

Т . В . Ц а р е г р а д с к а я

**ВРЕМЯ И РИТМ
В ТВОРЧЕСТВЕ
О Л И В Ъ Е
М Е С С И А Н А**



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 2

УДК 78
ББК 85.315(3)
Ц19

Рецензенты:

д-р искусствоведения И. П. Сусидко
д-р искусствоведения Л. Л. Гервер
канд. искусствоведения И. И. Сниткова

Ц19 Т. В. Цареградская. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. — М.:
Классика-XXI, 2002. — 376 с.

ISBN 5-89817-037-5

В исследовании, посвященном философским и музыкально-теоретическим взглядам крупнейшего европейского композитора XX века Оливье Мессиаана, впервые на русском языке публикуются фрагменты его «Трактата о ритме, цвете и орнитологии». Этот грандиозный семитомный проект, так и не осуществленный композитором до конца, дает наиболее отчетливое представление о том, как понимал Мессиаан время и ритм в музыке. Автором книги предложена реконструкция ритмо-временной концепции, а также теоретическая интерпретация его идей в музыкальной композиции.

Книга адресована музыковедам, философам, культурологам и широкому кругу интересующихся проблемами искусства XX века.

УДК 78
ББК 85.315(3)

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения
правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-037-5

© Т. В. Цареградская, 2002
© «Классика-XXI», 2002

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ПРЕДИСЛОВИЕ	6

Часть первая **ОЛИВЬЕ МЕССИАН О ВРЕМЕНИ И РИТМЕ**

ВВЕДЕНИЕ	12
-----------------------	----

Трактат о ритме, цвете и орнитологии (фрагменты) Том I

Глава 1

ВРЕМЯ

Время и Вечность	25
Философия длительности: времяящаяся длительность, структурированное время	28
Время у Бергсона и музыкальный ритм	33

Глава 2

РИТМ

Корни слов «музыка» и «ритм»	40
Первенство ритма	41
Различные определения ритма	42

Глава 4

ИНДИЙСКИЕ РИТМЫ

Таблица 120 Деши-тала (система Шарнгадевы)	45
Карнатская ритмическая теория	81

Часть вторая **ВРЕМЯ И РИТМ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА**

Источники «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»	84
Философия времени и ритма	101
Ритмические структуры: круг первый— Urrhythmen (античные метры, индийские Деши-тала, средневековые невмы)	127
Ритмические структуры: круг второй — matrix (основные принципы «ритмогенеза» и числовые модели)	154

Ритмические структуры: круг третий –variation (ритмические трансформации и «ритмодвижение»)	179
Ритм и другие средства музыки	203

Часть третья **ОЛИВЬЕ МЕССИАН О СВОЕЙ МУЗЫКЕ**

<i>О. Мессиан</i>	
Анализ «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано (1949—1950)	225
Комментарий к «Четырем ритмическим этюдам»	261
<i>О. Мессиан</i>	
Анализ «Хронохромии» (1959—1960)	286
Комментарий	319
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	346
БИБЛИОГРАФИЯ	350

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список цитируемых источников в «Трактате...» О. Мессиана	353
О. Мессиан. «Витраж и птицы»	357
10 пентатонных ладов. Система Шивы	361
72 лада карнатской системы	362
Таблица симметричных пермутаций	366
Таблица симметричных пермутаций в наложении по 3	369

От автора

Эта книга была задумана как первый раздел большого труда о концепциях времени и ритма в зарубежной музыке второй половины XX века. Однако материал, связанный с Мессианом, оказался настолько большим и интересным, что появилось желание представить его в виде отдельной книги. Автор благодарен всем, кто помог ее рождению: учителю и наставнику, доктору искусствоведения Гуляницкой Н.С.; коллегам по кафедре современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры РАМ им. Гнесиных — доктору искусствоведения Сусидко И. П., доктору искусствоведения Гервер Л. Л., доктору философии Дукову Е. В., кандидату искусствоведения Снитковой И. И. — за дружеское участие и ценные советы в процессе обсуждения этой работы; научному редактору, кандидату искусствоведения Лебедевой И. Г., проявившей огромное терпение и оказавшей неоценимые услуги в процессе подготовки рукописи. Особую признательность выражаю господину Андре Бенишу (Франция), без помощи которого этот труд не смог бы состояться.

Предисловие

Значение творчества О. Мессиа́на для музыки второй половины XX века и сегодня трудно оценить в полной мере. Творческая деятельность композитора складывалась из нескольких составляющих: это его произведения, его теоретические работы и его педагогическая деятельность, то есть преподавание в Консерватории и за ее пределами (например, на Дармштадтских летних курсах). Во многом эти практики существовали отдельно друг от друга, но совокупно они составляли тот «феномен Мессиа́на», который оказывал сильнейшее влияние на развитие творческой мысли в музыке второй половины прошлого столетия. Не отличающийся сентиментальностью Пьер Булез писал о днях, проведенных в классе Мессиа́на: «Это было время исследования и освобождения, оазис простоты в окружающей пустыне приспособленчества и подделок... Трудно точно датировать этот уникальный опыт и еще труднее точно описать контекст. Точная датировка кажется несущественной по отношению к тому, что составляло скорее атмосферу — эпическое рождение, героические дни, интеллектуальную идиллию!» [1986, с. 404]. Учитель, постоянно находившийся в поиске новых композиционных идей и средств, с невероятной щедростью делился своими идеями с учениками, среди которых — крупнейшие композиторы второй половины XX века: П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис и многие другие. Результатом этого интенсивного интеллектуального общения стало то, что можно назвать «глубинным влиянием» Мессиа́на на европейскую музыку эпохи. Освоить идейное наследие композитора важно и для интерпретации его собственных сочинений, и для распознавания вектора творческой мысли в среде музыкантов того времени, и для понимания генезиса многих фундаментальных композиционных идей современности.

Идейное наследие Мессиа́на весьма обширно, в основном оно сконцентрировано в не до конца реализованном проекте семитомного «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»*. Как ясно из заглавия, его доминантой явля-

* Опубликованы четыре тома: т. I — в 1994 году, т. II — в 1995, т. III и IV — соответственно в 1996 и 1997 годах.

ется концепция музыкального ритма, построением которой Мессиа́н занимался всю свою сознательную жизнь. Известны его высказывания, где он называл себя прежде всего «ритмистом», а потом уже композитором. Он всегда придерживался той точки зрения, согласно которой ритм является «изначальным и, может быть, основным элементом музыки» [Мессиа́н, 2001, с. 64]. Отсюда следует, что изучение творчества композитора должно начинаться сегодня с этого, самого основного элемента его музыки (и не только музыки) — *ритма*, понимание которого, в свою очередь, рождается из осознания проблемы *времени*. Осмысление концепций времени и ритма, находящихся в центре творчества Мессиа́на, представляется необходимым для более точного понимания его музыки, несущей груз как этих, так и других идейных конструкций.

На этом пути перед нами встает первая задача: освоение опубликованных томов «Трактата о ритме, цвете и орнитологии», уникального источника информации о ритмической концепции Мессиа́на. Следовательно, возникает естественная необходимость перевода полного текста «Трактата...» на русский язык, а также последующего его комментирования. Но при ближайшем знакомстве с «Трактатом...» эта необходимость становится далеко не столь очевидной. Почему? Этому есть две взаимосвязанные причины: свойства самого текста и его объем.

Начиная знакомиться с «Трактатом...», с удивлением замечаешь, что перед тобой не столько авторское повествование, сколько подбор цитат из самых разнообразных источников, к которым даны иногда развернутые, а иногда и очень краткие комментарии. Доля авторского (то есть собственно мессиа́новского текста) в теоретических фрагментах порой не превышает 10 – 15 %. Методом мышления композитора является, как видно, не полная ассимиляция усвоенного знания и его переработка в авторский текст, а сложение общей картины из отдельных фрагментов — высказываний известных философов, ученых, искусствоведов, поэтов. Среди этих фрагментов авторская мысль предстает «нитью Ариадны» в огромном пространстве современной интеллектуальной картины мира.

Высказывания, приводимые Мессиа́ном, даны в соответствии с его стержневым замыслом, отраженным в оглавлении «Трактата...»; но тексты, относящиеся к тому или иному пункту оглавления, часто не согласуются между собой. Это навело нас на мысль представить перевод лишь некоторых, ключевых текстов. Обозначим те основания, по которым проводился их отбор.

1. Степень соответствия проблеме «время и ритм». При том, что тема ритма и времени пронизывает все высказывания Мессиа́на, в пространстве «Трактата...» суждения, связанные непосредственно с этой темой, занимают относительно скромное место.

2. Степень освоенности информации. Например, среди базисных уровней мессияновской ритмической системы особое место занимает индийская ритмика, поэтому перевод ритмической системы Шарнгадевы в интерпретации Мессиаана нам показался совершенно необходимым, а перевод раздела об античной метрике, достаточно хорошо освещенной в других источниках*, не представлен. Все, что связано с конкретной работой над ритмами (увеличение и уменьшение, другие приемы), более или менее известно по ранним работам Мессиаана (предисловию к «Квартету на конец времени», «Технике моего музыкального языка»), а потому не вошло в избранные тексты.
3. Авторское начало. Мы старались исключить те фрагменты, где текст «Трактата...» представляет собой сплошную (без авторских ремарок) череду цитат.
4. Объем текстов.

Мы отдаем себе отчет в том, что всякая выборка такого рода неизбежно приводит к несколько искаженному представлению об авторском замысле. Но здесь исследователю приходится проходить между Сциллой и Харибдой: с одной стороны, публикация полного текста «Трактата...» пока невозможна (совокупное число страниц в четырех томах составляет 1511 !), с другой — представление читателю любых избранных фрагментов нарушает целостность авторского текста. Даже если учитывать, что часть объема «Трактата...» — это примеры, схемы и аналитические этюды, все равно исследователь так или иначе встает перед проблемой отбора текстов для перевода. В целом же эти тексты скорее отражают способ мышления самого Мессиаана, чем реально истолковывают проблему времени и ритма в его музыке. Их главным свойством является эссеистичность — в том первоначальном смысле слова «*essai*», в котором оно чаще всего используется во французском языке: проба, попытка.

Собственно теоретические фрагменты составляют к тому же не более половины всего текста «Трактата...», включающего кроме них: 1) большое количество аналитических разборов, представляющих отдельный интерес; 2) разнообразные таблицы, индексы и перечни; 3) заметки «на полях», разрозненные записи, наброски; 4) предисловия к собственным сочинениям (уже изданные ранее). План, как уже говорилось, хорошо выстроен и отчетливо виден, однако «Трактат...» в целом нельзя считать законченным, продуманным во всех деталях теоретическим исследованием.

В такой подаче текста, конечно же, есть и свои огромные преимущества, некий «эффект присутствия»: мы как бы наблюдаем за естественным рождением мысли мастера, непосредственно и искренне реагирующего на те или

* Имеются в виду филологические работы, в которых описаны принципы античного стихосложения. Таковых немало и на французском, и на русском языках [см.: *Двоскина*, 1998а].

иные музыкальные (и не музыкальные) события. Мы можем также представить себе волнующую атмосферу напряженных интеллектуальных раздумий, формировавшую его учеников. И это говорит в пользу того, что в ближайшем будущем «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» должен быть переведен полностью, поскольку это — изумительный феномен музыкальной культуры XX века, текст, с потрясающей яркостью отразивший и личность автора, и эпоху. Однако для поставленной цели — осмысления мессияновской концепции времени и ритма — нам предстоит решить вторую задачу: не столько описать, сколько *реконструировать* его ритмическую систему, собрать ее в некое целое, понять ее структуру, достать ее из того «лоскутного одеяла», которым является «Трактат...», с тем чтобы применить к анализу сочинений композитора. Эта система представилась нам в виде трех пересекающихся кругов, из которых нижний имеет значение «порождающего» уровня (вследствие чего ему было дано название «Urrhythmen» — «перворитмы», или «праритмы»); средний круг имеет значение «матрицы» (matrix) — определенного количества неизменных логических схем, иногда переводящих «праритмы» в авторские ритмоформулы, а иногда выступающих как самостоятельные порождающие структуры; верхний же круг, или «покровный» уровень, — это слой, где ритмы варьируются и трансформируются самыми разнообразными способами.

Третья задача книги состоит в том, чтобы весь этот идейный пласт соотнести с музыкой самого композитора. Когда Мессиана спросили, в каких сочинениях наиболее ярко отражены его ритмические поиски, он ответил: «Почти во всех, но особенно в «Четырех ритмических этюдах», «Турангалиле», «Органной книге» и «Хронохромии» для оркестра» [Мессиян, 2001, с.74]. Из этих сочинений мы представили «Четыре ритмических этюда» и «Хронохромии», исключив из рассмотрения «Турангалилу», достаточно подробно освещенную в разных источниках [см.: Мелик-Пашаева, 1983; 1987; Швайцер, 1982], и «Органную книгу». Нам показалось целесообразным построить разговор о музыке Мессиана в виде своего рода «диалогов»: дать переводы авторских разборов указанных сочинений, сопроводив их своими развернутыми комментариями.

Аналитические разборы, сделанные Мессианом в классе Консерватории, по-своему не менее интересны, чем его теоретические концепции. Всем известно, насколько значимыми были эти разборы для развития композиционных идей его учеников и, стало быть, для общего развития европейской музыки. Собственные анализы Мессиана — ценнейшие свидетельства и его аналитического стиля, и его аналитического метода, рельефно отражающие сущность мышления композитора. Именно по данной причине они специфически одноплановы — композитор оставляет за пределами своего рассмотрения многое из того, что есть в его музыке. Поэтому мы предприняли попытку сказать о том, о чем не сказал Мессиян про свою музыку, «достроить» его аналитическое описание.

Структура книги ориентирована на поставленные задачи. Ее первая часть представляет собой выборку текстов из «Трактата...», освещающих самые важные идеи композитора: время, ритм, их проявления в некоторых теоретических системах (индийская ритмическая система Шарнгадевы). Во второй части книги предлагается реконструкция ритмической концепции Мессиана. В третьей части даны переводы двух аналитических разборов Мессиана и комментарии к ним. Заключительный раздел книги посвящен размышлениям о том месте, которое занимают центральные понятия мессиановской концепции в современном музыкально-теоретическом знании, о контексте мессиановских поисков и их пафосе.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОЛИВЬЕ МЕССИАН
О ВРЕМЕНИ И РИТМЕ

ВВЕДЕНИЕ

Создание «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» — процесс, занявший у Мессиана пространство всей его жизни. После выхода в 1942 году «Техники моего музыкального языка» Мессиаан сразу же начинает работу над большим трудом, который получает предварительное название «Трактат о ритме». Композитор неоднократно обозначает свои намерения: в ряде книг* мы можем найти планы этого трактата, принадлежащие к разным периодам его жизни. Обдумывание проблем, намеченных в трактате, не было завершено композитором; Мессиаан умер, так и не дописав книгу до конца, и ее подготовку к публикации взяла на себя вдова композитора — Ивонн Лорио. Именно поэтому в тексте есть идеи, так и не получившие подробной разработки. В результате на обложке «Трактата...» стоят годы рождения замысла и написания последней страницы: 1949—1992. Разумеется, что как сам замысел, так и отдельные соображения о ритме возникли у композитора раньше. Затем они частично были вытесне-

* Планы «Трактата о ритме» начинают появляться у Мессиаана уже в конце 40-х годов. Трудно сказать, сколько версий плана было на самом деле (для этого следовало бы исследовать архив Мессиаана, принадлежащий И. Лорио). В разных источниках (Х. Халбрайх, П. Мари) имеются наброски разной степени подробности. Версия Халбрайха: Т. 1. Ритм и философия времени — Греческая метрика («Весна» Клода Лежена) — Индийские *decì-talas*; Т. 2. Ритм и мелодия — *plain-chant* — орнитология; Т. 3. Ритм и цвета — гармония — цвета ладов и аккордов (цит. по: Екимовский, 1987, с. 111). Версия Пьера Мари : Т. 1 Философия длительности. — Т. 2. Метрика греков и ее средства (греко-латинская метрика и ее остаток в болгарской). Анализ «Весны» Клода Лежена — имеет отношение к поэме Баифа — переменность метров. — Т. 3. Индийские Деши-тала (правила ритмики и символы космического). Ритм звезд, атомов. — Т. 4. *Plain-chant* (невмы, арсис и тезис). Ритм в пении птиц. — Т. 5. О соотношении звуко-красок. — Т. 6. Акцентуация Моцарта. — Т. 7. Необратимые ритмы в их многочисленном соотношении друг с другом (крылья бабочек, корпус человека, магия). Пермутации. Анализ произведений (симфония «Турангалила», Органная месса, Месса на день св. Троицы, 7 хокку). (цит. по: *Холопова*, 1974, с. 112).

ны более поздними идеями, в результате чего порой возникают и противоречия, и напластования. Таким образом, «Трактат...» — это «книга творческой жизни» Мессияна, вобравшая в себя весь его опыт и творческую эволюцию, отразившая весь круг его интересов.

Известно, что музыкальная теория XX века во многом создавалась не музыковедами, а композиторами, выступавшими в роли творцов теоретических систем. В этом ряду — имена А. Шёнберга и П. Хиндемита, Г. Коуэлла и А. Хабы, Н. Рославца и Э. Вареза. Свое учение создал и О. Мессиян, а уникальность его «Трактата...» обусловлена особым акцентом на ритме. Композитор в каком-то смысле открыл «материк» музыкального ритма, впервые отнесся к нему как к основе всей композиции и попытался его всесторонне исследовать.

С другой стороны, «Трактат...» Мессияна вряд ли может считаться чем-то сверхоригинальным, если рассматривать его в рамках той музыкально-теоретической традиции, в которой он создавался (то есть французской теории композиции). И уж совершенно закономерным оказывается его появление в контексте современного французского искусства.

Очевидно, что богатство связей, возникающих между французской культурой первой половины XX века — временем становления мессияновских идей — и собственно музыкально-теоретическим творчеством Мессияна, в котором эти идеи отразились, огромно. Контурно наметим некоторые из них.

Проследивая генезис отношения Мессияна к ритму, мы должны были бы начать с его консерваторских учителей — Марселя Дюпре и Мориса Эмманюэля*. Но и эти замечательные музыканты, в свою очередь, развивали наследие двух выдающихся органистов Франции — Сезара Франка и Шарля Видора. Французская органная школа усилиями Франка, его коллег и учеников с конца XIX века становится одной из ведущих в Западной Европе. Франк — учитель Венсана д'Энди, чей «Курс композиции» в 4-х томах был хорошо известен Мессияну и послужил в некоторых случаях отправной точкой для размышлений о ритме**. Ученик Шарля Видора*** Марсель Дюпре не мог не знать его труд «Греческая музыка и латинские церков-

* Не будем забывать, что обучение Мессияна в Консерватории продолжалось 11 лет (он поступил туда в 1919 году и окончил курс в 1930) и было решающим для формирования его творческого самосознания.

** Заслуживает внимания ремарка Мессияна к определению ритма, предложенному д'Энди: «классическое».

*** Учениками Шарля Видора были также Альберт Швейцер и Шарль Турнемир.

ные напевы» (1895), и следы этого очевидны в «Трактате...» Мессиа-на. Самому Дюпре принадлежит «Трактат по импровизации на орга-не» (1924), который, в сущности, перерастает рамки своего предмета и является трактатом по композиции. Морис Эмманюэль, учитель Мессиа-на по истории музыки, также уделял немало внимания исто-рии ритмики. Поль Дюка, чьими советами Мессиа-н особенно доро-жил, был (как и Дебюсси!) учеником Эрнеста Гиро. Этот замечатель-ный мастер, судя по тому, что о нем известно, немало размышлял о роли ритма в музыке. Что же касается ритмики Дебюсси, то сегодня это — предмет большого исследовательского интереса*. При изуче-нии старинных трактатов Мессиа-н ориентировался на исследования Э. А. Кусмакера, на которых основывается современная музыкаль-ная медиевистика.

