинается и заканчивается на одном и том же звуке ми.

310

Танцетто
Святой Троицы

органы

Très lent, lointain
R. (bourdon 16 et octave)

A B C

ppp legato

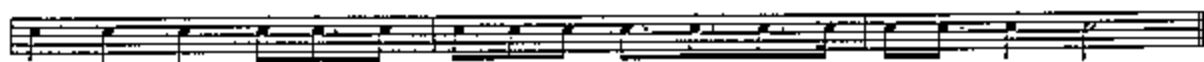
pp legato

Péd. (bourdon 22, tir. R.)
ppp legato



Здесь акцент В — отдаленный, и подход А более спокоен. В С — очень длинное окончание в квази-атональном стиле. В D — окончание, которому не предшествует акцент. Обратим внимание на ритмическую последовательность в басу:

311



уже цитированную в Главе VI в связи с «ритмическими педалями». Она выполняет эту роль ритмической педали на протяжении всего сочинения.

ЛАДЫ ОГРАНИЧЕННОЙ ТРАНСПОЗИЦИИ⁵¹

Я уже говорил об этих ладах в Предисловии к моему «Рождеству Господню». Повторим это изложение, значительно расширив его с помощью примеров и более подробных разъяснений строения ладов. Чтобы облегчить мой текст, я не буду постоянно использовать выражение «лады ограниченной транспозиции», которое немного длинновато, а обозначу каждый лад его номером: второй лад, третий лад и т. д., — или: лад 2, лад 3 и т. д. — Все примеры этой главы используют избранный лад мелодически и гармонически, то есть все их звуки принадлежат ладу. В противных случаях я указываю звуки, чуждые ладу.

1) Теория ладов ограниченной транспозиции

Основанные на нашей современной хроматической системе — темперированной системе из 12 звуков, — эти лады образованы из нескольких симметричных групп, при этом последний звук каждой группы всегда оказывается «общим» с первым из следующей группы. К концу некоторого количества хроматических транспозиций, которое неодинаково в разных ладах, они оказываются более не способными к перемещению — например, четвертая позиция⁵² лада представляет в точности те же звуки, что и первая, пятая — те же, что вторая, и т. д. (когда я говорю: «те же звуки», — я имею в виду энгармоническую замену, и всегда — в соответствии с нашей темперированной системой, где до-диез равен ре-бемолью). Существует три таких лада. Плюс четыре других, способных транспонироваться шесть раз и представляющих меньший интерес по причине слишком большого количества их транспозиций. Все «лады ограниченной транспозиции» могут быть использованы мелодически — и особенно, — гармонически, при этом мелодия и гармония никогда не покидают звуков лада. Мы говорили в Главе I об очаровании невозможностей: невозможность перемещения производит их странное очарование. Они находятся в атмосфере нескольких тональностей сразу, без политональности, — композитор волен сделать господствующей одну из тональностей или оставить тональное впечатление неопределенным. Их серия⁵³ конечна. Математически невозможно найти другие, по крайней мере, в нашей темперированной двенадцатитоновой системе. В темперированной четвертитоновой системе, предлагаемой Хабой и Вышнеградским, существует аналогичный ряд (к сожалению, я не могу заняться здесь этим, равно как и другими особенностями четвертитоновой музыки и связями между темперированной и нетемперированной музыкой, — всеми вопросами, которые увлекут музыкантов будущего, но выходят за рамки этой работы). — Добавлю, что «лады ограниченной транспозиции» не имеют ничего общего с тремя великими модальными системами Индии, Китая и античной Греции, равно как и с церковными ладами (родственными греческим ладам), — всеми этими звукорядами, способными транспонироваться 12 раз.

2) Первый лад ограниченной транспозиции

Первый лад делится на 6 групп, по 2 звука в каждой; он имеет две позиции⁵⁴. Это «целотоновая гамма». Клод Дебюсси (в «Пеллеасе и Мелизанде») и после него Поль Дюка (в «Ариане и Синей Бороде») так замечательно его использовали, что больше нечего добавить. Мы же будем старательно избегать его использования, — если только он не будет замаскирован наложением ладов, которые сделают его неузнаваемым, как в примере 43 Главы VI (параграф 3).

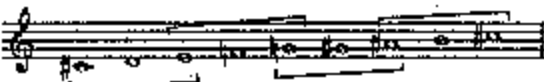
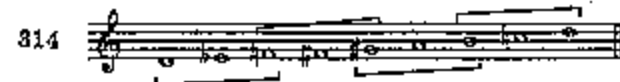
3) Второй лад ограниченной транспозиции

Его очертания находят уже в «Садко» Римского-Корсакова; Скрябин использует его более осознанно; Равель и Стравинский — мимоходом: но все это остается в виде робкой попытки, и ладовый эффект оказывается более или менее поглощенным привычными звучностями.


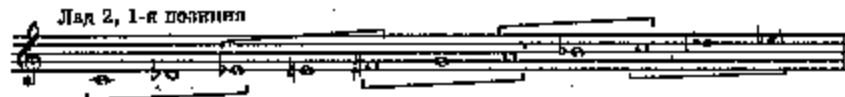
«Лад 2» можно транспонировать три раза, так же как уменьшенный септаккорд. Он делится на 4 симметричные группы, каждая из трех звуков. Эти «трикорды», взятые в восходящем движении, в свою очередь, делятся на 2 интервала: полутон и тон. Вот первая позиция:

312 

Вот вторая и третья позиции:

313  314 

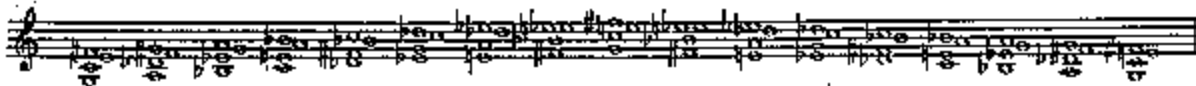
Четвертая позиция представляет собой в точности те же звуки, что и первая (с энгармонической заменой):

315  

Пятая позиция дает те же звуки, что вторая, шестая — те же, что третья, и так далее. Можно начать звукоряд со второй ступени; таким образом, мы будем иметь в каждой группе интервалы: тон, полутон (вместо: полутон, тон, как перед этим); но это ничего не меняет в аккордах, образуемых ладом, и мы опять попадаем, с энгармонической заменой, в звуки первой позиции:

316  

Лад 2, первая позиция, в параллельном движении аккордов (каждый голос представляет весь лад целиком, начинающийся от разных ступеней):

317 

В этой последовательности чередуются: квартсекстакорд с добавочной увеличенной квартой и доминантсептаккорд с секстой (см. Главу XIII). — Противоположное движение, та же позиция:

318 

Типичный аккорд лада, та же позиция:

319



Аккорд, содержащий все звуки лада, в его второй позиции:

320



Различные формулы каданса, принадлежащие второму ладу:

321



322



323



324



Первая формула представляет собой типичный каданс лада в первой позиции; мы уже видели ее в Главе VIII (пример 77, «Богородица и Дитя»). Вторая формула использует лад в его второй позиции. Третья формула — гармоническая секвенция: А — первое звено, третья позиция; с крестиком — добавочная длительность, придающая большую силу подготовке акцента; В — второе звено, первая позиция, ритмическая вариация; с крестиком — длительность, удлиненная с помощью точки, смягчающей слад. Четвертая формула использует вторую позицию. — Я уже отмечал, в примерах предыдущих глав, частое использование второго лада. Новые примеры его применения:

325

Последние звуки грезь

ф.-п.



Хаос радуг
для Ангела, возвещающего
конец Времени

Rêveur, presque lent

скрипка (sur la 1^{re}) *f* *expressif*

кларнет *ppp*

326

ф.-п. *ppp*

Тад (etc.)

Хаос радуг
для Ангела, возвещающего
конец Времени

Moderé, un peu vif

327

скрипка

ф.-п.

ppp

si

si

Тад

Эти три примера не покидают звуков лада в его первой позиции. Третий пример содержит (у фортепиано) интересный образец аккомпанемента (см. Главу XIV, параграф 8): сравните его мелодическое движение с примером 113 Главы VIII («Ангел благовоний»).