Таким образом, Мессиа-н выступает как наследник богатых тра-диций французской органной композиторской школы и француз-ской теории музыки в целом. Может быть, именно поэтому его пер-вый трактат — «Техника моего музыкального языка» — столь специфически немногословен и конкретно-практичен по характеру. Композитор, все время апеллируя к своим учителям, как бы досказы-вает некоторые соображения к уже известным и поэтому — по умол-чанию — не обсуждаемым проблемам.

Последний проект «Трактата...» содержит семь томов, каждый из которых посвящен тем или иным аспектам ритмической (и не только ритмической) организации музыкального произведения. Краткое их содержание таково**:

Том I. Время — Ритм — Греческая метрика — Анализ 39 хоров «Весны» Клода Ле Жена — Индийские ритмы.

* Обратим внимание читателя на работы следующих авторов: «Дебюсси в пропор-циях» Р. Ховата [1983], "Время музыки" (раздел о Дебюсси) Дж. Кремера [1988], дис-сертацию С. Чашинной «Концепция музыкальной длительности (на примере инстру-ментального творчества Дебюсси) [2000], «Анализ глубинной структуры музыкального текста» (раздел «Развитие принципов ритмической организации глубинной структуры в музыке XVIII–XX веков») Л. Акопяна [1995].

** Это краткое содержание вынесено самим композитором в начало каждого из се-ми томов. Далее каждый том оснащен более подробным оглавлением. По непонятным причинам, в краткое содержание иной раз выносятся аналитические этюды, а иной раз нет (см., например, оглавление тома I: по краткому варианту можно подумать, что там нет музыкальных анализов произведений Мессиа-на, в то время как они там есть).

Том II. Необратимые ритмы — Техника необратимых ритмов — Увеличения и уменьшения — Пedaли и ритмические каноны — Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского — Анализ моей симфонии «Турангалила» — Некоторые примеры ритмических персонажей из моей «Мессы на день Пятидесятницы» и моей «Органной книги» — Развитие путем исключения (*développement par élimination*) у Бетховена — Современные ритмы — Иррациональные длительности — Краткий анализ некоторых пьес из «Двадцати взглядов»* — Эссе об интерполяциях и метаболах.

Том III. Симметричные пермутации — «Вне темпа» — Анализы «Четырех ритмических этюдов», «Органной книги» и «Хронохромии» для оркестра.

Том IV. Грегорианский хорал (*Le plain-chant*) — Анализ моей «Мессы на день Пятидесятницы» для органа — Акцентуация у Моцарта — Анализ 21 концерта для фортепиано и оркестра Моцарта.

Том V. Песни птиц и их анализ — Использование (их) в произведениях Мессияна — Анализ «Семи хайку» для фортепиано и камерного оркестра.

Том VI. Дебюсси: анализ «Послеполуденного отдыха фавна», нескольких прелюдий и «Образов», фрагментов «Моря» и «Пеллеаса и Мелизанды».

Том VII. Генезис ладов — Звуко-цвет — Анализ цветов аккордов — Таблица ладов и различных аккордов, использованных у Оливье Мессияна — Краткий анализ «Трех маленьких литургий».

Расположение материала показывает движение от более общих вопросов — понятий о времени и ритме — к более частным — собственно ритмическим приемам и процедурам (тома II и III), ритму в связи с динамикой и акцентуацией (том IV), птичьему пению с его ритмическими и мелодическими рисунками (том V), сочетанию музыкально-выразительных средств (ритма, гармонии, мелодии, формы) у Дебюсси (том VI), ладовому устройству (том VII). На сегодня издано четыре тома. Приведем их полное содержание (подчеркиванием выделены те разделы, переводы которых будут далее представлены).

* Здесь и в переводе полного оглавления сохранено авторское неполное наименование сочинений.

ТОМ I***Глава I — ВРЕМЯ**

- A) Время и Вечность
- B) Философия длительности: времяящаяся длительность, структурированное время
- C) Данные науки: биологическое время, относительное время
- D) Время в его отношении:
 - a) время и изменение
 - b) расширение Вселенной
 - c) время звезд
 - d) расстояние между звездами и землей
 - e) собственные движения звезд
 - f) относительность звездных событий
 - g) время гор
 - h) время человека
 - i) время в физике микромирапериодичность (альтернанс) различных чередований
- E) Время у Бергсона и музыкальный ритм

Глава II — РИТМ

Определения и источники ритма

- A) Корни слов «музыка» и «ритм»
- B) Первенство ритма
- C) Различные определения ритма
- D) Ритмические ряды (ordres rhythmiques)
- E) Внемузыкальные ритмы и их влияние на музыкальный ритм:
Природные шумы — пение птиц — царство минералов — царство растений — танец — язык и поэзия — пластические искусства

* В переводе содержания мы сочли возможным сохранить во многих случаях авторскую пунктуацию и написание прописных и строчных букв.

Глава III — ГРЕЧЕСКАЯ МЕТРИКА

- А) Греческая метрика
- В) Историческая жизнь греческих ритмов
 - Анализ второй части 7-й симфонии Бетховена
 - Анализ «Ночных видений» Равеля
 - Приложение 1: сравнение греческой и латинской метрики
 - Приложение 2: латинская метрика
 - Приложение 3: преемственность греческой метрики в болгарском фольклоре
 - Приложение 4: модернизация античных метров
- С) Анализ 39 хоров «Весны» Клода Ле Жена
- Д) Греческие ритмы, использованные и трансформированные в сочинениях Оливье Мессияна
 - «Турангалила-симфония» — «Семь хайку» — «Месса на день Пятидесятницы» (короткие цитаты)

Глава IV — ИНДИЙСКИЕ РИТМЫ

- А) Введение в индийскую ритмику
 - 1) Общий подход
 - 2) Ритмическая нотация
 - 3) Гана
 - 4) Деши*-тала
 - 5) Таблица 120 Деши-тала + 4 приложения
 - 6) Карнатская теория, таблица 7 тала и их 5 джати
 - 7) Тагор
- В) Анализ некоторых индийских ритмов, использованных в сочинениях Оливье Мессияна:
 - «Квартет на конец времени» (часть 1)
 - Четыре такта из «Рождества» (из цикла «Двадцать взглядов»)
 - «Пять песен-припевов» (припевы 1 и 5)
 - «Семь хайку» (пьеса 1: «Интродукция»)
 - «Турангалила-симфония» (ритмы вудблока из 4-й пьесы)
 - «Месса на день Пятидесятницы» (пьеса 2)
 - «Книга для органа» (примеры из пьес 1, 2, 5)

* Существующие в российских трудах о Мессияне транслитерации названия индийских ритмов (Деци-тала, деси-тала) должны быть, на наш взгляд, скорректированы в пользу имеющейся санскритской версии — Деши-тала.

ТОМ II

Глава I

A) Необратимые ритмы

- 1) Сила необратимых ритмов
- 2) Аналогия необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции
- 3) Тело человека, французские сады, архитектура, витражи, крылья бабочек
- 4) Магические формулы. Магический треугольник
- 5) Фразы-палиндромы и числа-палиндромы
- 6) «Магические квадраты». Христианский «магический квадрат»

B) Техника необратимых ритмов

- 1) Простые необратимые ритмы
- 2) Необратимые ритмы с прибавлением 3-х длительностей
(Примеры: «Квартет на конец времени», № 5, «Танец ярости»)
- 3) Простые числа в необратимых ритмах
- 4) Развитие необратимых ритмов
(Примеры: «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»: № 20: «Взгляд Церкви Любви»; № 6: «Им все было создано»; «Пять песен-припевов», № 3; «Турангалила-симфония», № 8)
- 5) Канон необратимых ритмов (Пример: «Ярави»: «Прощание»)

C) Увеличения и уменьшения

Глава II — РИТМИЧЕСКИЕ ПЕДАЛИ И КАНОНЫ

1) Ритмические педали

(Примеры: «Квартет на конец времени»: № 1: «Кристалльная литургия»; Взгляд 12: «Всемогущее Слово»; «Видения слова Аминь», № 1 «Аминь творения»)

2) Ритмические каноны

3) Ритмический канон со сдвигом

(Пример: «Видения слова Аминь», № 7: «Аминь завершения»)

4) Тройные каноны

(Примеры: «Двадцать взглядов»: № 14: «Взгляд ангелов»; № 6 «Им все было создано»; № 9 «Взгляд времени»

5) Каноны с прибавлением точки и с прибавлением $1/4$ длительности

(Примеры: «Двадцать взглядов», № 5: «Взгляд Сына на Сына»; № 7: «Взгляд молчания»; «Три маленькие литургии», №1; «Ярави»: «Ночью»

6) Каноны необратимых ритмов

(Примеры: «Видения слова Аминь», №5: «Аминь ангелов, святых, пение птиц» — «Ярави»: «Прощание»)

7) Ракоходный ритмический канон с двумя ритмическими педалями в наложении

(Пример: «Ярави»: «Горы»)

8) Речевой ритмический канон

(Пример: «Пять песен-припевов»)

ГЛАВА III — РИТМИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

А) Анализ «Весны священной» Стравинского

Первая часть — «Поклонение Земле»

Вторая часть — «Священная жертва»

«Великая священная пляска»

В) Анализ моей «Турангалила-симфонии»

I — Вступление

II — Песнь любви 1

III — Турангалила 1

IV — Песнь любви 2

V — Радость крови звезд

VI — Сад любовного сна

VII — Турангалила 2

VIII — Развитие любви

IX — Турангалила 3

X — Финал

С) Некоторые примеры ритмических персонажей в «Мессе на день Пятидесятницы» и «Органной книге»

Глава IV

- A) Развитие путем исключения у Бетховена
- B) Современные ритмы — Иррациональные длительности (Дебюсси — Равель — Варез — Жоливе — Булез — Штокхаузен)
- C) Краткий анализ некоторых пьес из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса»
- D) Приложение: эссе об интерполяциях и метаболах

ТОМ III

Глава I —

СИММЕТРИЧНЫЕ ПЕРМУТАЦИИ. ЭКСПЛИКАЦИИ И ТАБЛИЦЫ

Глава II — АНАЛИЗЫ

- A) Анализ «Хронохромии» для оркестра
- B) Анализ «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано
- C) Анализ «Органной книги» для органа
- D) Анализ «Видений слова Аминь» для 2-х фортепиано
- E) Анализ «Ярави» для голоса и фортепиано

Глава III — ПРИЛОЖЕНИЯ

- 1) Первый вариант «Симметричных пермутаций» под названием «Интерверсии»
- 2) Разные мысли и заметки: о цифрах, Числе, длительностях, Времени, ритмах по диагонали, Ицзин, лейтмотивах, «коммуникативном языке»
- 3) Предисловие к «Медитациям на Таинство Святой Троицы» для органа и «коммуникативному языку»

Глава IV — ВНЕ ТЕМПА

Экспликации и музыкальные примеры из оперы «Святой Франциск Ассизский», «Витраж и птицы» для фортепиано и камерного оркестра и «Вспышки потустороннего» для большого оркестра

ТОМ IV

Глава I — ГРЕГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ

- 1) статья 1: невмы
- 2) статья 2: формы грегорианского хорала
- 3) резюме мнений А. Ле Гвеннана
- 4) лады грегорианского хорала
- 5) приложение: невмы у великих мастеров

Глава II — АРСИС И ТЕЗИС

- 1) статья 1: отец Мокеро и «Грегорианское музыкальное число»
- 2) статья 2: упрощенная теория грегорианской ритмики
- 3) хейрономия по отцу Мокеро

Глава III — АНАЛИЗ «МЕССЫ НА ДЕНЬ ПЯТИДЕСЯТНИЦЫ» (ДЛЯ ОРГАНА)

Глава IV — МОЦАРТ

- A) Почему я люблю Моцарта
- B) Моцарт и акцентуация
 - 1) теория акцентуации
 - 2) анализ некоторых фраз у Моцарта: «Дон Жуан», 1-й акт: Церлина — 1-й акт: трио масок — 2-й акт: трио (Донна Эльвира, Дон Жуан, Лепорелло) — Концерт для флейты и арфы — Симфония соль минор KV 550 и Ре мажор KV 385 («Хафнер») — и т. д.

- С) 1) детальный анализ второй части (Andante cantabile) симфонии «Юпитер» KV 551
2) детальный анализ первой части Концерта для фортепиано Ля мажор KV 488
D) Анализ 21 (двадцати одного) концерта для фортепиано и оркестра

Прежде чем приступить к разбору ритмической концепции в «Трактате...», укажем на его тесную связь с более ранним теоретическим исследованием Мессияна — «Техникой моего музыкального языка».

Две эти работы — «Техника...» и «Трактат...» — разделены пятьюдесятью годами насыщенной творческой работы композитора. Однако между ними есть немало общего. Если судить по оглавлению, то в целом концепция «Трактата...» является грандиозно расширившейся концепцией «Техники...».

Сохранена логика изложения: после философско-эстетического введения (в «Технике...» — очень краткого, в «Трактате...» — гигантского) рассматриваются музыкально-выразительные средства в примерно схожем порядке.

В первых главах «Техники...» (со 2-й по 7-ю) разрабатываются проблемы *ритма*: обсуждаются технические детали индийских ритмов, ритмов с добавочными длительностями, ритмических уменьшений и увеличений, необратимых ритмов, ритмических педалей, ритмических канонов, а также ритмической нотации.

Далее идет обсуждение *мелодии* (глава 8), пения птиц — мелодий «природного» происхождения (глава 9) и мелодического развития (глава 10).

После мелодии наступает очередь *формы* (главы 11 и 12). Простые формы (песенные) сменяются более сложными (соната, fuga). В этих главах Мессиян рассматривает формы грегорианского хора (антифон, аллилуйю, секвенцию), трактуя их скорее как жанры, в соответствии с установившейся традицией*.

В главах 13—15 рассматриваются вопросы *гармонии*, понимаемой очень конкретно — как вертикаль. Мессиян сжато, без каких-либо

* Например, в музыкальном словаре Гроува в статье "Форма" перечислено все то, что в русской традиции обычно относят к жанрам.

объяснений, излагает свои приемы образования аккордов. Появляющееся в этом контексте имя Дебюсси указывает на первоисточник мессиановской гармонии.

Последние главы «Техники...» посвящены *ладам* ограниченной транспозиции, их связям с тональностью, атональностью, четверти-тоновостью и возможностям совмещения между собой (полимодальности).

Получается, что в «Технике...» — пять смысловых подразделений: ритм, мелодия, форма, гармония, лад. Их порядок (до некоторой степени) указывает на степень весомости данного компонента музыкального языка для концепции композитора. Ритм — наипервейшее музыкальное средство и его «удельный вес» велик: 6 глав из 19-ти (сюда же можно отнести и первую главу, поскольку она вводная). Всем остальным музыкальным средствам отведено приблизительно вдвое меньше места, особенно форме.

Рассмотрим строение «Трактата...».

Из семи его томов первые три целиком посвящены ритму, причем ритму предшествует большой раздел о времени. В четвертом томе говорится о мелодии и формах грегорианского хорала; продолжается интенсивное обсуждение вопросов ритма, но возникает также новая идея о *неразрывности ритма, мелодии, динамики и артикуляции*. Это, безусловно, свидетельствует об эволюции композиторского мышления Мессиа́на, происшедшей, по всей видимости, после написания «Техники...» (1942) — ведь уже в 1949 году появляются «Четыре ритмических этюда», и среди них — «Ритмические невмы» и «Лад длительностей и интенсивностей», где уже в полном объеме применены композиционные идеи, приведшие композитора в конце концов к новой технике, напоминающей тотальный сериализм.

В пятом томе рассматривается птичье пение. Это значит, что отношение Мессиа́на к нему и в «Трактате...» остается таким же благоговейным, а иерархия «ритм — мелодия» сохраняется.

Весь шестой том посвящен музыке Дебюсси. Это можно трактовать как укрупнение раздела из «Техники...», где гармония Дебюсси упоминается в качестве первоосновы мессиановского гармонического языка.

Седьмой том совместил в себе рассуждения о ладах и красках аккордов. Их место в иерархии также сохранено, но степень значимости несколько уменьшилась.

Конечно, соотношение разделов в раннем и позднем трудах Мессиана немного изменилось, но одно очевидно: интерес к ритму, его философское обоснование, его осмысление стали к концу жизни композитора гораздо объемнее, шире, вырастая в целую *систему философии музыкального времени, органически связанную с концепцией ее ритмического воплощения.*

О. МЕССИАН

ТРАКТАТ О РИТМЕ, ЦВЕТЕ И ОРНИТОЛОГИИ

(фрагменты)

Том I

Глава I

ВРЕМЯ

Время и Вечность*

*«Вечность есть вся полная одновременность,
а во времени есть до и после»*

(Св. Фома — Сумма Теологии — «О вечности Бога» — глава 4)

Время не точка, как можно было бы полагать, не частица Вечности, которая включена в Вечность и выступает за [ее] пределы. Время и вечность есть две совершенно разных меры (mesure) дления (durée). «Для того, чтобы понять — говорит св. Фома — достаточно вспомнить о том, что время и вечность есть мера (mesure) (Святой Фома — Сумма теологии — «О вечности Бога», раздел 4). Время есть мера сотворенного, вечность есть Бог сам по себе. Вечность неделима, как и Бог неделим. Время не есть конечная протяженность, которая заключается в бесконечной протяженности: это протяженность (континуальность) перед лицом неделимого (Бога). «Время соответствует движению, а вечность остается сама собой» (там же). «Мгновение времени являет себя как число подвижное: вечность обнаруживает себя как единство Бытия непреложного (незыблемого)» (Святой Фома — Комментарии к Физике Аристотеля). К тому же «время измеряет не только то, что изменяется очевидно, но то, что может измениться (меняться): отсюда следует, что оно измеряет не одно только движение, но и неподвижность (покой), которая была

* С данного фрагмента начинается текст «Трактата...». В изложении сохранена авторская пространственная дистрибуция абзацев (*прим. пер.*)

рождена, чтобы двигаться и которая в сущности не двигается...» (Святой Фома — Сумма теологии — «О вечности Бога», раздел 4).

«Очевидно, — говорит дальше святой Фома, — что время и вечность не одно и то же, но то, что можно заметить по поводу разницы, это то, что вечность не имеет ни начала, ни конца, а время имеет начало и конец. Но эта разница случайна и несущественна, ибо предположение о том, что время существовало раньше и что оно будет всегда, не уничтожает разницу между временем и вечностью: то, что вечность есть вся одновременность (совокупность времен), это есть то, что не присуще времени, принимая во внимание, что вечность есть мера непреходящего, а время — мера движения самого по себе».

Вещь длится, пока она существует. Бог равен самому себе, и каждая часть его равна вечности. Говорить о неизблемом и неделимом настоящем (*présent*) значит поименовать Вечность, а поименовать Вечность — значит подтвердить существование Бога. Прочитаем снова святого Фому: «Понятие вечности является результатом понятия неизменности, как понятие времени является результатом понятия движения. Как Бог есть единственно непреложное, он делает непреложным вечное. Но он не просто вечен, он есть сама вечность, которой не имеет никто другой, потому что нет той точки, где бы его не было. Бог, напротив, есть сама непрерывность и единство, и вот почему, поскольку он имеет такую сущность, он сам себе вечность» (Святой Фома — Сумма теологии — О вечности Бога (раздел 2)).

Известно, что ангелы живут в эвуме (*l'aevum*) [вариант: ангелы живут в веках], который есть промежуточное между временем и вечностью. Время, эвум, вечность: святой Фома их различает и определяет очень точно: «Время показывает последование до и после; *aevum* — это не до и не после, но это состояние дления непосредственно, состоящее из последовательности; вечность (вообще) не есть последование и описывается в другой манере» (там же, раздел 5). Предыдущее и последующее — это основные состояния времени; оно существует в веках (в эвуме); оно не существует в том, что стабильно, единообразно, неделимо, то есть в вечности: «вечность — это вся одновременность» (там же, раздел 4).

Периодические изменения, чередование одного и другого, причем то же самое не всегда идентично само себе, но подобно, характеризует человеческое время. Экклезиаст описывает его периодичность с захватывающей силой: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом.

Время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное;

Время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить;

Время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать;

Время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий;

Время искать, и время терять; время сберегать, и время бросать;

Время раздирать, и время сшивать; время молчать, и время говорить;

Время любить, и время ненавидеть; время войне, и время миру».

(Экклезиаст, гл. 3, 1—8)

Это время, в которое мы живем, должно быть, в какой-то день прекратит свое существование. В этот ужасный момент избранные — подобно ангелам — достигнут одного из измерений вечности. Святой Иоанн Богослов описывает нам объявление конца Времени в величественных видениях Апокалипсиса: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головой его была радуга, и лице его как солнце; и ноги его как столпы огненные.

В руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю.

И воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими.

И когда семь громов проговорили голосами своими, я хотел было писать; но услышал голос с неба, говорящий мне: скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего.

И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу.

И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, и землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, *что времени уже не будет*;

Но в те дни, когда возгласит седьмый Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам» (Апокалипсис св. Иоанна Богослова — Глава X, 1—7).

Наконец, некоторые тексты Библии тоже описывают вечность: «Прежде нежели родились горы, и Ты образовал землю и вселенную, и от века до века Ты — Бог.

Ты возвращаешь человека в тление, и говоришь: «возвратитесь, сыны человеческие!»

Ибо пред очами Твоими тысяча лет, как день вчерашний, когда он прошел, и как бодрствование в ночи» (Псалом 90).

«От века до века» есть поэтическая фигура, чтобы пояснить то, как может не быть ни начала, ни конца. Именно об этом писал св. Иоанн: «В начале было Слово»: то, которое означает, что Божественное Слово, или Сын Божий, существует вечно, и которым Отец породил и то, что вверху, и то, что внизу. Об этом начале без начала процитируем еще раз строфу Молитвы Христовой, одной из самых торжественных во всем Святом Писании: «И ныне прославь Меня Ты, Отче, у Тебя Самого славою, которую Я имел у Тебя прежде бытия мира» (Евангелие от св.Иоанна, глава XVII, строфа 5)

Не будем забывать, что отсутствие начала и конца, очевидно, не есть высшая прерогатива Вечности. Святой Фома нам все объяснил: вечность не имеет до и после, она неподвижна, неделима, она есть вся одновременность. Вечность есть сам Бог. «Книга Мудрости», говоря о Мудром, который есть Сын Божий, справедливо указывает: «...она обновит все» (Книга Мудрости, глава VII, стих 27). И Христос, Сын Божий во плоти, подтвердил свою божественность с новой силой, он соотносится с настоящим без прошлого и будущего, представляя только лишь настоящее: «Истинно, истинно говорю вам: прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Евангелие от св. Иоанна, глава 8, стих 58).

Философия длительности: временящаяся длительность, структурированное время

Время и пространство тесно связаны. Их восприятие очень важно для формирования человеческого духа. Это два интеллектуальных инструмента, которые нам позволяют конструировать мир. Для музыканта и ритмиста восприятие времени есть источник всей музыки и всего ритма. Музыкант по необходимости должен

быть ритмистом, иначе он не музыкант. А поскольку он ритмист, он должен совершенствовать свое чувство ритма через все более тонкое понимание времяящейся длительности, через изучение различных концепций времени и различных ритмических стилей. Бергсон утверждает, что дление есть «непосредственная данность сознания»: это название его первой книги. Длительность являет себя темповыми флуктуациями, переменной скорости; это длительность времяящаяся, гетерогенная, восприятие которой зависит прежде всего от количества внутренних и внешних событий, наполняющих у каждого из нас наше прошлое и наше будущее. Противоположностью времяящейся длительности будет время абстрактное, или структурированное.

Времяящаяся длительность неизмерима. Времяящаяся длительность способна изменяться. Ее восприятие продолжительно, но эта первоначальная длительность настолько далека от принятого (представления о) времени, что она не может сразу раскрыть свою подлинную природу. Времяящаяся длительность обнаруживается в последовательности наших состояний сознания. «Чистое сознание не воспринимает время в виде суммы единиц длительности; представленное самому себе, сознание не имеет ни средств, ни даже основания для измерения времени, но чувство, которое длилось бы в два раза меньше, было бы для сознания уже другим чувством: от этого состояния сознания ускользнула бы множественность впечатлений, обогащающих и изменяющих его природу» (*Бергсон* — «Непосредственные данные сознания», с. 147). «Чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, вместе сливающихся, взаимно проникающих друг в друга, без ясных очертаний, без стремления к внеположенности по отношению друг к другу, без всякого родства с идеей числа: это была бы чистая разнородность» [*Бергсон*, 1999, с.753—754]*. Времяящаяся длительность зависит также от биологического времени. Ритмы нашей органической жизни: биение сердца, дыхание, химические реакции человеческого тела — влияют на наше чувство длениа. Наконец, наше восприятие длительности зависит от числа событий, совершающихся для

* Здесь и далее фрагменты из работы А. Бергсона «Непосредственные данные сознания» даны в переводе Б. С. Бычковского. См. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999 (Серия «Классическая философская мысль»).

каждого из нас: события психологические, события физиологические, события замышляемые и исполненные (действия), внутренние события, возбуждающие нас (шок), — и скорость дления изменяется сообразно тому, являются ли эти события внутренними или актуальными. Вывод: два закона, прекрасно обобщающие временящуюся длительность:

- А) чувство дления в настоящем (времени). Закон: чем больше время заполнено событиями в настоящем, тем оно кажется короче; чем меньше оно заполнено, тем оно кажется нам длиннее.
- Б) ретроспективное восприятие прошедшего времени. Закон, обратный предыдущему: в прошлом время кажется тем длиннее, чем оно больше заполнено событиями, и чем меньше оно заполнено событиями, тем оно нам кажется короче.

Если мы обратимся к настоящему, то очевидно, что ожидание и бездействие порождают пустоту, которая замедляет протекание времени — напротив, радость, работа — все, что нас занимает и удерживает наше внимание, ускоряет протекание. Если мы обратимся к прошлому, воспоминание послужит зеркалом (событий — *Т. Ц.*) и изменит чувство скорости. Пустой период не оставит в нас какого-то глобального воспоминания, без особенностей, без образов, которые цепляют сознание, (это будет — *Т. Ц.*) воспоминание без интереса: если он сам по себе по времени длинный, то в ретроспективе он покажется нам коротким, — напротив, периоды, заполненные событиями всех видов (работа физиологическая и психологическая, эмоциональный шок, эстетический шок, законченные или продолжающиеся действия), нам кажутся длинными и тем более длинными, чем больше событий произошло. Скорость их протекания пропорциональна количеству воспоминаний, которые они оставят в нас.

Я буду долго разбирать и комментировать эти два закона в параграфе о «наложении времен» (*temps superposés*), ссылаясь на авторитет доктора Алексиса Карреля, специалиста по вопросу физиологического и психологического времени. Я их дам также в связи с музыкальным временем: рассматривая закон соответствия атак-длительностей, мы еще обратимся к опыту двух выдающихся философов-музыковедов: Андре Суриса и Жизель Бреле.

Для каждого ребенка конструирование времени — это медленная и постепенная работа. Он мало-помалу упорядочивает собственные действия. Потом он упорядочивает действия других и события, принадлежащие его внутреннему миру и его внутренней вселенной. С очень большим трудом он может представить последовательность событий, воспринимаемых не непосредственно, а опосредованно во времени и пространстве или даже совсем чуждых.

Мы делим время на три момента: прошлое, настоящее, будущее. Почти невозможно определить настоящее: каждое отдельное мгновение нагружено прошлым и будущим; последовательность отдельных мгновений есть непрерывное смешение прошлого и будущего. «Границы настоящего чрезвычайно неопределенны, — говорит Арман Кювийе, — оно вовлекает в себя эхо того, что только что произошло и ожидание того, что придет». Это почти означает то, что настоящее не существует. Тем временем отдельный момент дает возможность нашему действию, вместе с опытом и последствиями прошлого, сюрпризами и возможной недосказанностью будущего. Арман Кювийе различает три прошлых и три будущих: недавнее прошлое, ближайшее будущее — отдаленное прошлое и отдаленное будущее — очень отдаленное прошлое и очень отдаленное будущее. Недавнее прошлое отличается от других прошлых эмоциональным характером своего проявления. Прошлое отдаленное есть истинное прошлое; его можно квалифицировать вслед за Кювийе как «застывшее настоящее»; мы его конструируем с помощью памяти, но его никогда нельзя изменить: что было, то было. Если мы играли недостойную роль, она остается в нас в форме угрызений совести; чаще всего она является нам в нежном свете, в котором мы двигаемся преображенными, нематериальными, и оставляет в нас сожаление или ностальгическое воспоминание о том, чего больше нет.

Очень отдаленное прошлое является нам как нечто мертвое: совершенно определенно говорят об угасших цивилизациях и мертвых языках. Ближайшее будущее продолжает начатое действие или желание настоящего момента. Отдаленное будущее есть подлинное будущее. Прошлое вызывает сожаление или угрызения совести; будущее порождает ожидание. Но поскольку мы часто не знаем, что будет, то здесь возможны всяческие фантазии. «То, что создает из ожиданий интенсивное удовольствие, это то, что будущее предстает в то же са-

мое время во множестве форм, одинаково сияющих, одинаково возможных. Но самая желаемая из этих возможностей, будучи реализованной, приносит в жертву все остальные, и мы много потеряем. Идея будущего, чреватая бесконечностью возможностей, всегда более плодотворна, чем само по себе будущее, и вот почему большим очарованием обладает ожидание, нежели обладание, мечта, а не реальность» (Бергсон — «Непосредственные данные сознания», с. 7). Мы не можем изменить прошлое: мы имеем больше власти над будущим: Гюйо говорил (с большой долей преувеличения): «Будущее — это не то, что идет к нам, а то, к чему идем мы» (Гюйо — «Происхождение идеи времени»). Из трех моментов времени, будущее, конечно, более высокое, ибо оно освещает, объясняет два других: это будущее дирижирует настоящим, это будущее извиняет или оправдывает прошлое. Что касается очень отдаленного будущего, о нем мы ничего не знаем, это чистая нематериальность, как данные науки или Веры: конец нашей планеты, жизнь тел прославленных или просто час нашей смерти.

Для завершения этого короткого исследования Времени и Длени приводится сводная таблица разных качеств одного и другого. Я опираюсь на термины философа Армана Кювийе. Слева даны качества времяящейся длительности; справа, напротив — качества абстрактного времени, или структурированного времени. Время и Длительность: два слова-синонима, часто употребляемые одно вместо другого. Философы их активно противопоставляют и устанавливают структурированное время в противовес времяящейся длительности: приведенная ниже таблица выявляет эту оппозицию.

Времяящаяся длительность

Длительность конкретна
(оценивается нами — она смешивается с последовательностью наших состояний сознания)

Структурированное время

Время абстрактно
(как пустой кадр, в котором мы помещаем мир и себя)

Длительность множественна
(иногда быстрая, иногда мед-
ленная, с тысячей нюансов
темпа, чудесным разнообра-
зием разных скоростей)

Длительность качественна
(зависит от нашей природы —
неизмеряема)

Длительность субъективна
(в нас)

Время едино (гомогенно)
(все его части равны друг другу)

Время количественно
(измеримо числом — соотноси-
мо с феноменами, которые слу-
жат мерой; если эти феномены
меняются, наша структуризация
времени меняется вместе с ними)

Время объективно (часы)
(вне нас)

Далее в первой главе Мессиян помещает два раздела. Первый из них — «Данные науки: биологическое время, относительное время», где он приводит подборку цитат из А. Эйнштейна и его комментаторов; и второй раздел — «Время в его отношении» (*temps supposé*) также состоит из цитат по плану, приведенному в полном оглавлении.

Время у Бергсона и музыкальный ритм

Эссе по прочтении «Непосредственных данных сознания»

О множественности состояний сознания

Идея длительности

«**В**сякое число есть единство: но это единство есть единство суммы» — с. 56.

«Идея числа предполагает простую интуицию множественности частей или единиц, абсолютно друг другу подобных» — с. 57.

Для восприятия продолжительной длительности необходимо прежде всего иметь единицу длительности, которая могла бы делить на равные части, и осознавать эти возможные подразделения. Имеется также возможность восприятия продолжительной длительности, когда она составлена из кратких длительностей.

Интеллектуальное удовольствие числа (plaisir intellectuel du nombre)

(Первый — Т. Ц.) случай — слушатель на концерте: восприятие смешанной длительности математического и психологического времени. Случай восприятия при чтении, предполагающего возможность возвращения назад и повторения того же самого текста, довольно сложен. Третий случай: длительности мыслятся и воспринимаются одним-единственным индивидуумом — и не составляют предмета коммуникации, как молитва без слов.

«Предположим, что все бараны между собою тождественны, но они тогда, по крайней мере, различаются по месту, занимаемому ими в пространстве» — с. 57. В повторении одной и той же ритмической формулы нет абсолютной периодичности, потому что каждый раз она будет в ином месте: второй раз идет после первого, но перед третьим, и так далее.

Мы осознаем время через движение, которое есть подразделение пространства. Все наши мысли реализуются через пространственные представления. Чувство ритмического числа — не идет ли оно через пространство?

«Без сомнения, можно воспринимать последовательные моменты времени независимо от пространства, но когда прибавляют к настоящему времени моменты, ему предшествовавшие, как это имеет место, когда мы слагаем единицы, мы оперируем не этими самыми элементами, ибо они навсегда исчезли, а той длительной чертой, которую они, как нам это кажется, оставили в пространстве, проходя его. Правда, большей частью мы не прибегаем к этому образу. Воспользовавшись им для первых двух или трех чисел, мы убеждаемся, что он мог быть применен при представлении остальных чисел, если бы нам это было нужно».

«Существует два вида множественности: множественность материальных объектов, прямо образующая число, и множественность фактов сознания, способная принять вид числа только через посредство какого-нибудь символического представления, в которое входят пространственные элементы».

Понятия длинного и короткого инспирированы пространством. Но вся эта иерархия кратких и долгих, более кратких и менее кратких, более долгих и менее долгих дает подразделения, или мультипликации, которые не столько существуют на самом деле, сколько подразумеваются. Эти возможные подразделения, или мультипликации, количественны и пространственны, когда мы оцениваем их в числах; но как нам быть с чистой длительностью?...

 В этом примере я воспринимаю длинную ноту с шестнадцатой в качестве предшествующей длительности. Но, с присущей человеку тенденцией минимизировать усилия, я считаю сначала четыре шестнадцатых, а затем считаю три четверти в течение всей длительности ноты.

 В этом втором примере я воспринимаю длинную ноту также через просчитывание шестнадцатых в ней. Но эта операция ретроспективна, она может быть неточной.

Предельно долгие и предельно короткие длительности очень трудно воспринимать по причине усредненного характера нашего слухового опыта.

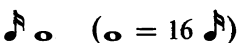
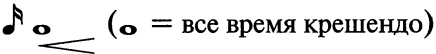
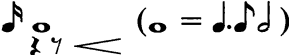
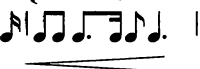
Длительности, не подразделяемые на 3 или 2 или их пропорциональные увеличения, трудны для западного слушателя.

Если ритмически варьированное оstinato представлено разными вариациями (увеличением, уменьшением, интерполяцией, добавлениями или изъятиями всех видов) и эти вариации составляют регулярную последовательность или просто продолжаются по воле автора, мы оцениваем в числовом отношении первые изменения, а не последние.

На протяжении долгой длительности, подчеркнутой динамическим изменением, исчисление длительности разрушается различными мгновениями крешендо и диминуэндо, которые дают слушателю свое подразделение данной длительности.

Если динамическое изменение касается последовательности длительностей, то возникает наложение (superposition) двух порядков (динамического и количественного).

Примеры:

1.  (o = 16 )
2.  (o = все время крешендо)
3.  (o =  )
4. 

(наложение динамическое и квантитативное)

В «Машине времени» Уэллса говорится: «Можно ли представить себе *мгновенный куб?*» (твердое тело, имеющее три измерения в пространстве и *не имеющее длительности*). Соединение пространства и времени. Обращение: *можно ли представить себе число, дление и ритм вне пространства? Бергсон говорит — нет.*

«Число, составленное по определенному закону, разложимо по особому закону» (с. 62).

Значит, без заранее установленной единицы длительности долгая длительность не может быть воспринята, потому что она делима бесконечным числом способов.

«Два рода множественности: множественность материальных объектов, прямо образующая число, и множественность фактов сознания, способная принять вид числа только через посредство какого-нибудь символического представления, в которое входят пространственные элементы» (с. 65). Пример с колоколами: «Звуки колоколов появляются последовательно. Я удерживаю каждое из этих ощущений для того, чтобы его организовать с другими и образовать группу, которая напоминает мне известный ритм: но я тогда не считаю звуков, а ограничиваюсь восприятием качественного впечатления, производимого на меня их числом»*. Это число познается внутренней памятью числового ощущения; на самом деле, все соотношения времени и пространства имеют место только в нашей памяти.

* Мессиян не приводит в тексте номера страницы, откуда взята цитата. Мы можем указать страницу по использованному нами изданию А. Бергсона [1999, с. 739].

«Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествовавших состояний: достаточно, чтобы оно при воспоминании этих состояний их не рядоположало с настоящим состоянием, наподобие точек в пространстве, но чтобы оно с ними организовывало, как это имеет место тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе» (с. 75).

«Чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, вместе сливающихся, взаимопроникающих, без ясных очертаний, без стремления к внеположенности по отношению друг к другу, без всякого родства с идеей числа: это была бы чистая разнородность» (с. 77).

«Как только мы приписываем длительности малейшую однородность, мы контрабандой вводим в нее понятие пространства» (с. 77).

Гомогенный: имеет постоянную природу, делимый и измеримый, как пространство.

Гетерогенный: имеет постоянно изменяющуюся природу, бесконечно делимый и вследствие этого неделимый: ибо если мы обозначим раздел, мы потеряем бесконечность.

Теория Бергсона по Сиваджану

Чистая длительность — чувство продолжительности (континуальности) жизни.

Опространствленное время = овеществленная длительность.

Внутреннее дление = изменение без опоры, движение без продвижения.

«Если состояние души прекращает изменяться, ее длительность прекращает течь. «Я», которое не изменяется, не длится, есть психологическое состояние, которое остается идентичным самому себе до

тех пор, пока оно не заменится последующим состоянием» (творческая эволюция).

«Дление — это непрерывный прогресс прошлого» (творческая эволюция).

«Время — это то, что мешает тому, чтобы все было дано в одновременности. Оно замедляет, или, скорее, оно само есть замедление. Оно должно, следовательно, осуществлять разработку» (Мышление и Движение).

Время есть, таким образом, узда для всеобщей одновременности, непрерывное творчество!..

Последование = три восприятия: 1) забывающее границы частей, полагающее целостность; 2) разделяющее на части; 3) связывающее части через память, которая аккумулирует прошлое и измеряет: это чистая длительность.