328

Колокола тревоги
и слезы прощания

Lent

ф.-п.

mf

pp

pp

pp

А

mf

pp

pp

В

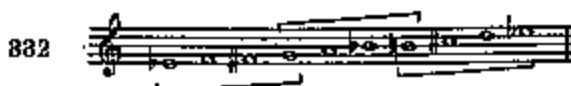
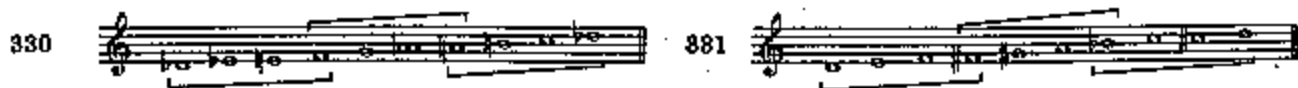
Этот последний пример использует лад 2: в А - в его третьей позиции; в В - в его первой позиции.

4) Третий лад ограниченной транспозиции

Имеет четыре позиции, так же как увеличенное трезвучие. Он делится на 3 симметричные группы, каждая из 4 звуков. Эти «тетракорды», взятые в восходящем движении, сами делятся на 3 интервала: тон и два полутона. Вот первая позиция:



Вот вторая, третья и четвертая позиции:



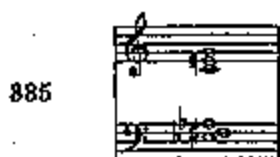
Пятая позиция дает те же звуки, что и первая, шестая — те же, что вторая, и так далее, подобно явлению, наблюдаемому в ладу 2. Можно начать звукоряд со второй или с третьей ступени, но (как мы видели, также применительно к ладу 2) следует только новый порядок тонов и полутонов для каждой группы: не происходит никакого изменения звуков, составляющих лад, или аккордов, образуемых им. — Лад 3, первая позиция, в параллельном движении аккордов (каждый голос представляет весь лад целиком, начинающийся от разных ступеней):



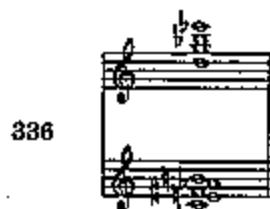
Противоположное движение, вторая позиция:



Типичный аккорд, первая позиция:



Аккорд, содержащий все звуки лада, та же позиция:



Две кадансовые формулы, первая — в четвертой позиции:



вторая, в противоположном движении, — в первой позиции:



Использование третьего лада:

Тема и вариации

Modéré

скрипка

mf cresc.

339

ф.-п.

pp

p

pp

p

p

pp

p

pp

p

simile

Этот фрагмент не покидает звуков лада в его первой позиции. Гроздь аккордов, которая повторяется от такта к такту на верхней строке партии фортепиано, образует «педальную группу» (см. Главу XV). Другое использование третьего лада:

Modéré, presque viv.

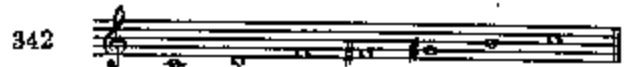
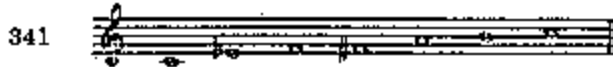
340

Использование каденционных формул примеров 337 и 338, противоположного движения примера 334. В А — четвертая позиция; в В — первая позиция, в С — вторая позиция. Три буквы D указывают звуки, чуждые ладу, образующие эффект верхнего и нижнего призвуков (см. Главу XIV, пункт 4).

5) Лады 4, 5, 6 и 7

Эти лады могут транспонироваться шесть раз, подобно интервалу увеличенной кварты. Они делятся на две симметричные группы. Именно эти четыре доводят общее число «ладов ограниченной транспозиции» до семи. Невозможно найти другие, имеющие шесть транспозиций; все иные комбинации, делящие октаву на две симметричные группы, приведут: либо к началу звукоряда ладов 4, 5, 6 и 7 от других ступеней, нежели первая (что меняет порядок интервалов, но не звуки и аккорды ладов — мы уже установили это); либо к образованию арпеджио из-

вестных аккордов; либо к неполным ладам 2, таким как:



либо к неполным ладам 5⁵⁵:



Вот лад 4:



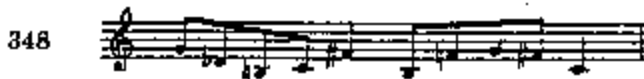
То же — в параллельном движении аккордов:



Я использовал этот лад в «Исполненной мольбе» из моих «Поэм для Ми». — Та же гамма, без двух звуков, — это лад 5:



Этот лад 5, будучи неполным ладом 4, имеет право цитироваться здесь только потому, что он порождает мелодическую формулу (виденную уже в Главе X):

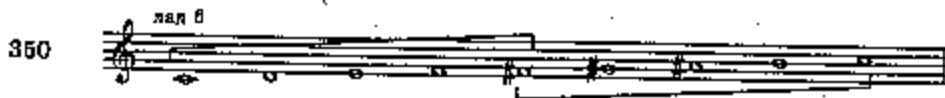


и «аккорд из кварт», анализируемый в Главе XIV, параграфе 3:



И квартаккорд, и мелодическая формула содержат все звуки лада 5.

А вот лад 6:



Противоположное движение в этом ладу:



Другое противоположное движение:

352

Неослабимые
зерки грезы



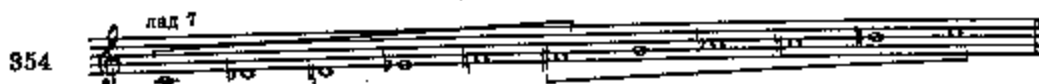
Тот же лад, в параллельном движении аккордов на фоне выдержанной увеличенной квар-
ты:

353



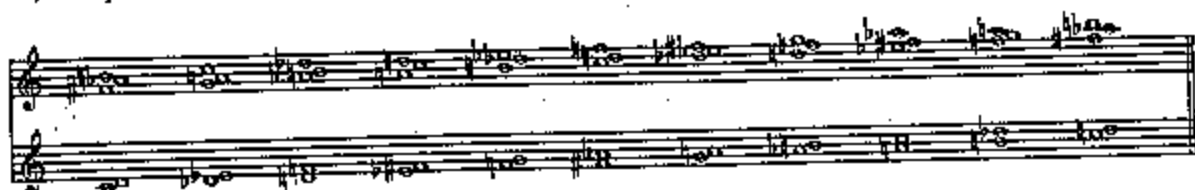
Об использовании лада 6 см.: в Главе III (параграф 2) пример 12 («Пастухи»), который
использует лад в его пятой позиции; в Главе VIII (параграф 4) пример 109 («Богородица и Ди-
тя»), который использует лад в его первой позиции.

Наконец, вот лад 7:



То же, в параллельном движении аккордов:

355



Я использовал этот лад в четвертой части «Вознесения»: «Мольба Христа, восходящая к
Отцу». Вспомним пример 253 из «перечня аккордовых соединений» (Глава XIV, параграф 8):



который использует все звуки лада 7 в его пятой позиции:



6) Связь ладов ограниченной транспозиции и необратимых ритмов

Вернемся к размышлениям Главы V (пункт 3). Там сказано: «Лады ограниченной транс-
позиции осуществляют в вертикальном направлении (транспозиция) то же, что необратимые
ритмы — в горизонтальном (ракоход). Эти лады не могут быть транспонированы свыше опреде-

ленного количества позиций из-за попадания опять на те же самые звуки (с энгармонической заменой); подобным же образом, эти ритмы нельзя прочесть ракоходно, не придя снова к точно такому же порядку длительностей, как в прямом варианте. Эти лады не могут быть транспонированы, потому что они находятся — без политональности — в модальной атмосфере сразу нескольких тональностей и содержат в себе самих маленькие транспозиции; эти ритмы не могут быть обращены, потому что они содержат в себе самих маленькие обращения. Эти лады делятся на симметричные группы; эти ритмы — также, с тем различием, что симметрия ритмических групп есть обратная симметрия. Наконец, последний звук в каждой группе этих ладов — «общий» с первым из следующей группы; и группы этих ритмов заключают центральную длительность, «общую» между группами. Итак, аналогия полная.

В том же пункте 3 Главы V также сказано: «Подумаем теперь о слушателе нашей модальной и ритмической музыки; у него на концерте не будет времени выявлять нетранспонируемости и необратимости, и в этот самый момент эти вопросы больше не будут его интересовать: быть зачарованным — станет его единственным желанием. И именно это и произойдет: он невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной вездесущности в нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости, — все это будет постепенно вести его к тому виду «божественной радуги», которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем».