«Я говорю, что протекла минута, я подразумеваю под этим, что секундный маятник совершил шестьдесят колебаний. Представляя себе сразу, единым актом разума, эти шестьдесят колебаний, согласно предположению, я тем самым исключаю идею последовательности: я представляю уже не шестьдесят друг за другом следующих колебаний, но шестьдесят точек неподвижной линии, из которых каждая, так сказать, символизирует одно колебание маятника. С другой стороны, если я хочу представить себе шестьдесят колебаний в их последовательности, ничего не изменяя в способе их появления в пространстве, я должен мыслить каждое колебание отдельно, исключая воспоминание о предыдущем, ибо в пространстве от них не осталось никаких следов, но тем самым я обрекаю себя на постоянное пребывание в настоящем и отказываюсь мыслить последовательность или длительность. Если же я сохраняю воспоминание о предшествующем колебании, соединяя его с образом настоящего колебания, тогда из двух возможностей имеет место одна: либо я рядопологаю оба эти образа в пространстве, и мы тогда возвращаемся к нашей первой гипотезе, либо же я воспринимаю один в другом, причем они друг в друга проникают и организуют, как ноты мелодию, образуя то, что мы называем нераздельной, или качественной, множественностью, не имеющей никакого сходства с числом: я тогда имею образ чистой длительности, но одновременно целиком освобождаюсь от идей однородной среды или измеримого количества» (Бергсон — «Непосредственные данные»).

«Никогда измерение времени не направляется на длительность как на длительность; насчитывают только определенное число крайних пределов в интервалах, или моменты, что есть в сумме виртуальные остановки времени» («Мышление и Движение»).

Моя собственная длительность есть непрекращающееся изменение, неделимое на равные части.

В памяти одно от другого никогда не отделяется так, как интервалы на циферблате часов, равными частями. Следовательно, два фактора необходимы: единство единицы измерения и память (Мессиян).

«В нашем «я» имеется последовательность без экстериоризации; за пределами «я» — экстериоризация без последования» («Непосредственные данные»).

«Память продолжает то, что до, в то, что после, и мешает существованию чистых мгновений, безостановочно возникающих и исчезающих в настоящем» («Непосредственные данные»).

«Для физика одна и та же причина производит всегда тот же самый эффект; для психолога, который не соблазняется очевидными аналогиями, причина порождает свой эффект один раз и никак не больше... То, что влияет на наше внутреннее состояние, не бывает так же управляемо сегодня, как вчера, потому что я меняюсь, потому что я длюсь» («Непосредственные данные»).

Мошка, которая живет несколько часов, человек, который живет какое-то количество лет, гора, которая живет несколько столетий, звезда, существующая миллиарды лет, — они завершаются, каждый в то время, когда его функция выполнена, продолжают до смерти или разрушения: их длительность есть, следовательно, они сами. Эти времена, наложенные друг на друга, не будут разными для стороннего наблюдателя; они идентичны для тех, кто продолжает жить, каждый в совокупности своих функций, своего могущества длительности (Мессиян).

*Глава 2***РИТМ****Определения и источники ритма****Корни слов «музыка» и «ритм»***

Слово: Музыка, происходит от индоевропейского корня: МЕН.

МЕН: означает движения духа.

Основные производные:

Санскрит: manyate, он мыслит. Греческий: menos, разум — mneme, память — manteia: откровение. Латынь: Musa, муза — mon-strum, чудо. Готический: man, я мыслю. Немецкий: Mensch, мужчина — Minne, любовь. Английский: mind, разум — man, мужчина. Немецкий: Musik. Английский: music. Французский: musique.

Факт, что музыка принадлежит: 1) к тому же корню, что дух, память, муза, человек — то есть к тому кругу, что мышление, чудо мышления и те, кто мыслят; 2) к тому же корню, что пророчество и чудо — то есть к явлениям времени и сверхприродного; 3) к тому же корню, что любовь — то есть к наивысшему из всех чувств. Все это проясняет нашу концепцию музыки: она, таким образом, есть искусство мыслительное, интеллектуальное, абстрактное, нематериальное; искусство временное (это говорит о важности ритма в музыке), искусство сверхприродное (это объясняет религиозные практики и власть музыки над психикой); она есть, таким образом, искусство любви, могущее выразить любовь, — и это последнее меня восхищает.

Слово: Ритм, производное от индоевропейского: SREU.

SREU: течь, проходить (couler).

Основные производные:

Санскрит: sravati, он течет. Греческий: rheo (от srewo), течь — rhoos, rheuma, течение — rhuthmos, движение волн, ритм. Немецкий: Strom, поток воды — stromen, течение волн. Английский: stream, поток воды, ручей. Испанский: ritmo, ритм. Итальянский: ritmo, ритм. Французский: rythme.

* Я использую ту этимологию, которая приведена в «Словаре корней слов» Д. Грандсеня д'Отерив.

Идея все та же. Корни и производные согласуются: ритм есть движение волн, волнение на море. Это напрямую связано с движением, движение повторяется всегда с обновлением; это означает бесконечную нерегулярную периодичность. Не повторения самого себя, не чередование с другим, но последовательность вещей, которые все время обновляются: это *бесконечное варьирование*. К тому же, как волны морские накатываются без остановки, так и ритм есть непрерывное наложение (imbrication) прошлого и будущего по направлению к будущему, как Время.

Первенство ритма

«Поэзия — это то, что делается из слов», — писал Малларме в письме к Дега. А если перефразировать ужасную шутку поэта и сказать: «Музыка — это то, что делается из звуков?»

Увы! Это общее мнение. И бесконечные дискуссии между сторонниками музыки тональной и сторонниками музыки додекафонной вращаются вокруг звучащих феноменов. Музыка, называемая «конкретной» и «электронной», только и делает, что добавляет масла в огонь. Я уверен, что большая часть музыкантов, открывших эту книгу, будут искать все о комбинациях тонов, более или менее диссонантных сочетаниях или о простых цепочках аккордов. Надо бороться с этой профессиональной деформацией, которая рискует увести музыку далеко от ее сакрального пути. Музыка — то, что делается звуками? Я говорю — *нет!* Нет, не только звуками! Звуки нужны для разных вещей, для многого — не будем принижать их значимость, — но внимания им уделяется слишком много (на Западе особенно). Я не осмелюсь говорить, что гармония и контрапункт по своему характеру анахроничны, что исследования «конкретной» и «электронной» музыки отчасти продолжают этот анахронизм... Будем осторожны: не будем ничего крушить, преждевременные выводы опасны. Поставим все на свои места. Исследование звуковых одновременностей ведет нас к звуковому гедонизму, к дивным гармониям, чье звуковое сладострастие превосходит чувственную радость цветов (couleurs) и запахов, и тем лучше для наших ушей! Но не будем забывать, что музыка есть прежде всего Мелодия, и мелодия не существует без Ритма! Звук — всего лишь агент трансмиссии различных высот мелодии; в случае мелодии, сопровождаемой ее натуральной гармо-

нией, сочетания звуков дают истинный смысл мелодическому движению; случай контрапункта смешивает два предшествующих. Для ритма звук — музыкальный или нет — часто только его окраска: она стоит последней в ряду Длительностей, Числа и их восприятия. Музыка, таким образом, частично создается звуками... но также и прежде всего Длительностями, Напряжением (*Elan*) и Отдыхом (*Repos*), Акцентами, Интенсивностью и Плотностью, Атакой и Тембром — всем тем, что обобщается словом *Ритм*.

Различные определения ритма

Я хочу процитировать некоторое количество определений разных авторов, из разных эпох. Большая их часть — это иллюзорно четкие определения: проходит немного времени, и начинаешь понимать все их несовершенство. Это потому, что Ритм — как Время и Длительность — есть понятие исключительной сложности, которое эволюционировало вместе с человеческим мышлением и разными стилями музыкального языка, понятие, которое невозможно определить в нескольких словах, кроме как через все концептуальные трансформации и техники, где объектом был Ритм. Я выбрал те определения, которые показались мне наилучшими:

«Ритм есть порядок движения» (Платон).

«Ритм есть упорядочивание, определяемое временем» (Аристоксен Тарентский).

«Музыка — это Ритм» (Конфуций).

«В начале был Ритм» (Ганс фон Бюлов). (Этот парафраз Евангелия от св. Иоанна, без сомнения, звучит неуважительно, он между тем ставит ритм в начало всей музыки... Но не будем забывать, что индусы присвоили божеству Шиве имя Натараджа: король танцоров, — и что космический танец Шивы создавал и разрушал вселенную своим ритмом.)

Вот текст из «Йо ки», или «Памятной книги музыки», канонического китайского издания, где содержится определение ритма:

«Движение и покой постоянны; они различаются большими и малыми (величинами) » («Йо ки») (здесь резюмируется понятие кинематического и квантитативного рядов: движение и покой, или, по-другому, стремление и покой = *arsis* и *thesis*; большое и малое — длинные и краткие длительности).

Другой текст, современный, распространяется на жизнь, на личность и Ритм, который понимается как нечто живое:

«Не есть ли жизнь то таинственное движение, которое, изгибая все то, что приходит, непрерывно преобразовывает меня самого?» (Поль Валери — «Душа и танец»). Это напоминает слова Гераклита: «Все течет, все меняется...»

Классическое определение ритма:

«Порядок и пропорция в Пространстве и во Времени — вот определение Ритма» (Венсан д'Энди — «Курс музыкальной композиции»).

Другие определения:

«Ритм в музыке есть организация Дления» (Морис Эмманюэль).

«Ритм во времени — то же, что симметрия в пространстве» (Эйхтхаль).

«Музыкальный ритм есть структура органической звуковой системы, разрабатываемой в категориях становления» (Борис де Шлецер).

«Ритм есть принадлежность последовательности событий времени, которая продуцирует через дух обозревателя впечатление пропорциональности между длительностями различных событий или групп событий в их последовательности» (Зонненшайн).

«Ритм есть задуманная периодичность. Он действует в рамках (четкой — *Т. Ц.*) меры или приблизительной периодичности, искривляя в нас обычное течение времени» (Пиус Сервьен).

«Ритм есть чередование (альтернанс): переход одного в другое и другого в третье» (Жан Гуиттон).

Эдгар Виллемс устанавливает различие между Ритмом, Ритмикой и Метрикой.

«Ритм, ритмика и метрика — это три существенно разные категории. Первая есть живое актуальное продвижение, наполняющее пластическую или сонорную материю; вторая есть наука о ритмических формах в понятии письма и правил фразировки; третья — простой способ измерения». В отношении слов дефиниции Платона, Эдгар Виллемс пишет более просто: «Ритм есть упорядоченное движение. Ритмика есть упорядоченность движения. Метрика есть мера движения» (Эдгар Виллемс — «Музыкальная ритмика»). Далее говорится о живом ритме, мыслимом ритме, расчлененном ритме...

Матила Гхика определяет две составляющие ритма:

- 1) Ритм гомогенный, статичный, регулярный, с совершенными каденциями, или метр.

- 2) Ритм динамичный, асимметричный, волнообразный, отражающий дыхание Жизни, или ритм в точном смысле слова (Матила Гхика — «Эссе о ритме»). Это различие между метром и ритмом, кадансом и динамической пульсацией переносится и на пространственные искусства: мы выделяем повторяющиеся мотивы, изоморфные части, статику, пространство, как в семействах кристаллов, регулярном рисунке мостовой (мощение плитками); с другой стороны, мы можем увидеть и динамику ритмического роста, как это бывает в живых организмах, в симфоническом развитии, которое обеспечивает использование иррациональных рисунков; это проливает свет на действия греков и готтов в поисках пропорции» (Матила Гхика — «Эссе о ритме»).

Можно найти в природе и другие образцы Метра и Ритма. Метр: шестигранники пчелиных сот. Ритм в своем постепенном развитии: прожилки листьев, спирали морских раковин, паутина и бесконечно большие спиралевидные туманности. Метр последовательных трансформаций и варьируемых периодичностей: морские волны (очень важный пример, поскольку слово «Ритм» производно от индоевропейского *SREU*, течь, — и это в первую очередь относится к движению волн (волнению). Последний пример чисто динамического движения: кометы.

Три слова находятся у врат ритмологии: Периодичность — Необратимость — Симметрия.

Глава 4

ИНДИЙСКИЕ РИТМЫ

Таблица 120 Деши-тала
(система Шарнгадевы)*

Ритмическая нотация у индийцев

Тала означает ритм. Тала также обозначает тарелочки, которые служат для обозначения ритма. Тала обозначает также отбивание такта. Поскольку это отбивание часто бывает беззвучным — просто движением руки и пальцев — беззвучное отбивание называется «нихсабда». Другие ритмы, напротив, отмечаются хлопками ладоней, игрой тарелочек или барабана. В настоящей главе я употребляю слово «тала» в его первом и главном значении: «ритм».

Единица длительности называется «матра». Она представляет то скорость (темп), то среднюю длительность, общую для всех ритмов. В зависимости от темпа (лайя), ускорения или замедления (яти), матра становится более или менее долгой: она соответствует взмаху ресниц (нимеша), одному удару пульса, времени произнесения краткой гласной (или 5 взмахам ресниц), 5 ударам пульса, произнесению 5 гласных. В 120 Деши-тала (популярные индийские ритмы, пронумерованные Шарнгадевой) матра обозначает длительность, всегда равную восьмой.

Вот различные знаки длительностей, используемые индийцами:

Лагху | — восьмая .

Гуру S — четверть .

Плута S̄ — четверть с точкой .

Помимо этих классических знаков, в Деши-тала используется друта, равная половине лагху.

Друта ○ — шестнадцатая .

При присоединении вирамы (знака в форме полумесяца) длительность становится вполтину длиннее — точно как с точкой.

Лагху с вирамой |^C — восьмая с точкой .

Друта с вирамой ○^C — шестнадцатая с точкой .

* Перед тем как давать таблицу индийских ритмов, Мессиян разъясняет особенности ритмической нотации и правила чтения индийских названий.

Гуру не употребляется с вирамой, ее пунктированная форма называется «плута».

Плута с вирамой равна четверти с точкой плюс $1/2$ от этого, это 9 шестнадцатых. Не используется.

Знак  в форме рогов представляет цифру 4, он заменяет 4 лагху.

Знак  заменяет 2 лагху.

Эти два обозначения не применяются в случае нихсабда, беззвучного отбивания ритма, обозначаемого X.

Эти длительности только пропеваются, без ударов руками, тарелочками или в барабан.

Я перевожу  X как  и  X как .

Далее Мессиян дает разъяснения, относящиеся к правилам чтения названий ритмов.

U = ou. Sathurthaka произносится как Tchatourthaka.

Au = aou. Gaufi произносится как Gaouri.

L'accent circonflexe [^] указывает на пролонгированную ударную гласную:

Lîlâ произносится как Li-la-.

C=tch. Candracalâ произносится как Tchanedrakala.

J=dj. Râjamâtanda произносится как Ra-djama-rtanêda.

S=z. Sârasa произносится как za-raza.

Sh=ch французское или sh английское. Shattâla произносится как Chatla-leu.

В некоторых безударных слогах последний звук изменяется:

Tâla — ta-leu.

Les ganas — ganeu.

Наконец, Am=âme; an=âne; en=êne; in=îne; om=ôme; un=oune.

Сдвоенные согласные с участием носовых m и n читаются с добавлением гласной. Последовательно: Hamsalîla, Gajajampa, Manthikâ, Turangalîla, Dhenki, Kuvindaka, Dombulî, Mukunda — произносятся как Hamezali-la-, Gadajjahamepa, Manethika-, Touranegheuli-la-, Dheneki-, Kouvinedaka, Domeboulî-, Moukouneda*.

* При транслитерации мы руководствовались правилом передачи звучания слова, поэтому сочли возможным вставить гласные после носовых согласных m и n, но взять их в скобки, поскольку они не являются полноценными звуками, а лишь указывают на озвончение согласных. Редуцированные гласные на концах слов мы опустили — в русском языке это происходит само собой. Ударения в названиях ритмов должны делаться везде, где имеется accent circonflexe.

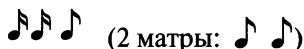
Таблица 120 Деши-тала по системе Шарнгадевы

1) **Адитала** (aditāla) — перевод: корень всех ритмов (тала). Другими словами — первый, начальный, перво(родный) ритм, который порождает все прочие. Это единица длительности, или матра



Адитала не ритм, а отправная точка. Наша европейская ритмическая нотация начинается с целой ноты, которая подразделяется на половинные, четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д. Индийская ритмическая нотация начинается с краткой доли (в усредненном значении): лагху (laghu) (которая совпадает здесь с матрой, или единицей длительности). Слово Aditala значит «корень ритмов». И эта длительность, лагху, упоминается первой, прежде всех ритмов. Основания к этому, конечно, религиозные. Один-единственный всплеск во всей вселенной немедленно творит предшествующее и последующее: это рождение времени, но еще не ритма. Второй всплеск: рождение ритма. И, по сути, все ритмы, которые последуют за Адитала, заключают в себе последующие всплески и являются «тала», то есть ритмами. Адитала, единичная лагху, корень (родитель) ритма, находится «в начале». Индийцы — политеисты и пантеисты. Между тем они признают чистое, единое Бытие — всеобщее (универсальное) сознание: Самость — Брама (или безграничное), «Мышление, которое не постигает мышления, благодаря чему мышление является мышлением» («Кена упанишад») — и совокупное Божество, которое в «Бхагават-Гите» называется «То». Индийцы сами используют слово «Тримурти» для обозначения трех главных божеств: Брам, Вишну, Шивы. Но это не то, что откровение великого Таинства христиан: единый Бог в трех лицах, таинство единого Бога: Отец, Сын, Святой Дух. Их концепция сотворения мира остается такой же неясной. Между тем в Адитала, единичной лагху, порождающей все тала, можно увидеть величественный символ каузальности Первопринципа, Бога-творца всех вещей. Творец всех вещей, Времени в том числе (мы имеем в виду первый толчок, породивший Время)... Все ритмы есть подразделения Времени, которое существовало до них и которое не будет верным (подлинным) до и после Времени, потому что без Времени предыдущее и последующее не существует, а существует только иная, чем Время, Вечность, в которой существует только единый Бог.

2) **Двйти́я** (dvitīya) — перевод: второй.



Это греческий анапест.

3) **Трити́я** (tritīya) — перевод: третий.



Принцип добавленной точки. 3 друты, третья — с вирамой, или три шестнадцатых, последняя — с точкой. Можно также интерпретировать как простое число: 7 тридцатьвторых ($\frac{7}{32}$).

4) **Чатуртхака** (caturthaka) — перевод: четвертый.

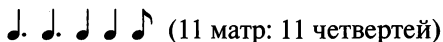


2 лагху, 1 друта. Ритм, содержащий простое число: 5 шестнадцатых. Это греческий антибакхий (палимбакий).

5) **Пан(е)кама** (pancama) — перевод: пятый.



6) **Нихсанкал́ила** (nihṣankalīla) — перевод: дерзкая игра, без опасения. Санскритское слово līla, которое нам часто будет встречаться в наименовании Деши-тала, буквально означает игру, но это прежде всего игра чувств в виду божественного сотворения космоса, творчества, жизни, движения, ритма. Без опасения, поскольку перед рывком нужно собраться...



2 плуты, 2 гуру, 1 лагху. Ритм, содержащий простое число (11 четвертей).

Принцип утраченной точки: $\bullet$ $\bullet$ превращаются в $\bullet$ $\bullet$.

Плюс добавленная длительность: заключительная восьмая.

Ритмическая группа представляет собой ускорение длительностей.

7) **Дарпана** (darpana) — перевод: зеркало.



8) **Сим(е)хавикрама** (simhavikrama) — перевод: сила льва.

 (15 матр: 15 четвертей)

Соединение греческого 4-го эпитрита:  и индийского ритма виджайя: .

Это ритм из 7-ми восьмых, соединенный с ритмом из 8-ми восьмых; этот последний является необратимым, с его двумя длительностями с точкой, обрамляющими длительность без точки, как две опоры, символы силы.

9) **Ратилила** (ratilîla) — перевод: игра Рати. Рати — жена Кандарпы, божества Любви.

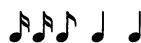
 (6 матр: 6 восьмых)

Это греческий малый ионик.

10) **Сим(е)халила** (simhalîla) — перевод: игра льва.

 (1 и 1/2 матры: )

11) **Кан(е)дарпа** (kandarpa) — Кандарпа — бог любви, как уже говорилось. Его другое имя: Кама-дэва: бог желания.

 (6 матр: 6 восьмых)

Это вариант предшествующего (ритма — *Т. Ц.*) Ратилила.

12) **В́равикрама** (vîravikrama) — перевод: сила героев. Военный ритм.

 (4 матры: )

13) **Ран(е)га** (ranga) — цвет, игра.

 (4 матры: )

14) **Шриран(е)га** (çtiranga) — Шриранга (Повелитель цветов) — это одно из имен Вишну. В индийской мифологии сам Брахма, неизреченный, и Шакти, или сила материнства, есть эманации единого

Бога: Ишвара. «Ишвара разделяется на трое, что составляет великую индуистскую троицу (trimurti) творения (Брахма), сохранения (Вишну) и уничтожения (Шива)» (Гербер). Из троицы выходят люди, природа и все остальные боги.

 (8 матр: 8 восьмых)

Можно анализировать этот ритм четырьмя способами:

- а) первая доля бинарна, две другие тернары: ;
- б) как анапест () и ямб с продленным заключением ();
- в) как 3-й греческий пеон () с последней нотой с точкой;
- г) 2 матры — арсис (), 2 матры — тезис (), далее арсис в уменьшении () и тезис в увеличении (), это мне кажется наилучшей экспликацией.

15) **Чаккари** (сассагi) — это ударный инструмент, распространенный на юге Индии.

 (10 матр: 10 восьмых)

Друта и друта с вирамой, повторенные восемь раз, образуют последовательность. Этот ритм немного напоминает греческий ямбический тетраметр (8 ямбов). Ритм сердцебиения — такой же, как ямб, поэтому его происхождение — физиологическое, и еще, как и все ритмы делящиеся на 5, — от пяти пальцев руки:  = 

Это также принцип добавленной точки: последовательность 16 длительностей, каждая четная — с прибавленной точкой.

16) **Пратьянга** (pratyanga) — перевод: части тела.

 (8 матр: 8 восьмых)

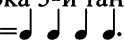
4 части тела — 4 четвертных длительности.

17) **Ятилагна** (yatilagna) — перевод: момент, благоприятный для окончания. Не есть ли это ритм-сигнал для импровизации двух или более участников, обозначающий конец импровизации?

Индийский Рати () в уменьшении. Греческий ямб.

18) **Гаджалила** (gajalîla) — перевод: игра слона. Представляет божество Индру («сияющий разум»), сидящим на слоне. Мы уже видели, что «лила» есть трансцендентная игра, действие, ритм. Гаджалила вместе с ее последней более долгой длительностью — не повторяет ли она тяжелую поступь слона? Не символизирует ли эта последняя prolonged длительность остановку, данную сознанию в озарении?

 (4 матры с $1/2$ )

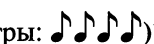
4-я лагу удлинена вирамой: 4 длительности равные, последняя остановка более длинная: принцип добавленной точки. В томе 6 «Микрокосмоса» Белы Бартока 5-й танец в болгарских ритмах написан в таком размере: $\frac{2+2+2+3}{8} =$ .

Это ритм Гаджалила.

19) **Хам(е)салила** (hamsalîla) — перевод: игра утки.

 (3 матры: )

20) **Варнабхинна** (varnabhinna) — перевод: разница цвета. 4 длительности, из которых 3 имеют разную длительность:

 (4 матры: )

21) **Трибхинна** (tribhinna) — перевод: деление на 3. Потому что имеются 3 разные длительности:

 (6 матр: 6 восьмых)

22) **Раджакудамани** (râjascûdâmâni) — перевод: король королей.

 (8 матр: 8 восьмых)

Распущение:  .

23) **Рангадьота** (rangadyota) — перевод: блестящий цвет.

 (10 матр: 10 восьмых)

Может делиться на две бинарных и две тернарных длительности:

 Или еще на $7+3$: .

Это греческий эпитрит IV с точкой у последней длительности.

24) **Ран(е)гапрадúпака** (rangapradîpaka) — перевод: светящийся цвет.

 (10 матр: 10 восьмых)

Это, так же, как 7+3 (предыдущий случай), греческий эпитрит III и длительность с точкой.



25) **Раджата́ла** (râjatâla) — перевод: ритм короля.

 (12 матр: 12 восьмых)

3 бинарных длительности, 2 тернарных: $\frac{3}{4} + \frac{6}{8}$: .
Или деление 6 на 3 и на 2.

26) Три Деши-тала, объединенные под номером 26, тоже имеют обозначение вагна; обозначение цвета подразумевает здесь аспект времени, подразделение Длительности; эти подразделения обозначены знаками индийской ритмической нотации: лагху, гуру, плута, дру-та и вирама.

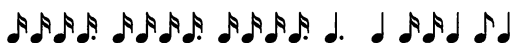
26а) **Трястра варна** (tryastra varna) — перевод: три цвета. Эти три цвета — лагху, друта и ещё лагху, каждая из длительностей повторена два раза.

 (5 матр: 5 восьмых)

Трястра варна необратима; это греческий амфимакр или индийский Дхенки в распушении: .

26б) **Мишра варна** (miçra varna) — перевод: смесь цветов. По эффекту этот ритм в Деши-тала — самый сложный и утонченный, смесь всех длительностей индийской ритмической нотации. Использованы: лагху, гуру, плута, друта и друта с вирамой. Отсутствует только лагху с вирамой.

Несмотря на это отсутствие, наш ритм использует 5 различных длительностей с непостижимой для нас виртуозностью: Мишра варна, смесь цветов, — то, что можно еще поэтически перевести как «радуга длительностей».



Всего 71 (простое число).

(17 матр и $\frac{3}{4}$: 17 восьмых и еще $\frac{3}{4}$ восьмых или представляются здесь точками, которые отделяют каждую группу шестнадцатых.)

Анализ:

1) трижды Гаджалила в уменьшении () — это дает 27 тридцатьвторых. Я уже говорил, что Гаджалила использует принцип добавленной точки. Здесь прибавлена точка к каждой четвертой ноте в группе

2) ритм из 11-ти восьмых 6+5:

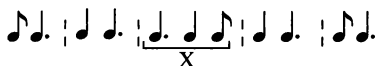
Заключительный фрагмент из 5-ти восьмых — необратимый: это греческий амфимакар и индийский Дхенки.

26в) **Чатурасра варна** (caturasra varna) — перевод: четыре цвета. Использовано 4 длительности: гуру, лагху, друта и снова гуру. Повторение друты не считаем. Напротив, реприза гуру после друты имеет значение, поскольку она указывает на смену окраски длительности.



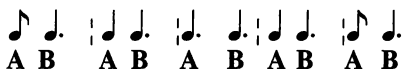
27) **Сим(е)хавикр́идита** (simhavikŕidita) — перевод: поступь льва. (24 матры: 24 восьмых).

Мы также можем разделить этот ритм так:



Кажется очевидным, что фрагмент X — распушение унисона (двух равных) длительностей .

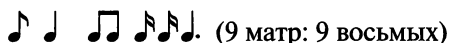
Восстановив этот унисон длительностей, что гораздо логичнее ритмически и проще для анализа, мы получаем:



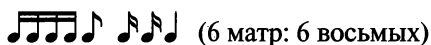
Заметим, что этот ритм складывается из двух длительностей, А и В, попеременно чередующихся, но в то время как А увеличивается и уменьшается, В остается неизменной. А увеличивается от до и обратно, крещендо-диминуэндо длительностей прогрессирует. Опи-

санная траектория поступи льва хорошо выражена. Что касается длительности **В**, которая остается неизменной, то она представляет собой точку предельной высоты. Не есть ли это символ величия Кришны? Известно, что лев (симха) имеет гриву, в то время как Кришна — длинные волосы (Кешава)... (смотри анализ «пожара в лесу» в «Махабхарате» у Гербера). Во всяком случае, принцип ритма ясен: он построен на увеличении и уменьшении одной из двух длительностей. Стравинский расширил этот принцип в «Великой священной пляске» в «Весне священной», трансформировав увеличение и уменьшение длительности в увеличение и уменьшение группы длительностей. Я описал эту процедуру под именем «ритмических персонажей»: одна группа длительностей составляет персонаж, который увеличивается, другая группа длительностей уменьшается, а третья — повторяется в неизменном виде. Вспомним пример ритмических персонажей из «Радости крови звезд», пятая часть «Турангалилы».

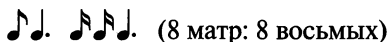
28) **Джайя** (jaya) — перевод: победа.



29) **Ванамáli** (vanamâlî) — перевод: «тот, кто носит ожерелье из полевых цветов». Ванамали — одно из имен Вишну (Вишну, Бог-хранитель в индуистской троице, или тримурти: «тот, кто обеспечивает защиту, сохранность, протяженность космоса, вселенной множеств») (Гербер).



30) **Хам(е)санáда** (hamsanâda) — голос утки.



Два ямба с длинной нотой с точкой, второй ямб — распушение первого:  .

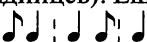
31) **Сим(е)ханáда** (simhanâda) — перевод: голос льва.



При делении 3+5: 

(Рати и Дхенки у индийцев, ямб и амфимакр у греков) или 5+3



(бакхий и ямб у греков, Канкала вишама у индийцев). Еще мы видим две группы тернарных и одну — бинарную: 

32) **Кудукка** (kudukka) — кудукка — ударный инструмент, распространенный на юге Индии.

 (3 матры: )

33) **Туран(е)галила** (turangalīla) — это слово означает, возможно, силу жизни и могущество творчества, символизируемое галопирующей лошастью и проявляемое в игре (līla), что значит — в движении и в ритме? Ритм — творец?.. Я не использовал это слово в качестве имени девушки (как об этом говорили). Я использовал его для названия моей симфонии ввиду его фонетических свойств: хорошо произнесенное, оно приятно для слуха.

 (2 матры и $\frac{1}{2}$: )

2 длительности с точками (, , после которых идут две без точек (, ). Принцип уменьшения путем утраты точки. Можно также увидеть оппозицию трех и двух.

Наконец, этот ритм содержит в общей сложности 10 тридцатьвторых (10): число, равное количеству пальцев на двух руках.

Можно сравнить ритм Турангалила с ритмом Сама (№ 53) и ритмом Джампа (№ 76)

Вот Сама: 

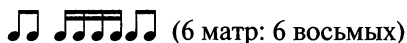
Вот Турангалила: 

Турангалила представляет собой Сама в уменьшении на величину, равную точке. Джампа — это Турангалила со сжатием 2-х последних длительностей в одну ( становится ).

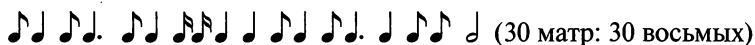
Я не думал о знаке Зодиака и о зодиакальных влияниях. Мне сказали, что раз я родился 10 декабря, то принадлежу знаку Стрельца — и я разделяю честь принадлежать этому знаку вместе с Гектором Берлиозом и Райнером-Марией Рильке (мой любимый музыкант, мой лю-

бимый поэт!) Стрелец представлен кентавром, стреляющим из лука. Тело лошади у кентавра символизирует инстинкт — грудь человека у кентавра символизирует сверхчеловеческое, превышение себя — стрела есть движение в будущее, порыв к невидимому, неслышимому, восхождение к постижению потустороннего. Двойная природа кентавра и восходящее движение стрелы — не они ли совмещаются в слове «Турангалила»? Я не знал значения слова «Турангалила», когда я его выбрал. Я не подозревал к тому же, что я — Стрелец. Нет ли какого-то предопределения в моем обращении к этому слову? Я сомневаюсь...

34) **Сарабхалила** (sarabhalîla) — перевод: увлеченная игра, быстрота игры.



35) **Сим(е)ханандана** (simhanandana) — перевод: сын льва.

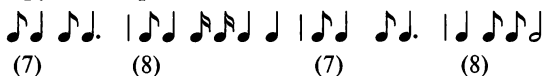


Знак в форме клешей представляет цифру 4; это сокращение 4-х лагху. Знак Х, который возникает после этого, обозначает «нихсабда», что означает пульсацию без шума: длительности тихонько отбиваются тарелочками, также могут просто пропеваться под аккомпанемент бесшумных движений руки; именно этот случай обозначается таким знаком.

Возможное подразделение ритма:



Другое подразделение:



Как и все ритмы Симхи (льва), относящиеся к Шиве (Бог-созидатель и разрушитель), он содержит в себе число 5, число Шивы. В разделенном ритме есть 2 части: 7+8. 15 — это трижды 5. 30 матр мы также можем разделить на 6 по 5=30. Поэтому 35-й тала может называться: Шиванандана (сын Шивы).

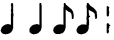
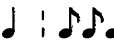
36) **Трибханги** (tribhângi) — перевод: разрезанный на три.

 (6 матр: 6 восьмых)

Делится на 2 ямба:  и содержит 2 тернарных группы или 2 по 3 матры, что и объясняет название: деленный на 3.

37) **Рангáбхарана** (rangâbharana) — перевод: наполненный цветной водой.

 (9 матр: 9 восьмых)

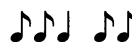
Можно видеть 3/4 и 3/8: , что является переворачиванием индийского ритма Вазанты: . Другой вариант анализа: в такте на 4/4 последняя длительность удлинена, финал удлинен точкой. Третий вариант анализа: 4 матры + 5 матр: .

38) Под именем «**Ман(е)тха**» (взбивание масла) помещены четыре Деши-тала. Взбивание масла пробуждает чрезвычайно величественные образы. «Океан есть образ бесконечного и вечного бытия» (Шри Ауробиндо). «Изначальный океан молока— Неразделенность, проявляющаяся двойственность богов и демонов,— взбивался, разделяясь на объекты чувственные и интеллектуальные» (Гербер). Вместе с лотосом, который родился из пупа Вишну, образ взбивания океана молока — принадлежность излюбленных индийцами мифов о Творении или, скорее, проекции вселенной множественности на Неразделенность.

38a) **Ман(е)тха 1** —

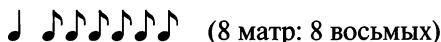
 (8 матр: 8 восьмых)

38б) **Ман(е)тха 2** —

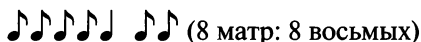
 (8 матр: 8 восьмых)

 = новый знак для обозначения 2-х лагху. Вместе с нихсабдой X это обозначает неслышный удар.

38в) Ман(е)тха 3 —



38г) Ман(е)тха 4 —



39) Кокила́прия (kokilâpriya) — перевод: индийская кукушка.

Кукушек в Индии очень много. Кокила, или индийская кукушка,— это черная птичка, хорошо известная индийцам: по их представлениям, ее песня дает рождение «па» (*соль*) — пятой ноте гаммы.



40) Ниха́рука (nihaâruka) — перевод: облако.



Ритм идентичен Хамсалила, № 19.

41) Ра́джавидья́дхара (râjavidyâdhara) — перевод: умелый (искусный) король.



42) Джайяман(е)гала (jayamangala) — перевод: благословление победы



Это — последование двух греческих анапестов (анапестический диподий). Анапест — который мы считаем сегодня тривиальным — был для греков ритмом могучим и воинственным. Можно увидеть аналогию между идеей битвы и силы и идеей победы — вне зависимости от того, будет ли эта победа духовой или материальной!

43) Маллика́мода (mallikâmoda) — перевод: запах жасмина. (Белый жасмин — любимый цветок Вишну).



44) **Виджайянанда** (vidjayânananda) — перевод: удовольствие победы (или радость победы).

 (8 матр: 8 восьмых)

Греческий анапест и спондей: 

Как в Джайямангала, идея победы побуждает использовать анапестический ритм.

45) **Чанданихсарука** (candanihsâruka) - перевод: запах камфары.

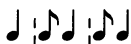
 (1 матра с половиной: 

Нихаарука (облако) и хамсала (игра утки) содержат две лагху с вирамой (). Чанданихсарука с ее двумя друзьями с вирамой есть точное уменьшение вышеупомянутых ритмов.

46) **Джайяшри** (jayaścî) — Джайяшри есть одно из имен Лакшми. Лакшми — богиня изобилия, красоты, гармонии. Лакшми - это шакти (или могущество проявления) Вишну. Джайяшри значит: «красота и победа».

 (8 матр: 8 восьмых)

Можно анализировать по-разному. 2 греческих трохея (хорея) и заключение: 

Один длинный затакт (анакруза) и 2 ямба: 

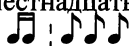
Вид дохмия, 3+5: 

Или наоборот, 5+3: 

47) **Макаранда** (makaranda) —перевод: пыльца.

 (4 матры: 4 восьмых)

Это Виджайянанда в уменьшении. Его можно мыслить так: 2 шестнадцатых, образующие анакрузу (затакт), и 3 восьмых:



48) **Кирти** (kîrti) — это переводится как «доброе имя».

Дохмий тернарный (10 матр: 10 восьмых): 

Арсис:  Тезис:  Арсис удлинённый:  Тезис: 
 Другой вариант анализа: 2 доли бинарных , 2 доли тернар-
 ных .

49) **Шрикирти** (çrikîrtî) — прекрасное доброе имя (чудесная репутация).

 (6 матр: 6 восьмых)

Малый ионик у греков. Две гуру есть увеличение двух лагху (то же самое, что и Ратилила, № 9).

50) **Прадилала** (pratîlâla) — перевод: эхо ритма.

 (2 матры: 2 восьмых)

Возможно, для оправдания своего имени, этот тала исполняется с уменьшением интенсивности: 

f p pp

51) **Виджайя** (vijaya) — перевод: победа.

 (8 матр: 8 восьмых)

Две плуты окаймляют гуру, две длительности с точками окаймляют длительность без точки. Это необратимый ритм. Простой необратимый как индийский Дхенки () , с двумя одинаковыми длительностями справа и слева. По названию здесь следует мыслить «движение уважительного приветствия — две соединённые в виде чаши руки» (Гербер)¹; две крайние длительности символизируют движения пальцев правой и левой рук, символ вселенского разума, а ладони соотносятся с телом — центральной длительностью. В Шестой тетради «Микрокосмоса» для фортепиано Белы Бартока, 4-й танец в болгарских ритмах написан в размере: $\frac{3+2+3}{8}$ =  . Это Виджайя, основная форма.

Всякий необратимый ритм развивается двумя способами: симметричным увеличением или уменьшением крайних длительностей (справа и слева), или увеличением и уменьшением центральной длительности. Мы нашли в «Весне священной» Игоря Стравинского ритм Виджайя с перекрещиванием центральной длительности:

2 лагху, 2 друты с вирамой. Также подразделяется на:

а) 2 восьмых;

б) 2 восьмых, уменьшенные на одну четверть длительности.

54) **Нан(е)дана** (nandana) — перевод: ребенок, [то есть] тот, кто дарит радость. «Ребенок для индийской женщины — венец ее жизни».

 (5 матр: 

Этот тала основан на цифре 5, числе пальцев руки. Рука — первая игрушка ребенка и первое осознание числа...

55) Два Деши-тала объединены именем **Ман(е)тхика**. Ман(е)тхика означает: тот, кто сбивает масло. Сбивание океана изначального молока, символ Творения, представляет для индусов «проекцию вселенной множеств в неразделенное» (Гербер). Это переход Единого в множественное, Брахман в его манифестации.

55a) Ман(е)тхика 1

 (5 матр с $1/2$: 

Гуру, друта, плута. Тала имеет $5 \frac{1}{2}$ матр, это 11 шестнадцатых. Можно увидеть арсис () со стремительным переходом в тезис () и длинный тезис (). Или ритм из 5-ти долей с добавленной длительностью. Или ритм из 11-ти долей ($5 \text{ } \frac{1}{2}$ + $6 \text{ } \frac{1}{2}$).