Достигшему этого места в нашей работе не полезно ли повторить эти строки?

МОДУЛЯЦИЯ ЭТИХ ЛАДОВ И ИХ СВЯЗЬ С МАЖОРНОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ

Как и ранее, все примеры этой главы используют избранные лады мелодически и гармонически, то есть все их звуки принадлежат ладу. Я указываю везде изменения лада и звуки, чуждые ладу.

1) Связь с мажорной тональностью

Мы уже отмечали, что «лады ограниченной транспозиции» находятся в атмосфере нескольких тональностей сразу, без политональности, — композитор волен сделать господствующей одну из тональностей или оставить тональное впечатление неопределенным. Таким образом, «лад 2» в его первой позиции:



может колебаться между четырьмя мажорными тональностями — до, ми-бемоль, фа-диез и ля. Использование этой тональной нерешительности лада 2, та же транспозиция (для краткости я цитирую только мелодию виолончели и аккорды, без аккомпанирующей фигурации фортепиано):

359

Хаос радуг

Для Ангела, освещающего
конец Времени

Rêveur, presque lent

(8^{ve} note)

виолончель

аккорды



Мы не покидаем звуков лада; три остановки на квартсекстаккордах: ля, фа-диез и ми-бемоль мажор, — подчеркивают это колебание.

С помощью частого возвращения тоники избранной тональности или использования доминантсептаккорда этой тональности (этот последний способ — самый эффективный), мы смешиваем лад с мажорной тональностью.

360
Дети Бога

Lent et tendre

орган

p legato
GFA. (fonds 5, gambes, mix obestes)

p legato
(10, 8)

pp legato

dim.

Rall.

pp p *dim.* *pp*

(+ таб. 32)

Этот пример, целиком написанный в ладу 2, третьей позиции, остается в си-мажоре; для ее си в басу крепко устанавливает тональность. (Лиги между общими звуками касаются исполнения на органе). — В следующем параграфе пример 363 («Небесное Причастие») покажет нам, что нет ничего более ценного для утверждения тональности, чем доминантовая септима.

Мы можем смешать также наши лады с тональностями, чьи тоники не представлены звуками избранного лада.

361
Забывшие Приношения
(Крест)

оркестр

Très lent, douloureux, profondément triste
(quatuor en sourdine)

mf *ff* *mf*

(fl. et bassons) (clar. et cor)

Мелодия первых двух тактов написана в «ладу 2», третьей позиции; звуки ми, соль (тоника и третья ступень), которые аккомпанируют ей, не принадлежат ладу. Такт X — в «ладу 3», второй позиции; его выразительное и глубоко мучительное усилие затихает на квинте си-фа-диез, доминанте для ми. Тональное впечатление ми минора. — Вот еще один небольшой фрагмент в лад 2, третьей позиции, — за исключением си-бемоля (верхняя строка), — наложенном на аккорды, составленные из чистых кварт, которые чужды ладу (нижняя строка):

362

Très modéré

Педааж

Ф. П.

2) Модуляция лада в себя самого⁵⁶

Наши лады могут модулировать в себя самих, или отклоняться из себя в свои различные позиции. Пример 137 Главы XI («Забывшие приношения»), в котором лад 2 отклоняется в себя почти в каждом аккорде, является тому свидетельством. Другой пример:

363

Extrêmement lent

(OR. gambe, viol., fl. B, hautbois 6, 16)

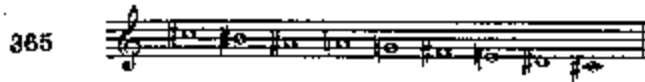
Неверное Причастие

орган

Первый такт: доминантовая септима⁵⁷ фа-диез мажора, лад 2 в его второй позиции:

364

Второй такт: фа-диез мажорный совершенный аккорд, лад 2 в его первой позиции:



Ми-диез во втором такте не принадлежит ладу. Очень сильное тональное впечатление фа-диез мажора, и модуляция лада в себе самого делается без подрыва тональности. Педаль — перезвон «подобно каплям воды» — звучит октавой выше написанного; истинный бас оказывается, таким образом; в левой руке. — Последний пример, использующий точно такой же эффект, но еще более поразительным образом:



А: верхняя строка — лад 2, вторая позиция; нижняя строка — третье обращение доминант-септаккорда фа-диез мажора. В: верхняя строка — лад 2, первая позиция; нижняя строка — первое обращение совершенного аккорда фа-диез мажора.

3) Модуляция из одного лада в другой

Модуляция из третьего лада во второй лад:

367

Гитт
Святых Дарам

оркестр

Un peu lent

А pp

В p

С pp

Д pp

А — третий лад в четвертой позиции; В — второй лад в первой позиции; С — мажорная тональность; D — третий лад. Общее впечатление соль мажора, благодаря частому возвращению тоники соль и доминантовой септима в букве С. — Модуляция из второго лада в третий лад:

368

Пейзаж **Modéré, un peu vif** **Rall.** **Plus lent**

смычок (vi.) sa - ge: Et le sou - rit, la main sur les

орган *pp* *p expressif* *p*

Très modéré

yeux. Le lac comme un gros bi - jou

орган *cresc.* *f* *mf*

bleu.

орган *pp*

От А до С – второй лад в первой позиции; в В – формула каданса этого лада (см. Главу XVI, пример 321); С – третий лад в первой позиции; D – второй лад во второй позиции. – Чередование третьего и второго лада в секвенции:

369

Богородица и Дитя

Lent

ф. п. *mf legato* *PR. (quintaton 18 mf, flûte 4 et obois pp)* *mf legato*



А - третий лад; В - второй лад; С - третий лад; D - второй лад. В Е второй лад транспонирован, в F - другая транспозиция второго лада. - Модуляция из лада 2 в лады 6 и 4:

370

Très lent, avec amour

Ангельская
Желания

Ф. п.

Мелодические очертания немного «моцартовские». Гармонии нижней строки просты и тональны; лады, которые здесь смешаны, придают им безграничную нежность и божественную Любовь. Цифры обозначают лады. Итак, мы последовательно проходим через: лад 2 (третья позиция), лад 2 (вторая позиция), лад 6, лад 2, лад 6, лад 2 (вторая позиция), лад 2 (первая позиция), лад 4, лад 2 (вторая, потом третья, потом вторая позиции). Мы, несомненно, находимся в соль мажоре.

ГЛАВА XVIII

СВЯЗЬ ЭТИХ ЛАДОВ С МОДАЛЬНОЙ, АТОНАЛЬНОЙ, ПОЛИТОНАЛЬНОЙ И ЧЕТВЕРТИТОНОВОЙ МУЗЫКОЙ

Наши лады могут смешиваться с мажорной тональностью; мы только что видели это. Они могут также ей противостоять, — и мне кажется, излишне приводить этому примеры. Я уже говорил, что они не имеют ничего общего с тремя великими модальными системами Индии, Китая и античной Греции, равно как и с церковными ладами григорианского хора — и именно эти различные лады я называю «модальной музыкой». Наши лады могут быть противопоставлены им всем или смешаны с ними. В параграфе 8 Главы XII пример 182 («Слово») смешивает «второй лад ограниченной транспозиции» (мелодия) с тональными гармониями и седьмым церковным ладом, или ладом соль. — Пример 310 Главы XV («Таинство Святой Троицы») показывает нам, как можно смешать наши лады с атональной музыкой: главная мелодия, которая поручена среднему голосу, написана во втором ладу ограниченной транспозиции (третья позиция для первого такта, затем первая позиция); подход и окончание верхнего голоса и ритмическая педаля баса написаны в атональном стиле; общее ощущение тональности ре.

Наши лады вводят слушателя в атмосферу нескольких тональностей сразу, без политональности, — это было сказано в Главе XVI. Аккорды, комбинации звуков, которые они создают, могут оказаться двузначными при политональных звучностях, — модальная сила всегда поглотит их. На основе «полимодальности» (см. Главу XIX) мы накладываем наши лады, и тут мы опять присутствуем при рождении политональных соединений, целиком утонувших в избранной полимодальности. — Что касается четвертитоновой музыки, то я останавливаюсь, чтобы повторить (см. Главу XVI, пункт 1), что темперированная четвертитоновая система, предлагаемая Хабой и Вышнеградским, дает нам серию ладов ограниченной транспозиции, которая продолжает нашу; сошлемся, среди этих ладов, на звукоряд из 8 звуков через $3/4$ тона, каждая ступень которой образует с соседней интервал в $3/4$ тона, или среднюю секунду (которая на четверть тона меньше, чем большая секунда). Эта система, содержащая 24 звукоступени, 24 интервала, 24 транспозиции, совершенно новые мелодии и аккорды, вызывает необходимость специальной нотации и специальных инструментов; я же не имею возможности углубляться дальше в вопрос, который один наполнил бы несколько трудов.