55b) Ман(е)тхика 2

 (матра с $1/4$: 

5 тридцатьвторых () 3+2

56) **Дипака** (dīpaka) — перевод: тот, кто зажигает огонь.

 (7 матр: 7 восьмых)

Раскладывается на $\frac{3}{8} + \frac{2}{4}$. Я предпочитаю разделение на 7 восьмых, в котором сохраняется сакральный характер. Известно, что агни — это огонь, что божество Агни (могущество, сознающее Божественную волю) — это божество Огня. «Его имя — Агни Джатаведас, могущество которого есть основа всего порождения, всего движения материала вселенной, которое пробуждает и сознат их действия, и

сила его рождает рождение, он есть пламя Времени и Смерти, пожиратель» (Шри Ауробиндо — комментарий к «Кена Упанишад»). Идея огня подсказывает интерпретацию Дипака: он представляет собой хроматизм длительностей (каждая длительность повторяется два раза), направленный от более коротких к более длинным, разгораясь постепенно, подобно огню-свету. Этот хроматизм можно продолжить:



Сделать еще более хроматичным:



Смотри факелы у могил правителей Ирана — огонь и свет у Заратуштры.

Смотри ритуал Святой Субботы у христиан: Lumen Unisti (прим. Мессиаана — Т. Ц.).

57) **Удикшана** (udīkshana) — перевод: кто ищет, ищущий.



Это греческий анапест.

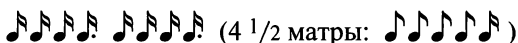
58) **Дхен(е)ки** (dhenki) — дхенки — это бенгальское слово, обозначающее приспособление для очистки риса. Им управляют две женщины, одна справа, другая слева, инструмент находится между ними так же, как лагху помещена между двумя гуру. Наш тала передает движение инструмента между двумя женщинами во время очистки риса.



Это необратимый ритм: он читается одинаково справа налево и слева направо. Вспомним, что у греков он назывался амфимакр (или кретик): 

Он, без сомнения, очень древний, как и все ритмы, основанные на числе 5, числе пальцев на руке. Дхенки (я настаиваю на этом) — очень древний, очень простой и очень природный среди необратимых ритмов.

59) **Вишама** (vishama) — это то, что не равно, не Сама.



Прибавленная точка в конце каждой группы шестнадцатых препятствует появлению равенства длительностей. Это ритм Гаджалила

 в уменьшении и 2 раза повторенный.

60) **Варнамантхика** (varnamanthikâ) — перевод: анализ цвета.

 (5 матр: 5 восьмых)

Сокращенное повторение: а)  б) 

Этот процесс повторения с уменьшением воспроизвел Стравинский в своих ритмических персонажах.

61) **Абхинан(е)да** (abhinanda) — перевод: приветствия.

 (5 матр: 5 восьмых)

62) **Анан(е)га** (Ananga) — это божество любви.

 (8 матр: 8 восьмых)

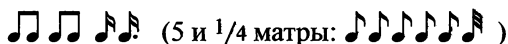
Пролонгированный ямб и греческий анапест.

63) **Нан(е)ди** (nândî) — перевод: тот, кто стережет врата Шивы. (Шива — бог разрушения, который разрушает мир множеств для возвращения к Абсолюту, Единству. Это третья ипостась индуистской Троицы — тримурти. Это в любом смысле единение, о котором говорит божественный Кришна в «Бхагават-Гите»: «Я емь дух Времени, разрушитель мира,— согласно комментарию Шри Ауробиндо,— я уничтожаю старые структуры и строю новое царство, могущественное и великолепное». Тот, кто стережет врата Шивы, находится совсем рядом с уничтожением, возвращением Единого, светом...)

 (8 матр: 8 восьмых)

Это — хроматизм длительностей (каждая повторена два раза), как и Дипака (тот, кто зажигает огонь) с прибавленной лагху. Эта лагху — не представляет ли она собой врата? В любом случае, есть подобие ритмов Шивы и Агни (огня): огонь поглощающий, огонь освещающий,— и есть связь между все более длинными длительностями и все сильнее разгорающимся огнем...

64) **Маллатала** (mallatâla) — перевод: трудный ритм. Та́ла — значит «ритм». Малла — значит «борьба». В противоречии со своим именем, этот ритм труден для европейца, но не для индийца.



Ритм из 5-ти восьмых, с удлинением последней на одну четверть длительности. Последняя длительность из 5  есть распушение 2+3:

В целом ритм содержит 21 

65) Четыре Деши-тала объединяются под именем Кан(е)кала. **Канкала** буквально значит «остов»; фигурально говоря, это тоже Шива.

4 Деши-тала имеют 5 матр, потому что 5 — число Шивы. Здесь можно понимать Канкала в определенном смысле: смирение.

65a) **Канкала пурна** (kankâla rûṇa) — перевод: полное смирение.



65b) **Канкала кханда** (kankâla khanda) — перевод: частичное смирение.



65в) **Канкала сама** (kankâla sama) — равное смирение.



Антибакхий у греков.

65г) **Канкала вишама** (kankâla vishama) — неравное смирение.



Ракоход предыдущего. Греческий бакхий.

Без сомнения, здесь говорится о смирении перед разрушением (остов, Шива). Канкала *a* и *e* заканчиваются лагху — одной матрой или единством времени. Канкала *b* и *g* заканчиваются гуру.

66) **Кан(е)дука** (kanduka) — перевод: непостоянство, изменение — подобно мячу, которым бросают в ощущения.



Совсем не соответствует символу. Может быть, он употребляется в различных вариантах?

67) **Экатали** (ekatâli) — перевод: одна длительность. Это друта (быстрая), которая составляет матру  (1/2 матры).

68) **Кумуда** (kumuda) — «белый цветок, смотрящий в воду при свете луны» (водяная лилия).

68а) Кумуда 1

 (6 матр: 6 восьмых)

68б) Кумуда 2

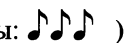
 (5 матр: 5 восьмых)

69) **Чатустала** (catustâla) — перевод: тала из 4-х длительностей. Их в самом деле 4: 1 гуру и 3 друты.

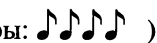
 (3 1/2 матры: )

Ритм из 7 шестнадцатых, разделенный на 4+3.

70) **Дом(е)були** (dombulî) — перевод неясен. Возможно, это название относится к думбару или дамару: это ударный инструмент, встряхиваемый Шивой во время его космического танца. Здесь те же тала, что и в Ниохоаруке (облако) — 2 лагу с вирамой.

 (3 матры: )

71) Абхан(е)га (abhanga) —

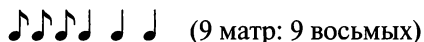
 (4 матры: )

Ямб, удлинённый на конце точкой.

72) Райяванкола (râyavankola) —

 (6 матр: 6 восьмых)

73) **Вазанта** (vasanta) — перевод: весна.



Принцип: ритм, немедленно сопровождаемый своим увеличением. Если мы повторим несколько раз этот ритм:

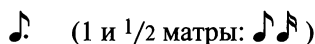
а)  в)  с)  d) , то получим 3 восьмых, увеличение 3-х восьмых, еще 3-х восьмых (уменьшение 3-х четвертей) и т. д. У Баха мы находим каноны в увеличении и уменьшении. Этот ритм — детский по своей простоте для ритмиста — составляет некоторую трудность для исполнителя-европейца, поскольку возникает тенденция играть: .

Или делать из первых трех длительностей триоль: .

В отрывке из «Истории солдата» Стравинского («маленький концерт», цифра 20), в партии кларнета дан ритм «вазанта» в обратном движении.

К сожалению, эффект, достигаемый этим ритмом, уничтожается аккомпанементом.

74) **Лaghусекхара** (laghuṣekhara) — перевод: легкий венец



75) **Пратапасекхара** (pratapaṣekhara) — перевод: сила, которая изливается, интеллектуальная мощь. «Индра — говорит Шри Ауробиндо, — есть могущество Ментального».



Плута, 2 друты, вторая друта с вирамой — это длительность, удлиненная точкой, 2 четверти, с точкой, присоединенной к последней четверти. Или, как указывает разделение на матры, такт на 4 единицы с добавленной четвертью длительности. Эта добавленная четверть длительности — не есть ли умственное откровение, пролонгация мысли, которая озаряет сознание йогина во время созерцания Божества? «Как свет лампы, льющийся на одно и то же место без колебания, так и обученное сознание», — говорит «Бхагават-Гита». Пратапа-

сексара есть ритм из 8 шестнадцатых и 1 тридцатьвторой, всего 17 тридцатьвторых (простое число).

76) **Джам(е)па** (jhamrâ) — перевод: прыжок.

 (2 и 1/2 матры: )

Восьмая представляет собой удлинение на треть предшествующей длительности

( = 3  |  +  = )

Джампа содержит 10 тридцатьвторых (3+3+4).

77) **Гаджаджам(е)па** (gajajhampa) — перевод: прыжок слона.

Образ слона, который прыгает, для европейца смешон. Для индийца это чистый символ. Слон — олицетворение физической силы. «В индийских мифах мир предстает опирающимся на четырех слонов, которые стоят на четырех черепахах, которые не опираются ни на что. Ясный символ этого мира является в виде физической силы — слона, стоящего на скрытой силе — черепахе, под которой скрыт прародитель — Брахман» (Гербер). Прыжок слона напоминает мне этот ужасный эпизод из «Второй книги джунглей» Киплинга, где Хатхи и трое его сыновей уничтожают всю деревню.

 (3 и 3/4 матры: )

Это Чатустала:  с прибавлением точки к последней шестнадцатой. Это ритм находится как раз посередине между 7 и 8 шестнадцатыми. Общее число длительностей — 7 шестнадцатых и еще 1 тридцатьвторая, всего 15 тридцатьвторых.

78) **Чатурмукха** (caturmukha) — перевод: имеющий четыре лика (как Брама).

Имеет 4 длительности: лагху, гуру, лагху, плута.

 (7 матр: 7 восьмых)

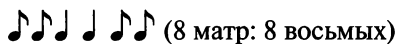
Ритм из 7-ми восьмых (простое число). Это подразделяется на две неравных ямбических стопы: .

Длительность второго ямба удлинена точкой.

79) **Мадана** (madana) — божество любви.

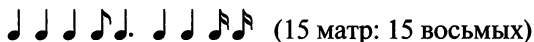


80) **Пратиман(е)тхака** (pratimanthaka) — перевод: сбивальщик нового (масла — Т. Ц.).



Необратимый ритм (середина есть увеличение краев).

81) **Парватилокана** (pârvatîlocana) — тот же ритм, что и Симхавикрама (взятый из значений Шивы), с переводом: глаза Парвати, Белая Парвати, богиня, дочь Гималаев, шакти Шивы (проявление его могущества).



Тала из 15 матр, или ритм из 15 восьмых, 2 части по 7 восьмых плюс 2 прибавленные шестнадцатые.

Первый ритм из 7 восьмых — греческий эпитрит IV. Второй ритм из 7 восьмых — эпитрит II со слиянием первых длинной и краткой длительностей в длительность с точкой.

82) **Рати** (rati) — перевод: любовь. (Мы вновь видим тала Ратилила, где Рати есть жена Кандарпы или Кама-дэвы, бога Любви)



Это греческий ямб:  Ямбический ритм имитирует биение человеческого сердца при следующем разделении каждого биения: сокращение = , передышка =  отдых =  . Таким образом, сердце есть символ любви.

83) **Ли́ла** (lîlâ) — перевод: божественная игра. Ли́ла — одно из очень важных слов в индийском космическом и музыкальном словаре. Ли́ла — действие, движение, ритм. Игра Матери, основной Шакти, есть ли́ла: «это выражение динамической полноты ее единства» (Шри Ауробиндо). Ли́ла — синтез спокойствия и танца. Это великий Ритм с большой буквы. Это очень хорошее определение музыки.



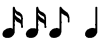
Подразделяется на 3 шестнадцатых и 3 восьмых.

Тот же принцип, что в Вазанте. Или в ямбе:  (биение сердца, любовь, жизнь) и долгая тернарная длительность  (отдых, завершение).

84) **Каранаяти** (karanayati) — перевод: молчащий тала. В классических индийских ритмах такт (размер) обозначается движениями рук, в том числе и хлопками. В индийских народных ритмах (Деши-тала) длительности маркируются игрой цимбал (кара-тала, джалра и т. д.). Биение без шума (движение рук) называется «нихсабда». Здесь певец исполняет 4 друды; тарелочки отмечают длительность в 2 матры.

 (2 матры: )

85) **Лалита** (lalita) — перевод: нежная, изысканная (то же, что Варнабхинна № 20)

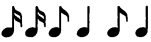
 (4 матры: 4 восьмых)

86) **Гаруджи** (gâgugi) — перевод неясен. Может быть, это гаруда — птица, которая несет Вишну?

 (2 1/4 матры: )

Как в Вишаме и Мишра варне, мы видим здесь Гаджалила в уменьшении. Принцип: добавление точки к последней длительности.

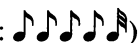
87) **Раджанараяна** (râjanârâyana) — перевод: король королей.

 (7 матр: 7 восьмых)

Ритм из 7-ми единиц. Также делится на анакрузу + 2 ямба. Или еще: Двитель (греческий анапест в уменьшении) и Дхенки (греческий амфимакар).

88) **Лакшмиса** (lakshmîça) — перевод: спокойная, безмятежная — как мир богини Лакшми, как мир, который исходит от богини Лакшми. Лакшми, шакти Вишну (его жена и проявление его могущества), «властительница гармонии и нежного ритма вселенной, представляет изобилие и красоту» (Гербер). «Лакшми знаменует энергию

и силу ритма, который управляет гармонией и отмеряет силу каждого действия, и в совершенство она вносит очарование, которое длится вечно» (Шри Ауробиндо).

 (4 1/4 матры: )

Принцип неточного увеличения. Этот ритм делится на две группы, А и В. 

А В

В есть увеличение А. То есть В должно иметь вид: . Последняя длительность на шестнадцатую удлинена: неточное увеличение. А есть стремительный арсис; В — удлинённый тезис. Неточное увеличение В даёт этому ритму томление, определённую небрежность. В А () мы имеем 5 тридцатьвторых, в В () — 6 шестнадцатых. Этот ритм находится посередине между 8 и 9, это даёт 17 тридцатьвторых (простое число). Лакшмиса обладает в высшей степени утончённой андрогинной грацией, в которой заключается одно из очарований Востока. Это, возможно, самый благородный, наиболее возвышенный из всех Деши-тала, а также самый изысканный.

89) **Лалитаприя** (lalitapriya) — перевод: нежно любимая.

 (7 матр: 7 восьмых)

Напоминает греческий эпиприт 3: 

90) **Шринан(е)дана** (ṣṛīnandana) — перевод: сын богини Лакшми, любимый ребенок богини процветания. (Шри, или «прекрасный облик», — одно из имен Лакшми.)

 (7 матр: 7 восьмых)

Ритм из 3-х четвертей, последняя четверть — с точкой.

91) **Джанака** (janaka) — перевод: отец.

 (14 матр: 14 восьмых)

Ритм из 7-ми четвертей (). Восьмые и четверти расположены в порядке уменьшения количества длительностей: 4 восьмых, 3 четверти, 2 восьмых, 1 четверть.

92) **Вардхана** (vardhana) — увеличение.

Ритм из 5-ти восьмых. Может, он потому называется Вардхана (увеличение), что его длительности становятся все более и более длинными?

Это крешендо длительностей, последняя из которых гораздо длиннее, чем все предыдущие.

93) **Рагавардхана** (râgavardhana) — перевод: ритм, который дает жизнь раге. (Рага, светская мелодия, наследовавшая джати, классической религиозной мелодии. Раги — это схематические мелодические формулы, предназначенные дать рождение темам множества вариаций. Число раг огромно. «Нарада-самвада» и «Самгита-Нараяна» донесли до нас, что гопи, или пастухи Матуры, очарованные мелодичными звуками, которые извлекал Кришна из своей флейты, восторгались 16.000 (напевов — *Т. Ц.*) и оттуда получились эти 16.000 мелодических типов... «Каждый выбирал особую рагу для того, чтобы очаровать своей песней сердце божественного пастуха» (Гроссет). Вариации раги, с возможными украшениями, практически бесконечны. Можно представить себе важность данного ритма, если он дает, более чем все другие, жизнь раге.)



3 друты — 2-я с вирамой — и плута. 3 шестнадцатых: и 3 восьмых , которые суть увеличение 3-х шестнадцатых: принцип уменьшения и увеличения от одного конца ряда к другому, как в Вазанте. Но 3 восьмых стянуты, свернуты в четверть с точкой: . Принцип стяжения, или свертывания, есть процедура обратная распушению, или диссоциации: долгая длительность заменяется множеством коротких при сохранении общей длительности (распушение и свертывание есть два великих слова алхимиков). К тому же начальное уменьшение (это уменьшение, наложенное на начальное увеличение) содержит шестнадцатую с точкой: это неточное уменьшение, а именно: принцип неточного уменьшения и принцип добавленной точки. Наконец: точный антипод Виджайе — 2 простые длительности обрамляют центральную длительность с точкой.

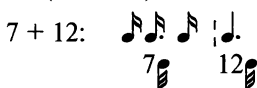
есть необратимый ритм, который читается слева направо так же, как справа налево, а порядок длительностей остается тот же:

принцип необратимых ритмов. Подводя итог, мы видим в Рагавардхане — и это усиливает значение этого ритма — 5 принципов: а) принцип уменьшения и увеличения, соединенные вместе; б) принцип стяжения, или объединения, и распускания, или диссоциации; в) принцип неточного уменьшения (или увеличения); г) принцип добавленной точки (в котором соединяются и удлиненная длительность, и удлиненная пауза); д) принцип необратимости, или принцип необратимых ритмов. Это все, как было показано, существует в Рагавардхане и делает этот тала неисчерпаемым источником ритмического богатства. Я использовал Рагавардхану (в своих сочинениях — Т. Ц.) в увеличении, обращении и распускании.



Половинка с точкой распускается на 3 четверти: 

Эта форма легче для исполнения и выражает ритмические принципы более четко. Она остается некоторым компромиссом по отношению к оригиналу, более утонченному и мощному, с этим гермафродитным характером, андрогинным, очень типичным для восточного искусства. Далее приведем другие варианты анализа оригинала: 19 тридцатьвторых (делятся) на



Или снова два малых ямба — первый с долгой длительностью, уменьшенной на четверть стоимости:

Короткая = , долгая =  без $1/4$ = 

Второй с очень долгой длительностью: 

Короткая = , длинная = .

94) **Шаттала** (shattâla) — перевод: шесть длительностей, шесть стоимостей (эффект шести друт).



95) **Антаракрида** (antarakrîdâ) — перевод: игра разделения.



Так же, как в Тритья, — принцип добавленной точки. 3 друты, 3-я с вирамой, или 3 шестнадцатых, последняя с точкой. Можно также понять как простое число: 7 тридцатьвторых.

96) **Хам(е)са** (hamsa) — перевод: утка.



Ямб с долгой длительностью, уменьшенной на четверть стоимости. Смотри Хам(е)санада или ямб, предполагающий удлинение путем прибавленной точки. Хамса есть ритм из 5-ти шестнадцатых, делящийся на 2+3.

97) **Утсава** (utsava) — перевод: праздник.



Ямб, в котором долгая длительность — с точкой.

98) **Вилокита** (vilokita) — перевод: испытанный (изученный).



99) **Гаджа** (gaja) — перевод: слон.

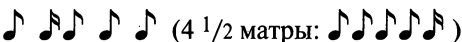


Слон есть проявление физической силы. Его четыре тяжелые ноги и его тяжесть и мощь представлены четырьмя длительностями — и это во всех Деши-тала, где речь идет о нем: Гаджалила, Гаджаджампа, Гаджа.