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ

Во всей этой главе будет затрагиваться только вопрос, касающийся «ладов ограниченной транспозиции».

Мы увидим наложение этих ладов, или полимодальность; затем — присоединение одной полимодальности к другой, или полимодальную модуляцию. — В каждом примере лады будут использованы мелодически и гармонически; следовательно, когда я говорю: верхняя строка, такой-то лад, то все звуки верхней строки принадлежат ладу, и: нижняя строка, такой-то лад, — то все звуки нижней строки принадлежат ладу.

1) Наложение двух ладов

Мы уже неоднократно отмечали, в ходе предыдущих глав, случаи наложений наших ладов. См. в Главе VI (пункт 4) пример 49 («Благодарственный молебен»), в котором лад 3 (вторая позиция) накладывается на лад 2 (первая позиция) — кроме последнего такта, который написан в ладу 6 и создает, таким образом, модуляцию из полимодальности в модальность. Этот фрагмент является образцом «ритмического канона». — См. в Главе XV (пункт 1) пример 302 («Неосозаемые звуки грез»), в котором лад 3 (третья позиция) накладывается на лад 2 (первая позиция). Музыка верхней строки этого фрагмента является образцом «педальной группы». — Другой пример. Верхняя строка: повторения фрагмента из 5 аккордов в ладу 3 (третья позиция); нижняя строка: повторения фрагмента из 4 аккордов в ладу 2 (первая позиция). Эти две «педальные группы» неравной длины повторяются, одна над другой, пока они не сойдутся снова в исходной точке:

371

Бурлескная
фантазия

Très modéré

Следующий пример исходит из того же принципа, но с тем различием, что педальные группы здесь подвергаются ритмическим изменениям. Верхняя строка: повторения фрагмента из 7 аккордов в ладу 3 (третья позиция); нижняя строка: повторения фрагмента из 5 аккордов в ладу 2 (первая позиция) — этот второй фрагмент сокращается при каждом повторении: его об-

шая продолжительность равна 10, затем 9, затем 7, затем 5 восьмым.

872

(пример, используемый
в Арии звезд,
планеты с кольцом)

ф.-п.

The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system ends with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by dense chordal textures and frequent changes in harmony.

Опять лад 3 в первой позиции (верхняя строка), на фоне лада 2 во второй позиции (нижняя строка). Второй такт смещает полимодальность на тон ниже:

873

Ария звезд,
планеты с кольцом

Modéré

ф.-п.

The score is for piano (*ф.-п.*) and is marked *Modéré*. It begins with a piano (*p*) dynamic. The music features a complex, multi-modal harmonic structure with frequent changes in key signature and mode.

Наложение лада 2 во второй позиции (верхняя строка фортепианной партии), на лад 7 в первой позиции (мелодия и нижняя строка фортепиано):

374

Подмач: лицо
и обратная сторона

Lent et berceur

сопрано

Oh! m'en dor-mir pe-tit

ф.-п.

The score is for soprano and piano (*ф.-п.*). The tempo is *Lent et berceur*. The soprano part has the lyrics "Oh! m'en dor-mir pe-tit". The piano accompaniment starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The music features a complex, multi-modal harmonic structure.

Наложение лада 4 в третьей позиции (верхняя строка), на лад 6 в первой позиции (нижняя строка):

375

Presque vite

См. опять в Главе XIV (пункт 4) пример 217 («Колокола тревоги и слезы прощания»), где накладывается лад 6 в первой позиции (аккордовая гроздь В) на лад 2 во второй позиции (аккордовая гроздь С).

2) Наложение трех ладов

См. в Главе VI (пункт 3) пример 43 («Ангел благовоний»), в котором накладываются 3 ритмические педали, при этом вторая является ракоходом первой, третья необратима. Этот пример соединяет полиритмию и полимодальность. Он использует: верхняя строка — лад 2 (первая позиция); средняя строка — лад 3 (третья позиция); нижняя строка — целотоновая гамма. (Эта последняя трансформирована посредством полимодальной звучности, и это оправдывает ее использование, запрещенное в нашем языке — см. Главу XVI).

3) Полимодальная модуляция

Это переход из одной полимодальности в другую.

Первый случай. Модуляция путем смены позиций наложенных ладов:

378

Un peu lent

Радуга
чрепщности
сопрано

Le sa - leil t'é - cri - va sur l'é - rau - le du ma -

ф.-п.

A f chantant et sonore

tin pour lan - cer des oi - seaux

В А — лад 3 в первой позиции (голос и верхняя строка фортепиано) накладывается на лад 2 во второй позиции (нижняя строка фортепиано). Вот два лада: —

377

лад 3 (1-я транспозиция)

лад 2 (2-я транспозиция)

В В – лад 3 в третьей позиции (голос и верхняя строка фортепиано) накладывается на лад 2 в третьей позиции (нижняя строка фортепиано). Вот два лада:

378

Отметим крестиками в последнем такте примера 376 удлинение ритмического спада с помощью добавления точки, а в его первых трех тактах – использование ритмической последовательности:

379

часто цитируемой.

380

Ожерелье *Modéré, un peu lent*

сопрано *Prin - temps en - chaî - né,*

ф.-п. *arc - en - ciel lé - ger — du ma - tin,*

Второй случай. Модуляция путем перестановки наложенных ладов.

Мы уже видели этот фрагмент в Главе III (пример 14), в связи с подготовкой ритмического акцента, удлиненного с помощью «добавочной длительности». В нем накладываются: в А – лад 3 в первой позиции (верхняя строка фортепиано), на лад 2 во второй позиции (нижняя строка); в В – лад 2 во второй позиции (верхняя строка фортепиано), на лад 3 в первой позиции (нижняя строка). Эта вторая полимодальность является точной инверсией предыдущей. В последнем такте примера – новая инверсия: мы опять находим первую полимодальность.

Третий случай. Модуляция в другую полимодальность, с использованием, по крайней мере, одного нового лада:

381
Воды
Благодати

Rêveur, bien modéré *expressif*
GR. (voix céleste, 16^{te}, bourd. 16)

орган

mf legato
Poz. (cor de nuit, haard et 8^{ve})

mf legato
Péd. (fl. 4)

p legato

Чтобы хорошо прочитать этот пример, вспомним, что партия педали звучит октавой выше написанного, что истинным басом является контрапункт шестнадцатыми в левой руке, и, наконец, что этот истинный бас имеет весьма своеобразный тембр благодаря обертонам (квинте и терции), смешивающимся друг с другом⁵⁸. Что касается аккордов в правой руке, то «16 футов» дублируют их октавой ниже⁵⁹. В А – лад 3 в руках (первая позиция) на фоне лада 2 в педали (первая позиция). В В – та же полимодальность, пониженная на полутон: лад 3 в мануалах (четвертая позиция) на фоне лада 2 в педали (третья позиция); шестнадцатые позволяют услышать некоторые звуки, чуждые ладу 3. Во всем этом фрагменте В нет ни одного натурального ми; объединение двух наших ладов использует все звуки хроматической гаммы, кроме одного, – ми. Появление этого звука усилит эффект последующей модуляции. В С – новая полимодаль-

ность: лад 2 в мануалах (вторая позиция) на фоне целотоновой гаммы в педали; шестнадцатые повторяют ожидаемое ми. — Другой пример модуляции в новую полимодальность:

Полночь: лицо
и обратная сторона

Lent et herceur

382

сопрано

pp

danç un si bleu, la main sous l'o-

ф.-п.

pp

rit p

A B

- reit - - lo,

C

Rall. D - - - molto - - E

pp

В А — лад 3 в первой позиции (аккорды шестнадцатыми), на фоне лада 2 во второй позиции (мелодия и аккорды восьмыми); в В — то же самое, пониженное на тон. В С — новая полимодальность: лад 2 во второй позиции (шестнадцатые) на фоне лада 7 в первой позиции (восьмые). В D — тот же лад 2 (шестнадцатые) на фоне лада 3 во второй позиции (восьмые); в E — аккорд с тритоном.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Дословно: «форма моста» (*forme pont*).
- ² Подразумеваются пассажи в тактах с обозначением размера и без него.
- ³ В оригинале: «периоды». Термин «период» (*période*) обозначает здесь мельчайшее членение музыкальной формы; см. подробнее о трактовке этого термина в Главе XI.
- ⁴ То есть музыка вне такта, без регулярного метра и размера.
- ⁵ В математике простым называется число, кратное лишь единице и самому себе.
- ⁶ Речь здесь идет об уменьшении длины ритмической фигуры.
- ⁷ Дословно: «добавленная длительность» (*valeur ajoutée*).
- ⁸ *Plein jeu* — здесь: тип органной регистровки с использованием регистра «*plein jeu*», который имеет большое количество высоких обертонов и придает общему звучанию яркость и блеск.
- ⁹ Термин «акцент» (*accent*) обозначает во французской теории музыки кульминацию фразы. В. д'Энди использовал его в мелодическом смысле, так же как и понятие «подхода» к акценту (*anacrouse*), то есть подготовки (*V. d'Indy. Cours de Composition musicale. I livre. Paris, Durand et Fils, 1912, p. 35*). Мессиаен использует три категории для характеристики мелодического развития фразы: подход — акцент — окончание (*déclinence*). Аналогичным образом, он вводит триаду для обозначения ритмического движения на таком же коротком участке: подготовка (*préparation*) — акцент — спад (*chute*), — в связи с увеличением роли ритмического начала в его музыке и эмансипацией ритма. В музыке Мессиаена со стороны ритма наблюдается дополнение самостоятельным действием (термин В. Холоповой; в кн.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971, с.80) по отношению к мелодии и гармонии, выражением чего становятся вводимые самим композитором новые ритмические категории.
- ¹⁰ В примере 20 оригинального издания (*O. Messiaen. Technique de son langage musical. Vol. 2: Exemples musicaux. Paris, Leduc, 1944, p. 3*) имеется неточность (вторая восьмая группы А лишена точки), которую мы здесь исправляем, сверив текст с оригиналом (*O. Messiaen. Poèmes pour Mi, 1-er livre. Paris, Durand et Cie, 1937, p. 12*).
- ¹¹ Мессиаен говорит о аккордах А и В примера 26; в аккорде А — звук до-диез в качестве побочной сексты и звук ля-диез в качестве побочной увеличенной кварты; в аккорде В, аналогичным образом, — звуки си и соль-диез.
- ¹² В этой главе и далее как равнозначным фигурируют термины «обращение ритма» и «ракоход» для обозначения термина Мессиаена «*rythmes rétrogradés*», то есть «возвратные ритмы», «ритмы,двигающиеся от конца к началу». Под обращением ритма мы понимаем его обращение по горизонтали, то есть ракоход. Аналогичным образом, понятие «*rythmes non rétrogradables*» («ритмы, не способ-

ные к возвратному движению») может переводиться как «необратимые», «неракоходные ритмы». Мы обращаем внимание, что именно эти ритмы являются ракоходными по своей структуре. Термин «обратимые» («ракоходные») ритмы обозначает в данном случае не структуру этих ритмов, а их способность к обращению, ракоходу.

¹³ В математике это носит название осевой симметрии; осью симметрии в необратимом ритме является центральная общая длительность.

¹⁴ Имеется в виду пример с группировкой ритма, подчиненной метру и размеру такта.

¹⁵ Речь идет о смещении каждый раз на одну восьмую нижнего пласта относительно верхнего.

¹⁶ Дословно: «ответ» (réponse).

¹⁷ Дословно: «извлечь наш мед» (trouver notre miel).

¹⁸ Фрагировка Мессиана.

¹⁹ Дословно: «исключение», «вычленение» (élimination).

²⁰ V. d'Indy. Cours de composition musicale. I—IV (совм. с О. Серье) livres. Paris, Durand et Co, 1903—1950.

²¹ M. Dupré; Traité d'Improvisation à l'Orgue. (vol. 2 de: Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue). Leduc, Paris, 1925.

²² Подразумевается в виду мелодическое обращение.

²³ Речь идет о ритмических спадах, которые могут сочетаться с восходящим мелодическим движением, как, например, под буквой А.

²⁴ В оригинале: «phrase-lied» (последнее слово — из немецкого языка: «песня»); также «phrase binaire» и «phrase ternaire». Дословно понятие «phrase» переводится как: «фраза», «предложение», трактуемые, однако, во французской теории музыки часто иначе, чем в нашей. Буквально, «phrase-lied» — «песенное предложение» (или просто: «предложение»), «phrase binaire» — «двойное предложение», то есть форма из двух таких отдалов, «phrase ternaire» — «тройное предложение» (соответственно — из трех). Термин русского языка «фраза» (объединение мотивов, двутакт) по-французски называется «membre [de phrase]»; по-немецки — «Zweitakter», «Phrase». Обнаруживается, что в русской терминологии нет термина для обозначения крупной метрической единицы, состоящей из симметрии нескольких (четырех) фраз. Наиболее подходит здесь как раз термин «строфа» (обычно — метрический восьмитакт).

Во французском музыковедении нет единого взгляда на этот термин. Например, «фразой» может являться «последование звуков, которое обладает законченным музыкальным смыслом и которое образует естественное членение мелодической линии, что сравнимо с фразами в разговорной речи, из которых составлено все целое». (Larousse de la musique. Dictionnaire encyclopédique en 2 volumes, sous la direction de N. Dufourcq. Paris, Librairie Larousse, 1957, Vol. 2, p. 190). В другом «Словаре музыки» «phrase» определится как «часть мелодической линии или естественного разграниченного, с точки зрения декламации, артикуляции и целур, музыкального замысла. Вообще, не существует действительно последовательного употребления этого термина. Он применяется для различения фраз и мотивов; это слово обозначает в более особых случаях первичный элемент в плане формообразования. [...] Длина фразы может быть различной, она не обязательно связана с дела-

нием на такты или периодической структурой. Понимаемое в более узком смысле, это слово использовалось Г. Риманом [...] и т. д. (Dictionnaire de la musique. Science de la musique). Sous la direction de M. Honegger. Paris, Bordas, 1976. Vol. 2, p. 785).

Мессиян трактует термин «phrase» традиционно (следуя Дюпре), подразумевая тип песенной формы из частей-строк с симметрично расположенными каденциями; отсюда и возможность перевести «phrase» как «строфа». Песенная форма может охватывать все произведение, но может быть головной частью более крупной формы. Марсель Дюпре (M. Dupré. Cours complet d'Improvisation à l'Orgue. Vol. 2. Paris, Leduc, 1925, p.p. 59, 62) для обозначения мелких форм в составе более крупных использует термин «экспозиция» (exposition); «двойная экспозиция», «тройная экспозиция» (там же, p. 63). Парой в таком случае выступает термин «реэкспозиция» (réexposition) — реприза. Мы не можем перевести термин «phrase» как «песенная форма» потому, что этим термином («песенная») Мессиян обозначает одну из ее разновидностей: phrase-lied, phrase binaire, phrase ternaire.

²⁵ В оригинале: «периодов» (de périodes). Если оставить одинаково звучащие французские термины без перевода, то получилось бы: «Музыкальная фраза есть последование периодов», что абсурдно в русской терминологии. Поэтому необходимо передавать термины сообразно тому содержанию, которое они подразумевают.

Термин «период» также имеет несколько значений во французской теории музыки. Он может трактоваться как классический 8-тактовый период, состоящий из двух частей по 4 такта, отмечаемых полукадансом в середине и совершенным кадансом в конце; при этом каждая половина периода будет состоять из двух фраз по 2 такта (Dictionnaire de la musique. Science de la musique). Sous la direction de M. Honegger. Paris, Bordas, 1976. Vol. 2, p. 774). Тогда выходит, что период состоит из фраз, а не фраза из периодов. По другому определению, «период составляет одну из частой музыкальной композиции. Он должен иметь мелодическую линию, создающую ощущение законченности и завершающуюся финальной остановкой». (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique — esthétique-pédagogie. Fondateur A. Lavignac, directeur L. de la Laurence. Paris, Librairie Delagrave, 1925. Vol.: Tendances de la musique. Technique générale; p. 350). Множественность значений терминов «période» и «phrase» выявляется в следующем высказывании: мелодический период есть «последование мелодических групп, ограниченное точками начала и окончания движения. [...] Фраза может состоять из нескольких периодов; между тем, понятие периода в наиболее общем виде включает в себя фразу». (Larousse de la musique. Dictionnaire encyclopédique en 2 volumes, sous la direction de N. Dufourcq. Paris, Librairie Larousse, 1957, Vol. 2, p. 179).