100) **Варнаяти** (varnayati) — перевод: остановка мелодии.



101) **Сим(е)ха** (simha) — перевод: лев.



Ритм из 9-ти шестнадцатых. Напоминает Вазанту в уменьшении:

Вазанта:  Симха: 

Это показывает уменьшение (♩♩♩) и увеличение (♩♩♩) друг за другом. Иной вариант анализа: 4 лагху (4 восьмых) с одной добавленной длительностью (двух или ♩).

Принцип добавленной длительности. Следуя методу греческих эпитритов, мы могли бы переместить добавленную длительность; всего 5 формул:

а) ♩♩ ♩♩ ♩ б) ♩ ♩♩ ♩♩ ♩ в) ♩ ♩ ♩♩ ♩
 г) ♩ ♩ ♩♩ ♩ д) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

102) **Каруна** (karuna) — перевод: патетический (ритм — Т. Ц.).

♩ (2 матры: ♩ ♩)

103) **Зараза** (sârasa) — перевод: аист.

♩ ♩♩♩♩ ♩ (4 1/2 матры: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

Состоит из 9-ти восьмых. Содержит увеличение (♩♩♩) и уменьшение (♩♩♩)

Но 3 шестнадцатых интерполированы: ♩ ; ♩♩♩ ;

Другая возможная интерполяция: ♩♩ ; ♩♩♩ ; ♩

104) **Чандатала** (candatâla) — перевод: ритм луны.

♩♩ ♩♩♩ (3 1/2 матры: ♩ ♩ ♩ ♩)

Для индусов Чандра (луна) олицетворяет нежность. Так и ее ритм. Чандатала — ритм из 7-ми шестнадцатых, разделенных на 3+4. Но он содержит 2 группы разных длительностей: одна группа из 3-х двух, другая — из 2-х лагху; это разделение на 2 символизирует, возможно, 2 фазы поворота луны: «ее звездное обращение (время, проходящее от одного соединения луны с какой-либо определенной звездой до другого такого же соединения)», «и ее синодическое обращение (время, которое проходит между соединением луны и солнца, или интервал, отделяющий одно новолуние от другого)» (Тео Варле).

105) **Чандракала** (candrakala) — перевод: красота луны.

♩ ♩ ♩ ♩ . ♩ . ♩ ♩ (16 матр: 16 восьмых)

Еще три группы разных длительностей: не есть ли это 3 фазы луны?

Первая часть (♩ ♩ ♩), полная луна (♩. ♩. ♩.), последняя часть (♩) ?... Или, может быть, трио: земля, солнце, луна (именно в этом порядке)? Известно, что (соединение — Т. Ц.) земля — луна образуют «пару, которая возбуждает солнце, то, что составляет проблему трех этих тел» (Тео Варле)... Во всяком случае, эти астрономические экспликации дают нам возможность разделить Чандракала:



Три четверти с точками есть увеличение 3-х четвертей: увеличение путем прибавления точки. Заключительная восьмая — длительность прибавленная. Два принципа: принцип увеличения путем прибавления точки; принцип добавленной длительности.

106) Лайя (laya) — лайя есть движение быстрое, живое или медленное. Этот термин соответствует итальянскому «темп». В индийской ритмике и музыке есть 3 вида лайя, или темпа: 1) быстрый (друта) — не будем путать с обозначением длительности с тем же названием; 2) средний (мадхья); 3) медленный (виламбита). Эти три темпа примерно соответствуют нашим *allegro*, *moderato*, *lento*. Для каждого из них есть 3 нюанса быстроты: для живого движения — *allegro*, *presto*, *prestissimo*; для нашего среднего движения есть *andante*, *moderato*, *allegretto*; для нашего медленного движения есть *largo*, *lento*, *adagio*. Имеется и три обозначения для смены движения, соответствующие нашим *accelerando*, *rallentando*, они называются яти. 3 яти: 1) равный (сама): движение неизменно; 2) шротогата (в движении потока): постоянное ускорение от медленного к умеренному, затем к быстрому; 3) гопучча (хвост коровы): постоянное *ritenuto*, от быстрого к умеренному, затем к медленному.

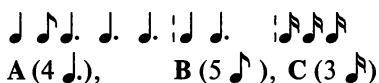


(18 ¹/₂ матр: 18 восьмых и 1 шестнадцатая)

Любопытно видеть ритм с именем «темп». Темп есть определенная скорость движения, которая не меняется от того, что длительности разные. Слово «лайя» обозначает здесь именно разницу между длительностями: мы имеем, в сущности, 4 разные длительности:

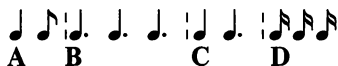
гуру (♩), лагху (♩), плута (♩.), друта (♩).

Можно также разделить:



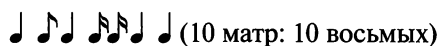
В сумме получается 37 шестнадцатых; 37 (простое число).

В — это сокращенное **А**: он представляет собой первую и последнюю длительность. Такое «поведение» приводит к повторению тала. Другой анализ:



А — арсис; **В** — очень большой тезис; **С** — еще больший арсис; **Д** — очень короткий тезис.

107) **Сканда** (skanda) — примыкает к аджанадэвам (божества, из которых все произошло). Сканда — «призыв материальных сил и вера в личное усилие» (Гербер). Это есть божество войны: оно представляет вооруженного копьеносца. Оно фигурирует в священной литературе как «командующий армией богов против демонов» (Гербер).



Греческий амфимакар (или индийский Дхенки)

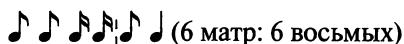
2 добавленных шестнадцатых () и греческий спондей: .
Делится на 5+1+4:

108) **Трипута** (triputa) — перевод: сложенный из трех (называется также Аддатали).

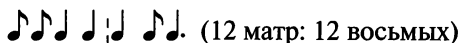


Ритм из 5-ти шестнадцатых — сложенный из 3-х, потому что он имеет три знака длительностей: 1 друта и 2 лагху. Это греческий бакхий.

109) **Дхатта** (dhattâ) —



110) **Дван(е)два** (dvandva) — перевод: спор, сочетание двух элементов.



Основан на разделении 6 на 3 и на 2.

6 деленное на 3:  = 6 восьмым;

6 деленное на 2  = 6 восьмым. Спор между бинарным и тернарным временами, которые противостоят друг другу, — но также и слияние, связывание их воедино.

111) **Мукун(е)да** (mukunda) — Мукунда — это одно из имен Вишну.

 (5 матр: 5 восьмых)

112) **Кувин(е)дака** (kuvindaka)

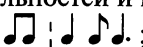
 (7 матр: 7 восьмых)

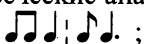
Ритм из 3-х четвертей, с дроблением 1-й четверти и добавлением точки к 3-й четверти. Всего 7 восьмых.

113) **Каладхвани** (kaladhvani) — перевод: очень нежная звучность.

 (8 матр: 8 восьмых)

Три (способа) анализа:

а) анакруза из 2-х кратких длительностей и греческий амфимакар с точкой у последней длительности:  ;

б) греческие анапест и ямб, долгая длительность у ямба пунктирована:  ;

в) греческий пеон III и пунктированная длительность в конце:



114) **Гаури** (Gaurī) — Гаури — одно из имен Шакти Шивы (проявлений его могущества). Под именем Кали (могущество времени), Шакти Шивы есть божество ужасное, которое носит ожерелье из человеческих зубов (символизирует энергию, которая разрушает несовершенства в человеке). Под именем Гаури (белая), она — прекрасная юная дева, которая дает изобилие (материальное, интеллектуальное, духовное). Группа, составленная из Шивы и его Шакти (под именем Гаури) называется: гаури-Шанкар — «это источник имени, данного одной из высот в Гималаях» (Гербер).

 (5 матр: 5 восьмых)

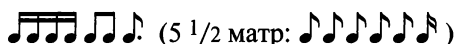
В индийской скульптуре Шива показан танцующим «космический танец» с помощью пары ног и двух пар рук. Двумя руками он держит дамару (ударный инструмент) и огонь духовного разума (агни). Двумя другими руками он жестикулирует в ритуальном танце (хаста). Когда Шива и его Шакти заключены в круг Тандавы (космического танца), они танцуют вместе: 2 пары рук Шивы добавляются к одной паре рук его Шакти и паре ее ног, соответственно получается 5 пар. Вот, возможно, соображение, определяющее выбор 5 лагху для Деши-тала Гаури. Во всяком случае, 5 есть число Шивы и, соответственно, его Шакти.

115) **Сарасватикантхабхарана** (sarasvatīkathābharana) — перевод: ожерелье Сарасвати. Сарасвати — богиня наук и искусств. Супруга Браммы, шакти или могущество проявления Браммы, Сарасвати представляет «проникающую возможность тайного познания» (Шри Аурубиндо).



Ритм из 7-ми восьмых (простое число). Он представляет собой убывание длительностей (все более и более короткие длительности), каждая из которых повторена 2 раза.

116) **Бхагна** (bhagna) — перевод: сломанный, разделенный на 2.



Из 5-ти восьмых с добавленной точкой у последней восьмой. Всего: 11 шестнадцатых (11, простое число). Не добавленная ли вирама ломает регулярность и нарушает изохронность?

117) **Раджамриган(е)ка** (râjamrigânka) — перевод: король, красивый как луна.



То же самое, что и Варнабхинна (№ 20) — и что Лалита (№ 85).

118) **Раджамартан(е)да** (râjamârtanda) — перевод: Король-солнце.

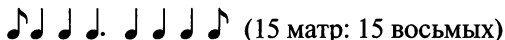


Трохеический (хореический) ритм  с добавленной длительностью (). Всего 7 шестнадцатых.

Отметим порядок длительностей в Раджамриганке и Раджамар-танде: в первом — длительности возрастают; во втором — длительно-сти убывают. Эти ритмы играют в начале ночи, в час, когда солнце ложится спать, предшествуя лунному свету... Раджамартанда есть, несомненно, декрешендо длительностей, принцип хроматизма длительно-стей. Если принять шестнадцатую за единицу длительности, то вот хроматическая гамма длительностей в восходящем и нисходящем порядке:



119) **Нишшанка** (niṣṣanka) — перевод: без страха.



Ритм из 15-ти восьмых, делимый на 3 по 5:

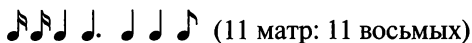
Другое деление: ямб (необратимый, обратный Виджайе) или греческий антибакхий.



И еще разделение на арсис и тезис (я обозначаю арсис А, тезис — Т)



120) **Шарнгадева** — Шарнгадева (Шри-нишшанка) — имя автора «Самгита-ратнакара» («Океан, или алмазная шахта музыки»), трактата из 7 книг, где опубликованы таблицы 120 тала. Два последних тала, Нишшанка и Шарнгадева, суть подписи.



Анакруза из 2-х шестнадцатых: и 2 ритмические фигуры по 5:

Второй ритм из 5-ти — распушение 1-го: это греческий антибакхий. Всего: 11 восьмых, простое число.

Карнатская ритмическая теория

Карнатская теория предлагает нам другую ритмическую традицию, также весьма интересную. Она предполагает 7 видов тала, или ритмов, в сочетании с определенными особенностями мелодических типов, или «джати» (jâtis) (не нужно путать эти типы с неисчислимым количеством раг). Всего образуется 35 ритмов.

	Тишра	Чатурушра	Кундх	Мишра	Санкирна
Дхрува	3 2 3 3 ♩ ♩ ♩ ♩	4 2 4 4 ♩ ♩ ♩ ♩	5 2 5 5 ♩ ♩ ♩ ♩	7 2 7 7 ♩ ♩ ♩ ♩	9 2 9 9 ♩ ♩ ♩ ♩
Матсья	3 2 3 ♩ ♩ ♩	4 2 4 ♩ ♩ ♩	5 2 5 ♩ ♩ ♩	7 2 7 ♩ ♩ ♩	9 2 9 ♩ ♩ ♩
Рупака	3 2 ♩ ♩	4 2 ♩ ♩	5 2 ♩ ♩	7 2 ♩ ♩	9 2 ♩ ♩
Джампа	3 1 2 ♩ ♩ ♩	4 1 2 ♩ ♩ ♩	5 1 2 ♩ ♩ ♩	7 1 2 ♩ ♩ ♩	9 1 2 ♩ ♩ ♩
Трипута	3 2 2 ♩ ♩ ♩	4 2 2 ♩ ♩ ♩	5 2 2 ♩ ♩ ♩	7 2 2 ♩ ♩ ♩	9 2 2 ♩ ♩ ♩
Агатала	3 3 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	4 4 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	5 5 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	7 7 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	9 9 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩
Экатала	3 ♩	4 ♩	5 ♩	7 ♩	9 ♩

«Карнатская теория отличается от санскрита по способу представления длительностей» (Гроссе). Ее названия и знаки во многом схожи с теми, что уже были, но я не рискну запутывать читателя; я сразу даю их в европейской нотации. Как и в случае с 120 Деши-тала, я просил моего друга Таруна Кумара Бхопала перевести слова — названия ритмов и мелодических типов. Я предлагаю здесь более логичную систематизацию, чем у Гроссе, и сопровождаю (таблицу — *Т. Ц.*) техническим комментарием. В таблице: а) названия ритмов даны слева сверху вниз, и к ним относится все, что есть в данном горизонтальном ряду; б) названия «джати» даны сверху, и к ним относится вся вертикаль. Помещенные здесь цифры означают их (длительностей — *Т. Ц.*) возможное распушение в шестнадцатых.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ВРЕМЯ И РИТМ
В ТВОРЧЕСТВЕ
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

ИСТОЧНИКИ «ТРАКТАТА О РИТМЕ, ЦВЕТЕ И ОРНИТОЛОГИИ»

То, что «Трактат...» во многом напоминает по своему строению «лоскутное одеяло», заставляет с особенным вниманием отнестись к источникам цитат. Авторы книг, на которые ссылается Мессиа́н, оказываются в некотором смысле соавторами его работы; голоса ученых, исследователей, поэтов вступают — по воле Мессиа́на — в перекрестные диалоги и создают тем самым очень современную структуру текста эпохи постмодернизма, полистилистическую ткань которой Мессиа́н мастерски ткёт.

По ссылкам мы можем установить, на какую литературу опирался Мессиа́н при написании «Трактата...» (см. Приложения). Этот список источников поражает своим разнообразием, необычайно широким охватом сведений. Кажется, что композитор стремится заглянуть если не во все области существующего знания, то в очень многие, среди них: философия и богословие; физика, геология, астрономия; мифология и теория стиха; эстетика, ритмика, эзотерика, искусствоведение. Отдельно должна быть упомянута художественная литература — проза и поэзия любимых авторов (А. Бретона, П. Элюара, П. Валери, П. Клоделя, Р. М. Рильке, Р. Киплинга, Г. Уэллса), живопись, музыкальная теория и практика. Первостепенным же источником для Мессиа́на всегда является «Книга книг» — Священное Писание.

Для того чтобы по возможности полно охватить культурные корни «Трактата...», обратимся к его *источникам*.

Священное Писание и другие канонические тексты

«Отважусь ли я сказать о “Священном Писании», которое содержит единственную И с т и н у?» — с этого высказывания Мессиа́н на-

чинал еще «Технику моего музыкального языка» (С. 8). Со временем отношение к «Книге книг» не изменилось. Этот аспект мировоззрения Мессиа́на изучен, по-видимому, лучше других*. Если для музыки композитора Священное Писание — практически единственный источник идей, то для теоретических работ более важным оказывается не столько сам текст Писания, сколько дух христианского мироощущения, проникающий во все, о чем бы он ни писал. Это дух восхищения любым Божиим творением и бесконечное смирение перед величием Божьих деяний. Глубоко одухотворенное слово Мессиа́на пронизано верой в таинство и поэтому носит ярко выраженный визионерский, мистический характер. Композитор легко переходит от реально существующих фактов материального мира к данностям умозрения. В то же время им владеет жажда творчества, но не как самовыражения, а как прославления Того, кто создал все.

Среди текстов Библии главное место принадлежит Новому Завету и более всего — «Откровению Иоанна Богослова», источнику многих мыслей, связанных с «концом времени». Строки из «Откровения...» мы встречаем в самом начале «Трактата...», в главах, посвященных широкому осмыслению времени. Характеризуя периодичность и детерминированность человеческого времени, Мессиа́н цитирует слова Екклесиаста («всему свое время...»), а конец этого времени он представляет себе по Апокалипсису (в трактате имеется ссылка на те же слова, которые предпосланы «Квартету на конец времени»). Идеям вечности Бога Мессиа́н находит подтверждение в Псалтири и других книгах Ветхого Завета.

Кроме общих идей о времени, Священное Писание является для Мессиа́на богатейшим источником числовой и образной символики.

Помимо собственно Священного Писания, мы находим у Мессиа́на следы влияния францисканской литературы. Известно, с каким пиететом композитор относился к св. Франциску Ассизскому — именно этот католический святой стал героем его единственной оперы. Среди существующих четырех направлений францисканской литературы [об этом подробнее см.: *Клестов*, 2000] для Мессиа́на особенно важными были деяния св. Франциска и его братьев или так называемая «цветочная» литература («fioretti»). Как отмечают исследователи, эта литература в рамках своего жанра является наиболее художественной и индивидуализированной.

* Среди последних работ — диссертация О. Л. Рудник «Образы Священного Писания в творчестве Мессиа́на»).

Богословие

Основной богословский авторитет, упоминаемый Мессианом на страницах «Трактата...» — св. Фома Аквинский и его трактат «Сумма теологии». Ссылки на Аквината не оставляют сомнений в том, что Мессиян так или иначе воспринял такое влиятельное религиозно-философское течение XX века, как *неотомизм*. Так же, как и виднейший философ этого направления Ж. Маритен, Мессиян осознанно принял католицизм* и томистскую философию. Хотя он прямо нигде не говорит о своем томизме, но постоянно опирается на Аквината — классика христианского богословия в части отношения Времени и Вечности: «Вечность есть вся полная одновременность, а во времени есть до и после» (Св. Фома. Сумма теологии. «О вечности Бога», раздел 4)(«Трактат...», т. I, с. 7). Это утверждение — «первотолчок» мессияновской работы, данный в ее первых строках**, свидетельствующий о том, что Мессиян не просто верующий католик***, но и религиозный мыслитель (коих было немало в XX веке)****, совмещающий глубокую веру с широким познанием. Вполне вероятно, что именно это обстоятельство — возможность сочетания веры как главной опоры человеческого духа и самого широкого познания — привлекло Мессияна в томизме, поскольку подобная философия «признает полную познаваемость вещей и всех их, даже самых существенных, свойств» [Кузнецов, 1970, с.181]. Здесь возникает необходимость остановиться еще на одном философско-религиозном источнике, который можно назвать «неупомянутым». Мессиян о нем прямо не говорит, однако он имеет непосредственное отношение к мировоззренческой платформе композитора. Мы имеем в виду взгляды выдающегося французского религиозного философа Этьена Жильсона. Получить представление об учении св. Фомы Аквинского Мессиян мог, с нашей точки зрения, скорее всего из его работ и, со-

* Семья Мессияна была верующей, но это вполне сочеталось со светской активностью ее членов: отец — преподаватель литературы, мать — поэтесса.

** Тем самым Мессиян обозначает свою «стартовую площадку»: за этими первыми словами встает томистская картина мира, определенный способ познания, целеполагание и мораль. [подробнее о содержании доктрины томизма см. Жильсон, 1999].

*** В. Л. Скуратовский пишет: «Католическая волна в начале нашего века обошла едва ли не всю тогдашнюю евро-американскую Вселенную.» [Скуратовский, 2000, с.462]

**** Вряд ли можно представить себе науку и искусство XX века без П. Флоренского, А. Лосева, П. Тейяра де Шардена и мн. др.

ответственно, сформировать угол зрения на происходящее вокруг себя и в самом себе.