Мессиян, воспитанный на школе М. Дюпре и В. д'Энди, воспринял и полностью следует их представлениям о музыкальной форме, согласно которым «в противоположность значению, принятому в разговорной речи, в которой слово период используется для обозначения совокупности фраз, музыкальный период есть лишь часть фразы, которая составляет последование периодов: музыкальный период является, следовательно, эквивалентом грамматического предложения» (V. d'Indy. Cours de composition musicale. Paris, Durand et Fils, 1912, I livre, p. 39). Мессиян использует термин «период» в значении «законченный отдел» песенной формы. То, как понимает «период» сам Мессиян, представлено в нотном примере 138; по отношению к нему и ряду последующих примеров намеренно оставлено без перевода слово «пе-

риоды». По Мессияну (см. его нотные примеры), число отделов-«периодов» песенной формы может быть различным: один, два, четыре, пять. Таким образом, «период» — отдел в периодической структуре.

Подробное объяснение этих терминов см. в работе: Колмогорова Н., Принципы формообразования в теории и музыкальных сочинениях О. Мессиана (оркестровые произведения). Дипломная работа, Московская консерватория, 1991. Там же: *Phrase* — строфа, *Phrase-lied* — простая строфа.

Многослойные музыкальные формы Мессиана классифицируются с учетом широкого использования форм прошлого: 1. античные музыкальные формы, 2. древневосточные формы, 3. средневековые, 4. ренессансные, 5. барочные, 6. классические музыкальные формы, 7. романтические формы, 8. индивидуальные.

26 В оригинале 1-й раздел называется: «*Phrase-lied*». Термин «*lied*» указывает на термин В. Маркса «*Liedform*». Описываемая Мессияном «*Phrase-lied*» точно соответствует «трехчастной песне» в терминологии нововенской школы. Мы приводим, для сравнения, некоторые определения этой формы во французской теории музыки.

«В инструментальной музыке песенной формой называют структуру, основанную на одной главной мысли или состоящую из 2 или 3 секций (3-я воспроизводит 1-ю)». (*Larousse de la musique. Sous la direction de N. Dufourcq. Paris, Librairie Larousse, 1957, Vol. 1, p. 545*). «Название песенной формы дается медленной части сонаты или симфонии, основанной на одной, достаточно развитой, теме, когда форма состоит из трех частей — экспозиции, часто тройной; средней части, без тематической связи с экспозицией; репризы. Эту форму можно схематически обозначить как А В А». (*Dictionnaire de la musique. Science de la musique. Sous la direction de M. Honegger. Paris, Bordas, 1976. Vol. 2, p. 554*). В. д'Инди говорит о жанровом характере песенной формы. «Нужно различать вокальную песню [...] и песенную форму [...]. Но родство между этими двумя жанрами очень тонко, и в основе инструментальной песни (АВА) мы всегда находим самый первый смысл популярной формы рондо (два проведения рефрена, обрамляющие куплет) — типа, который так часто приобретает вокальная мелодия». (*V. d'Indy. Cours de composition musicale. III-e livr. Paris, Durand et Co, 1950, p. 331*).

27 «Темой» Мессиад называет материал в его начальной мелодической фразе. «Если строфа из 8 тактов дает услышать два раза подряд одну и ту же тему, но с различными заключениями, то первый раздел будет называться «антеседент», если он заканчивается половинным кадансом, а второй — «консеквент», если он завершается совершенным кадансом, то есть на тонике». (*M. Dupré. Cours complet d'improvisation à l'Orgue. Vol. 1. Paris, Leduc, 1951, p. 14*). Антеседент и консеквент соответствуют двум предложениям классического периода. По-русски можно было бы называть также: предложение и ответное предложение. Однако во французской музыкальной теории встречаются и другие типы антеседента и консеквента. Они могут, например, иметь длину всего в 2 такта каждый, образуя вместе четырех тактовое предложение (*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fondateur A. Lavignac, directeur L. de la Laurence. Paris, Librairie Delagrave, 1925. Vol.: Tendances de la musique. Technique générale; p. 352*). Иногда в музыке Мессиада первые два построения строфы соответствуют не столько двум предложениям классического периода, сколько двум фразам (2 + 2) вопросно-ответного соотношения. При чрезвычайно медленном темпе затрудняется проведение границы между этими двумя случаями. Это является лишним свидетельством того, что музыка Мессиада должна анализироваться, исходя из его собственной систематики музыкальных форм и из французской терминологии; в данном случае, тер-

мины «антеседент» и «консеквент» объясняют строение обонх разнопорядковых типов форм.

²⁸ Здесь это соответствует середине песенной формы.

²⁹ Комментарий и срединный отдел обозначают у Мессиана один и тот же раздел формы (развивающий), но с разных точек зрения: первый определяет тип развития, второй — его форму (в мессияновском понимании этого термина).

³⁰ Определение этой же формы («двойная экспозиция», внутри более крупной формы) у Дюпре, относимое к начальным 16 тактам Этюда Шопена ми-бемоль минор ор. 10 № 6: «1) тема (образованная на основе фразы из 4 тактов); 2) комментарий (завершающийся на половинном кадансе); 3) реприза темы (точная); 4) реприза комментария (завершающаяся на 1-й ступени)». (M. Dupré. Cours complet d'Improvisation à l'Orgue. Vol. 2. Paris, Leduc, 1925, p. 63).

Д'Энди отмечает, что «два мелодических отдела, разделенные остановкой, составляют двойную строфу. Эта форма, следовательно, предполагает один каданс — модулирующий, и один — тональный». (V. d'Indy. Cours de composition musicale. I livre. Paris, Durand et Fils, 1912, p. 41).

³¹ Обратим внимание, что форма, описанная Дюпре, есть, по нашей терминологии, период из двух предложений. Форма Мессиана, приводимая в примерах 133—136, гораздо более развернута вследствие повторения частей.

³² План тройной экспозиции, демонстрируемый Дюпре на примере темы финала Сонаты ор. 90 Бетховена (тема в ми мажоре): «а) антеседент темы; б) консеквент темы; в) комментарий; г) консеквент комментария; д) антеседент темы; е) консеквент темы» (M. Dupré, там же).

«Тройная строфа, — указывает д'Энди, — самая употребительная из всех, состоит из трех мелодических отделов, разделенных двумя остановками, ожидающими дальнейшего развития; она, следовательно, включает в себя два модулирующих и один тональный каданс» (V. d'Indy, там же).

³³ Еще раз обращаем внимание на особенное использование Мессианом термина «период», который, в нашем смысле, обозначает здесь предложение. Пример 141 — не «фраза из двух периодов», а «период из двух предложений».

³⁴ В данном случае это расстояние вступления голосов в одну восьмую.

³⁵ «Аллегро на 2 темы» (Allagro à 2 thèmes) — термин, обозначающий сонатное аллегро.

³⁶ Réexposition, по терминологии Мессиана, соответствующая репризе сонатной формы, дословно означает «возвращение экспозиции», «повторенная экспозиция».

³⁷ «Durch Adam's Fall ist ganz verderbt», BWV 637.

³⁸ Слово «âme» в примере 177.

³⁹ Термины, обозначающие мессияновскую мелодическую триаду: подъем — акцент — спад.

⁴⁰ Дословно: «добавленные ноты» (notes ajoutées); соответствуют «побочным тонам» аккорда, согласно распространенной терминологии. Термин «ajoutées» введен Ж.-Ф. Рамо.

⁴¹ «Совершенный аккорд» (accord parfait) — французский термин, обозначающий консонирующее трезвучие, мажорное или минорное.

⁴² Мессиа́н говорит о восьмой как метрической единице и ее одинаковой длине во всех трех тактах.

⁴³ При обозначении аккордов и построении их комбинаций важнейшей для Мессиа́на является категория басового звука. Построение различных обращений аккорда определенной структуры на одном и том же басовом звуке, который входит в состав всех аккордов, обратно обозначенное композитором как «эффект витража», и составляет сущность мессиа́новского «обращения аккорда».

⁴⁴ Дословно: «аккорд резонанса» (*accord de la résonance*).

⁴⁵ Дословно: «эффекты резонанса» (*effets de résonance*).

⁴⁶ Первому аккорду Раваля (без баса) точно соответствуют по структуре второй и четвертый (также без баса) аккорды Мессиа́на (первый аккорд Мессиа́на — его неточный вариант). Вспомогательному аккорду Раваля, спускающемуся (шестнадцатая) и возвращающемуся обратно, соответствуют первый и третий мессиа́новский.

⁴⁷ Термин «натуральная гармония» (*harmonie naturelle*) обозначает у Мессиа́на не образование ее из натуральных звуков и созвучий, а ее восхождение к Природе, к Богу. Любопытно заметить, что в труде М. Дюпре «Трактат по органичной импровизации», на который Мессиа́н так часто ссылается, целая глава имеет название «Натуральная гармония» (*M. Dupré. Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue. Vol. 2. Paris, Leduc, 1925, pp. 15—27*). Она рассматривает возможности образования самых различных созвучий и аккордов, исходя из натурального обертонового звукоряда. В сравнении с Дюпре, объясняющим технику письма и игры на основе «натуральной гармонии», Мессиа́н трактует это явление в гораздо более поэтичном смысле, делая акцент, в первую очередь, на его образном содержании и воздействии.

⁴⁸ Звено секвенций имеет длину в одну четверть. Обратим внимание, что повторение фигуры на той же высоте также относится Мессиа́ном к разряду секвенций — *marche d'harmonie* (дословно — «движение гармонии»), хотя в данном случае движение гармонии между звеньями как раз отсутствует, это «движение на месте».

⁴⁹ Под диссонансом Мессиа́н подразумевает звук, противоречащий основе аккорда.

⁵⁰ Дословно: «чуждые звуки» (*notes étrangères*).

⁵¹ Дословно выражение «*modes à transposition limitées*» означает: «лады ограниченных транспозиций». Именно в таком виде этот термин встречается в книге: Екимовский В. Оливье Мессиа́н. М., 1987, с. 114. Однако, представляется более удачным термин «лады ограниченной транспозиции», которым пользуется, например, Ю. Холопов (Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966, с. 216—229), так как этот термин выражает не отдельные транспозиции, как в первом случае, а явление транспозиции в целом.

⁵² В оригинале: «транспозиция». Но подразумевается высотное положение лада, то есть его позиция на определенной высоте, а не перенесение его на другую.

⁵³ Серией Мессиа́н называет здесь количество возможных видов этих ладов.

⁵⁴ Высотные позиции лада в оригинале вступу называются термином

«транспозиция». Терминологически Мессиап не различает: 1. перенесение лада на другую высоту и 2. лад в исходной позиции, не перенесенный на другую высоту. Но только перенесение лада на другую высоту есть транспозиция. Оригинальный термин Мессиапа «modes à transpositions limitées», правильно понятый, должен переводиться как «лады с ограниченным числом высотных позиций» или, короче, «лады ограниченных позиций», по-французски «modes à transpositions limitées».

⁵⁶ Мессиапа, однако, не смущает то, что сам лад *b* представляет собой неполный лад *4*; см. ниже в тексте. Ограничивая число ладов семью, Мессиап прав, если он говорит о технике его собственного музыкального языка. Но в общей теории, предусматривающей и других композиторов, число ладов равно одиннадцати.

⁵⁶ Мессиап говорит о модальной модуляции, то есть о смене звукоряда. Это может не связываться с тональной модуляцией. Так, в первом же примере (см. пример 363) «модуляция лада в себя самого» — лишь смена доминанты и тоники в одной и той же тональности *Fis-dur*. Понятие «отклоняться» в оригинале передано словом «*emprunter*», буквально «брать взаймы», «заимствовать».

⁵⁷ То есть доминантсептаккорд.

⁵⁸ Мессиап говорит об особом тембре органного звучания при смещении двух органичных регистров — *pazard*, имеющего сильный квинтовый обертона, и *tierce*, с ярко выраженным обертоном большой терции (при наличии восьмифутового регистра, дающего основной тон).

⁵⁹ 16 футов — органичный регистр, дающий звучание октавой ниже написанного.

**СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ МЕССИАНА,
УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ**

- Аминь агонии Иисуса. — Amen de l'agonie de Jésus.
- Аминь Ангелов, Святых, пения птиц. — Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux.
- Аминь Желания. — Amen du Désir.
- Аминь звезд, планеты с кольцом. — Amen des étoiles, de la planète à l'anneau.
- Аминь Творения. — Amen de la Création.
- Аминь Божьего Суда. — Amen de la Jugement.
- Ангел благовоний. — l'Ange aux parfums.
- Ангелы. — les Anges.
- Антифон молчания. — Antienne du silence.
- Бездна птиц. — Abîme des oiseaux.
- Битва Смерти и Жизни. — Combat de la Mort et de la Vie.
- Бог среди нас. — Dieu parmi nous.
- Богородица и Дитя. — La Vierge et l'Enfant.
- Бурлескная фантазия. — Fantaisie burlesque.
- Видения Аминя. — Visions de l'Amen.
- Воды Благодати. — Les Eaux de la Grâce.
- Благодарственный молебен. — Action de grâces.
- Вознесение. — l'Ascension.
- Волхвы. — les Mages.
- Вокалия для Ангела, возвращающего конец Времени. — Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps.
- Воскресение. — Résurrection.
- Гимн Святым Дарам. — Hymne au Saint-Sacrement.
- Грех. — le Péché.
- Дети Бога. — les Enfants de Dieu.
- Дом. — La Maison.
- Забытые Приношения. — Les Offrandes oubliées.
- Исполненная мольба. — Prière exaucée.
- Квартет на конец Времени. — Quatuor pour la fin du Temps.
- Колокола тревоги и слезы прощания. — Cloches d'angoisse et larmes d'adieu.
- Крест. — la Croix.
- Легкое число. — Le nombre léger.
- Мольба Христа, восходящая к Отцу. — Prière du Christ montant vers son Père.
- Небесное Причастие. — le Banquet céleste.

- Неосязаемые звуки грезы. — Les sons impalpables du rêve.
- Ожерелье. — le Collier.
- Отражение в ветре. — Un reflet dans le vent.
- Пастухи. — les Bergers.
- Пейзаж. — Paysage.
- Песни Земли и Неба. — Chants de Terre et de Ciel.
- Полночь: лицо и оборотная сторона. — Minuit pile et face.
- Поэмы для Ми. — Poèmes pour Mi.
- Святое Причастие. — l'Eucharistie.
- Радость и свет нетленных Тел. — Joie et clarté des Corps glorieux.
- Радуга невинности. — Arc-en-ciel d'innocence.
- Рождество Господня. — Nativité de Seigneur.
- Сила и ловкость нетленных Тел. — Force et agilité des Corps glorieux.
- Слово. — le Verbe.
- Супруга. — l'Épouse.
- Таинство Святой Троицы. — Le Mystère de la Sainte Trinité.
- Танец малыша-Пилуля. — Dance du bébé-Pilule*.
- Танец ярости для семи труб. — Dance de la fureur, pour les sept trompettes.
- Твой голос. — Ta voix.
- Тела нетленные. — Les Corps glorieux.
- Тема и вариации. — Thème et variations.
- Уговор с Ми. — Bail avec Mi**.
- Ужас. — Épouvante.
- Утонченность нетленных тел. — Subtilité des Corps glorieux.
- Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец Времени. — Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps.
- Хвала Бессмертию Иисуса. — Louange à l'Immortalité de Jésus.
- Хрустальная Литургия. — Liturgie de cristal.
- Экстатическая песнь на фоне грустного пейзажа. — Chant d'extase dans un paysage triste.

* Pilule — домашнее имя сына Оливье Мессна и Клер Дельбос.

** Домашнее имя первой жены композитора Клер Дельбос.

ОГЛАВЛЕНИЕ

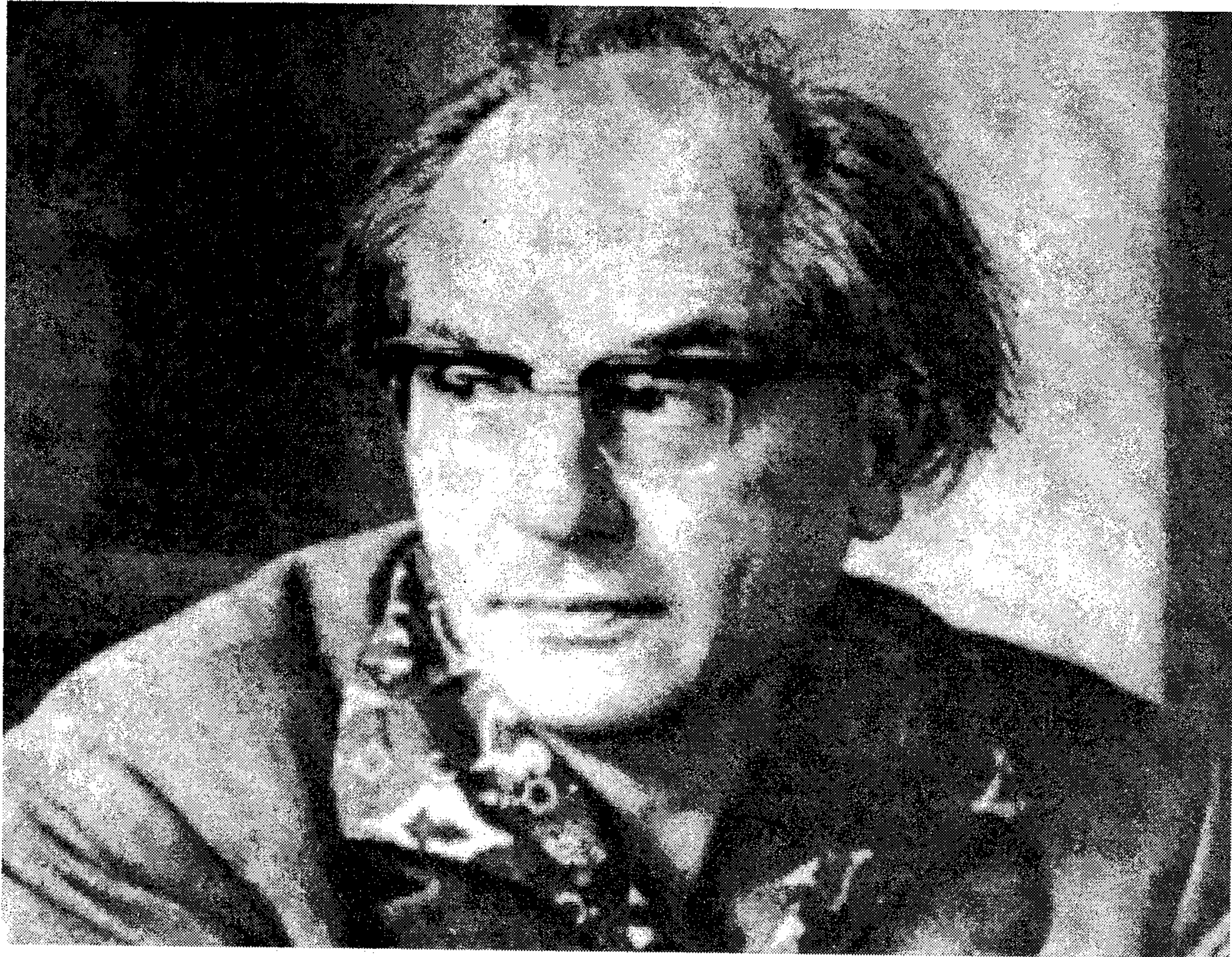
<i>Предисловие переводчика</i>	5
Введение	7
ГЛАВА I. Очарование невозможностей и связь различных областей	9
ГЛАВА II. Рагаварджана, индийский ритм	10
1. Аметричная музыка	10
2. Рагаварджана	10
ГЛАВА III. Ритмы с добавочными длительностями	12
1. Добавочная длительность	12
2. Использование добавочной длительности	12
3. Ритмические подготовки и спады	14
4. Связь с добавочными звуками	15
ГЛАВА IV. Увеличенные и уменьшенные ритмы и таблица этих ритмов	16
1. Увеличенные и уменьшенные ритмы	16
2. Добавление и изъятие точки	16
3. Таблица некоторых форм увеличения и уменьшения ритма	16
4. Неточные увеличения	17
ГЛАВА V. Необратимые ритмы	19
1. Обратимые ритмы	19
2. Необратимые ритмы	19
3. Связь необратимых ритмов и ладов сравненной транспозиции	20
ГЛАВА VI. Полнритмия и ритмические педали	21
1. Наложение ритмов неравной длины	21
2. Наложение ритма на различные формы его увеличения и уменьшения	22
3. Наложение ритма на свой ракоход	23
4. Ритмические каноны	24
5. Канон с помощью добавления точки	26
6. Канон из необратимых ритмов	27
7. Ритмическая педаль	28
ГЛАВА VII. Ритмические нотации	32
1. Первая нотация	32
2. Вторая нотация	32

3. Третья нотация	32
4. Четвертая нотация	32
5. Некоторые метризованные ритмы	33
ГЛАВА VIII. Мелодия и мелодические рисунки	36
1. Интервалы	86
2. Мелодические рисунки	38
3. Народные песни	39
4. Plain-chant — григорианский хорал	39
5. Индийские раги	41
ГЛАВА IX. Пение птиц	42
ГЛАВА X. Мелодическое развитие	45
1. Дробление	45
2. Перестановка звуков	46
3. Смена регистра	47
ГЛАВА XI. Песенная строфа, двойная и тройная строфы	48
1. Песенная строфа	48
2. Комментарий	49
3. Двойная строфа	49
4. Тройная строфа	51
5. Перечень мелодических периодов	52
ГЛАВА XII. Фуга, соната, формы григорианского хорала	55
1. Фуга	55
2. Соната	56
3. Разработка трех тем, готовящая финал, построенный на первой теме	58
4. Вариации первой темы, разделенные разработкой второй	58
5. Формы plain-chant — григорианского хорала	60
6. Псалмодия и вокализ	63
7. Кирие	64
8. Секвенция	65
ГЛАВА XIII. Гармония, Дебюсси, добавочные звуки	67
1. Добавочные звуки	67
2. Добавочная секста и добавочная увеличенная кварта	67
3. Связь между добавочными звуками и добавочными длительностями	68
4. Использование добавочных звуков	68
ГЛАВА XIV. Особые аккорды, аккордовые грозди и перечень аккордовых соединений	72
1. Аккорд на доминанте	72
2. Обертонный аккорд	72
3. Квартаккорд	73

4. Эффекты призвуков	74
5. Аккордовые грозди	76
6. Взгляд на другие стили	77
7. Натуральная гармония	78
8. Перечень аккордовых соединений	78
ГЛАВА XV. Разрастание неаккордовых звуков, подходов и окончаний	86
1. Педальная группа	86
2. Проходящая группа	87
3. Вспомогательная группа	87
4. Подходы и окончания	88
ГЛАВА XVI. Лад ограниченной транспозиции	91
1. Теория ладов ограниченной транспозиции	91
2. Первый лад ограниченной транспозиции	91
3. Второй лад ограниченной транспозиции	92
4. Третий лад ограниченной транспозиции	95
5. Лад 4, 5, 6 и 7	96
6. Связь ладов ограниченной транспозиции и необратимых ритмов	98
ГЛАВА XVII. Модуляция этих ладов и их связь с мажорной тональностью	100
1. Связь с мажорной тональностью	100
2. Модуляция лада в себя самого	102
3. Модуляция из одного лада в другой	103
ГЛАВА XVIII. Связь этих ладов с модальной, атональной, политональной и четвертитоновой музыкой	106
ГЛАВА XIX. Полиmodalность	107
1. Наложение двух ладов	107
2. Наложение трех ладов	109
3. Полиmodalная модуляция	109
<i>Примечания</i>	113
<i>Список произведений Мессиана, упоминаемых в тексте</i>	120



Оливье Мессиаж



В год 70-летнего юбилея (1978)





Оливье Мессиан. (70-е годы)



Сдано в набор 16.09.95. Подписано в печать 10.11.95.
Формат 84×108 1/16. Печать офсетная.
Печ. л. 8. Услови. печ. л. 13,44. Уч.-изд. л. 14,26.
Заказ № 438

4-я типография ВО «Наука»
630077, Новосибирск, 77, ул. Станиславского, 25