Для того чтобы точнее оценить смысл мессияновского католичества и мессияновского томизма, наметим некоторые контуры той культурно-духовной ситуации, которая была характерна для Европы между Первой и Второй мировыми войнами. С. С. Аверинцев оценивает ее так: «Неожиданное расширение “присутствия” католиков и в университетской, и в литературной жизни Запада — и впрямь один из сюрпризов первой половины XX века» [Аверинцев, 1999, с. 482]. По мнению исследователя, «чтобы оценить контраст, мы должны вспомнить, насколько господствовало в прошлом веке (XIX веке— *Т. Ц.*) убеждение, что профессорская кафедра и приверженность католической вере — две вещи несовместные» (там же). Аверинцев считает, что это касается всех стран Европы, даже католической Франции, где еще во второй половине XIX века обращение в католичество среди мыслящей части населения воспринимается как экстравагантность (например, обращение Поля Верлена). Но проходит два-три десятилетия — и наука «воцерковляется» в университетской жизни. Именно это становится приметной чертой французской реальности 20-х годов *. Однако отношение католицизма к наследию Аквината в университетской среде не было однозначным: с одной стороны, в 1879 году в энциклике «*Aeterni patris*» папа Лев XIII объявил наследие св. Фомы главным оплотом католицизма. Это привело к тому, что расхожая клерикальная философия (масса преподавателей богословия в колледжах и университетах) безапелляционно объявляла все, что не совпадало с учением св. Фомы, далеким от истины. Таким образом, наследие Аквината применялось не столько для обсуждения проблем, сколько для ухода от их обсуждения. Людей мыслящих отталкивало от томизма то, что он был чересчур благополучен. Как же случилось, что Мессиян все же принял подобную доктрину? Вероятно, в этом ему помогли труды Жильсона, которые придали совершенно иную окраску всему томизму.

* С. С. Аверинцев приводит сведения о толпах студентов, ежегодно устраивавших паломничество в Шартр; один из французских писателей вспоминал: «Двадцати лет я наблюдал, как зачарованный, с высоты террасы у апсиды Шартрского собора потрясающее зрелище — поток студентов, подходивших к храму: до самого горизонта все дорожки сплошь чернели от толп; это была когорта или орда, при виде которой старый Ренан побледнел бы от ярости» [Аверинцев, 1999, с. 483]

Этьен Жильсон был знатоком истории и средневековой философии, досконально знал свой предмет, а потому его толкование св. Фомы сильно отличалось от «духовного провинциализма» большинства религиозных философов той поры. Как указывает С. С. Аверинцев, Жильсон «хотел...подарить Аквината именно современности, и притом таким образом, чтобы этот дар был не сковывающим обязательством, а залогом свободы» [Там же]. Вот позиция Жильсона: «И тут к томисту приходит блаженное состояние, которого не поймешь, пока не испытаешь: он ощущает себя свободным... Счастье томиста — в радостной свободе, с которой он принимает любую истину, каким бы ни был ее источник» [цит. по: *Аверинцев*, 1999, с. 478—479]. Для Жильсона Фома Аквинский предпочтительнее всех других наставников потому, что «его доктрина не исключает их доктрин, но включает в той мере, в которой каждая из них причастна истине». «Следовать св. Фоме — значит не лишать себя ни одной истины» [Там же. С. 479]*. Позволим себе привести еще одно высказывание Жильсона, проливающее свет на тот способ мышления, который избирает Мессиян: «Наше время внимало некоей непрерывающейся беседе между Эйнштейном, Планком, Гейзенбергом, Луи де Бройлем, Эмилем Мейерсоном и многими другими, когда каждый участник стремился определить в терминах собственного вклада в науку столь фундаментальные и важные для философии понятия, как время, пространство, движение, причинность, детерминацию и отсутствие детерминации... Никакой прогресс христианской философии невозможен до тех пор, пока наши учителя продолжают обитать во вселенной Аристотеля** [Э. Жильсон. Философия и теология; цит. по: *Аверинцев*, 1999]. Стоит заметить, что и Эйнштейн, и Луи де Бройль оказываются на переднем плане мессияновского внимания к современной науке. Основной вывод Жильсона, формулирующий духовно-интеллектуальную интенцию томизма, может быть воспринят как девиз всего творчества Мессияна: «Веруй, и думай, что хочешь» [Там же. С. 479].

* Не только Мессиян был под глубоким влиянием учения св. Фомы — гениальный архитектор XX века Мис ван дер Роэ также находил в нем источник истины.

** Не звучит ли как парафраз этого суждения мысль П. Булеза, ученика Мессияна и выпускника иезуитского колледжа: «Это (музыка Веберна — *Т. Ц.*) было откровение. Это была музыка нашей эпохи... Имея это, музыка выходила из мира Ньютона в мир Эйнштейна. Идея тональности базировалась на Вселенной, руководимой законом всемирного тяготения. Серийная идея основана на (принципе) постоянно расширяющейся Вселенной» (цит. по: *Пейзер*, 1975, с.45)

Помимо св. Фомы, Мессиян опирался на труды других богословов — как современных ему, так и исторически отдаленных: отца Колумба Мармиона, Св. Терезы Лизьезской [см.: *Рудник*, 1999].

Другой конгениальный Мессияну мыслитель — это *Тейяр де Шарден*, замечательный ученый-палеонтолог и религиозный философ. Обращение к идеям этого философа выдает в Мессияне-католике незаурядную смелость и независимость суждений, поскольку идеи Тейяра де Шардена были официально запрещены католической церковью, и большую часть жизни он провел вне Франции (23 года в Китае и несколько лет в США). Мышление этих двух ученых — Мессияна и Тейяра — в определенной степени синхронично. Так называемый «оптимизм Тейяра» — это то, что поражает нас и в Мессияне, который говорил: «я не желаю изнурять свое время мучительными сюжетами. Я музыкант радости» [из интервью с И. Лорио; цит. по: *Рудник*, 1999, т. 2 с. 75]. Знаменитый тейяровский оптимизм основывается на представлении о «конце света» как о «перевороте равновесия, отделении сознания, в конце концов достигшего совершенства, от своей материальной матрицы, чтобы отныне иметь возможность всей своей силой покоиться в Боге-Омеге» [*Тейяр де Шарден*, 1965, с. 282]. Сливаясь в Омеге, человеческие существования получают «сверхжизнь»*. Это неизбежно, поскольку, по мнению Тейяра, в более или менее отдаленном будущем Земля прекратит свое существование, однако ноосфера замкнется и будет существовать в другом измерении. По всем признакам «конец Времени», о котором так часто говорил Мессиян, представлялся ему именно таким, каким Тейяр мыслил конец Земли.

Другое, общее и для Мессияна, и для Тейяра де Шардена убеждение — в истинном характере «учения о длительности» гениального французского философа *Анри Бергсона*.

Философия

Есть чему удивиться, когда вслед за св. Фомой и Священным Писанием Мессиян начинает цитировать в первом разделе своего «Трактата...» Анри Бергсона.

Бергсон — философ, буквально взорвавший своими трудами интеллектуальную атмосферу конца XIX — начала XX века. Между тем

* Эти идеи очень напоминают «дематериализацию», которая должна была наступить в результате «Мистерии» А.Скрябина.

католичество воспринимало Бергсона как полную противоположность томизму. Бергсоновская динамическая концепция не оставляла места неподвижности Бога. Аристотель — отправная точка томизма — в своей «Метафизике» учил о неподвижном Движителе и выводил самую его неподвижность из факта существования движения. Однако, опять-таки обратившись к Жильсону, мы видим, как могут быть включены в томизм идеи, по сути своей противоположные ему. Жильсон придерживался мнения, что роль наследия аристотелевской статики в томистской системе сильно преувеличивается, что томизм имел возможность воздавать должное и динамике Бога. Хотя Бог есть неподвижность, он же является и источником мировой динамики. Жильсон выражал пожелание, чтобы теология должным образом приняла к сведению динамическую картину мира, предлагаемую современной наукой, учла ее так же, как метафизика Аристотеля учла в свое время картину мира античного естествознания, которая была статичной. Именно так и поступает Мессиян, отталкиваясь сначала в своих рассуждениях от оппозиции «вечность — время» по св. Фоме, а затем переходя к характеристике времени уже по Бергсону.

Другие философские работы, упоминаемые Мессияном в «Трактате...», также посвящены проблеме времени. Труд «Диалектика длительности» принадлежит Гастону Башляру, предшественнику структуралистов второй половины века; основная мысль этого труда — диалектическое взаимодействие, которое автор усматривает между «звуком» и «не-звуком» (незвучащим), то есть молчанием, паузой. Другое известное исследование — «Музыкальное время» Жизель Бреле — находится на пересечении собственно философии и музыкознания.

Перечисленные имена принадлежат французской философской традиции, но в источниках представлена и иная, неевропейская философия. Это прежде всего знаменитый создатель «интегральной йоги» *Шри Ауробиндо Гхош*, имевший много последователей именно во Франции*. Ему принадлежит учение об «изменении сознания», которое предполагает путь внутреннего совершенствования: «Потусто-

* Известно, что Ромен Роллан провозгласил его «величайшим мыслителем нашего времени». Среди первых учеников Ауробиндо был П. Б. Сент-Илер (индийское имя — Павитра) — известный французский ученый-химик; Мирра Ришар (индийское имя — Мать), продолжившая дело Ауробиндо после его кончины в 1950 году. Любопытно, что А. Н. Бандура усматривает аналог идей Ауробиндо у А. Н. Скрябина [*Бандура*, 1993].

ронные небеса велики и удивительны, но гораздо более велики и более удивительны небеса внутри нас. И эти Эдемы ожидают божественного труженика» [Ауробиндо; цит. по: *Сатпрем*, 1992, с. 17]. Философ получил европейское образование — его и братьев отец отправил учиться в Лондон, где они окончили сначала частную школу, а затем Кембриджский университет. В двадцать лет Ауробиндо сознательно пошел на то, чтобы вернуться назад в Индию. Четырнадцать лет понадобилось ему, чтобы пройти путь Запада, еще столько же он осваивает путь традиционной йоги и приходит к выводу, что его главной задачей будет постижение тайны Духа и его власти над материей. Соединение прагматической истины Запада и имматериальной истины Востока в систему раскрытия человеческого духа — супраментального плана. Достижение слияния с Божеством приводит к высшей радости (одно из ключевых понятий Мессиаана!): «Откуда придет к нему печаль, как будет он обманут — тот, кто повсюду видит Единство?» («Иша Упанишад»). Несмотря на свое английское образование, Ауробиндо тяготел к французской культуре; возможно, это было связано с обострением духовных исканий в самой Франции (мистико-эзотерические учения, такие, например, как масонство и розенкрейцерство*, были очень актуальны для французской культуры начала XX века). Не прошел мимо этих влияний и О. Мессиаан.

Эзотерика

Здесь нам кажется существенным не то, какие источники привлекаются, а то, что они привлекаются вообще. Последовательно исповедуя принцип Жильсона: «Веруй, и думай что хочешь», — Мессиаан с искренним любопытством обращается и к области тайного знания — нумерологии, астрологии, магии, обнаруживая порой все то же простодушное «хочу все знать»**. Труды Эрнста Бинделя, цитируемые в «Трактате...», представляют собой весьма солидное исследование по нумерологии в музыке и по общей нумерологии. Примечательно то, что их автор предлагает все возможные варианты этого

* Из истории музыки известно, что, например, Э. Сати был в начале своей творческой деятельности секретарем ордена розенкрейцеров, находясь в непосредственном подчинении Жозефа Пеладана.

** Свою наивность Мессиаан отнюдь не считал пороком: "Я убежден, что сам тоже наивен, и хотел бы оставаться таким всю жизнь; ведь хочется навсегда сохранить разум открытым" [Ксенакис, 2000, с. 201]

учения в применении к музыке. Изучение отношений музыки и числа — весьма существенный аспект труда Мессиа́на; исследование по нумерологии выступает в роли «магического зеркала» музыкального числа. В магической же функции музыки Мессиа́н был уверен всегда, поэтому труд Комбарье «Музыка и магия» цитируется в его «Трактате...» не случайно.

Труды по мифологии и культурологии

Работы этого направления касаются в основном «экзотических» культурных влияний, в первую очередь индийских, о чем свидетельствуют их названия: «Индийский танец», «Индийская мифология», «Северная Индия». Свою глубокую заинтересованность индийской культурой Мессиа́н вынес еще из классов консерватории, из общения с П. Дюка. Возможно, интерес к другим древним культурам был со временем усилен тем обстоятельством, что в силезском концлагере Мессиа́н познакомился с египтологом Ги Бернар-Делапьером, которому он посвятил «Технику моего музыкального языка». Помимо индийской мифологии, Мессиа́н обращался и к южно-американским мифам (в частности, перуанским), которое использовал в вокальном цикле «Ярави»*, а также к мифам Океании (вспомним его путешествие в Новую Каледонию). Из европейской мифологии особое внимание Мессиа́н уделяет кельтской легенде о Тристане и Изольде, идея которой разрабатывается в нескольких его сочинениях**. Есть также упоминание о легендах «рыцарского круга» — Мессиа́на привлекают рыцари короля Артура (правда, из всех персонажей этой мифологии он называет только Мерлина в связи с его магией!).

Естественно-научные труды

Нельзя сказать, чтобы Мессиа́н был углубленно знаком с какими бы то ни было науками. Его интерес к научным идеям исходит из стремления к всеохватности, из интереса к Жизни во всех ее проявлениях. Поэтому для подтверждения своих музыкально-теоретичес-

* Отметим, что в 70-е годы появляется вокальный цикл К. Штокхаузена «В небесах я странствую», так же, как и «Ярави», написанный на перуанские тексты и состоящий из 12-ти песен.

** Помимо «Ярави», это симфония «Турангалила» и хоровое произведение «Пять песен-припевов», составляющие триптих о любви.

ких идей он привлекает созвучные научные концепции, как правило, изложенные в популярной форме*. Это источники, однако редко — первоисточники. Исключение составляют книги А. Эйнштейна по теории относительности и эволюции идей в физике (заметим, что именно эти книги Эйнштейна достаточно популярны по характеру). Кроме физики, Мессиа́н упоминает труды по астрономии (Рюдо, Варле), геологии (Тернье), антропологии (Каррель), зоологии — то есть практически по всему спектру наук о Земле, Вселенной, растительному и животному миру. И хотя книги, например по химии, в сносках не указаны, это не мешает Мессиа́ну ссылаться на Менделеева, когда ему это необходимо [1996, с. 351].

Было бы логично увидеть среди источников большое количество книг по орнитологии — ведь науке о птицах Мессиа́н уделяет огромное внимание на протяжении всей своей жизни**. Станным образом эти источники не упоминаются (исключение — книга о воробьях). Можно лишь предположить, что это знание составляет настолько глубокий пласт мышления самого композитора, что он не нуждается в указании источников, как, скажем, никто не указывает среди них учебник родного языка.

Оценивая сведения, почерпнутые Мессиа́ном из области естественных наук, можно отметить, что его интересы удивительно современны: композитор берет на вооружение самую актуальную информацию.

Филология и лингвистика

Сфера филологических интересов Мессиа́на довольно специфична — его интересуют труды по античной метрике, как греческой, так и латинской (Костер, Борнек, Лоран), а также работы по французскому стихосложению («Эссе о французской тонической рифме» П. Сервьена). Очевидно, что эти работы имеют непосредственное отношение к проблемам музыкального ритма; они, собственно, являются источником некоторых его принципов организации музыкального ритма.

Другой важный для Мессиа́на вопрос — это этимология. В своих размышлениях о времени и ритме он обращается к самым дальним

* Вполне понятно, что научно-популярная литература предлагает именно такой, обобщенный взгляд, который нетрудно усвоить и применить.

** Список птиц в сочинениях Мессиа́на огромен, частично он приведен в книге Р. Джонсона [1975].

истокам происхождения этих слов, для чего использует «Словарь корней» (этимологический) с целью погрузиться в стихию «рождения» того или иного слова или термина, а также «очищения» смысла от всех исторических напластований.

Теория музыки

Она представлена у Мессиана тремя группами источников: это работы по музыкальному ритму, по новейшей музыке и по грегорианскому хоралу.

Собственно ритмике посвящено совсем немного работ: «Ритмы как физическое введение в эстетику» Пиуса Сервьена, «Эссе о ритме» Матиля Гхика, «Музыкальный ритм» Эдгара Виллемса, а также «Согласованный ритм, извлеченный из "Полифона"» Андре Суриса. Это, казалось бы, противоречит намерениям композитора всесторонне изучить проблему; однако для исследований Мессиану нужны работы скорее внемузыкального свойства, поскольку источники музыкального ритма он находит во всей Вселенной и лишь отчасти — в предшествовавшей ему музыкальной традиции. Так, например, он совсем не упоминает ни ритмических модусов школы Нотр-Дам, ни изоритмического мотета, ни мензуральной ритмики эпохи Возрождения, из всей последующей музыки ему интересны Моцарт, Бетховен и Дебюсси, да и то в очень специфическом ракурсе. Сфера истории музыкального ритма фокусируется для него в ритмике античного стиха, в индийской музыке северной традиции, а также в ритмике грегорианского хорала. Эта средневековая монодическая традиция представлена у Мессиана знаменитым трудом отца Андре Мокеро по расшифровке невменной нотации. В нем автор предлагает свой особый взгляд на сущность ритма в хорале. Точка зрения этого замечательного исследователя нашла горячий отклик у Мессиана. Кроме труда Мокеро, Мессиаан обращается также к исследованиям Ж. Гайяра «Нотация григорианской ритмики» и А. Ле Геннана «Краткий курс грегорианской ритмики».

Немногочисленны также и книги по новейшей музыке*, однако выбор их говорит о многом: это «Исследование конкретной музыки» Пьера Шеффера и «Музыкальное мышление сегодня» Пьера Булеза.

* Если сравнивать источники «Техники моего музыкального языка» с источниками «Трактата...», то мы увидим иную картину: в «Технике...», наоборот, все время говорится об учителях, непосредственных предшественниках Мессиана — Поле Дюка, Морисе Эммануэле, Марселе Дюпре.

Исследование Булеза, с которым вступает в диалог Мессиаан, представляет собой передний край современной музыкальной мысли, и то, что Мессиаан нередко к нему обращается, говорит о значительной эволюции его мышления (со времени «Техники...»), а также о неуывающем интересе ко всему новому, раздвигающему горизонты традиционных представлений. Совершенно очевидно, что Мессиаан основывается во многом и на тех трудах, которые служили базой его образования: это «Курс музыкальной композиции» Венсана д'Энди, а также классические работы Гуго Римана, в том числе «Система музыкальной ритмики и метрики».

Литература

Взаимоотношения Мессиаана с французской литературой требуют отдельного и подробного анализа*, поскольку это очень важная составляющая часть художественного мира композитора, коренящаяся в глубоких детских впечатлениях (как известно, мать Мессиаана, Сесиль Соваж, была хорошей поэтессой) и сохранившаяся на всю оставшуюся жизнь. Среди упоминаемых Мессиааном авторов на первом месте — его современник Поль Элюар; Мессиаан обращается к разным его сочинениям, в том числе «Любовь поэзия». Затем следуют: Андре Бретон, другой представитель французского сюрреализма — направления, оказавшего значительное влияние на образный мир Мессиаана**; Поль Валери и Поль Клодель, религиозный поэт, к чьим стихам также обращались А. Онеггер и Д. Мийо. Не обходит стороной Мессиаан и старшее поколение французских поэтов — тех, кого принято называть «символистами»: Поля Верлена, Стефана Малларме, Артюра Рембо. Поэтические источники Мессиаан порой использует так же, как и научные, не делая между ними сколько-нибудь существенных различий: создается впечатление, что красивая поэтическая мысль — истина не менее (а, может быть, и более) важная, чем истина научная. Кроме упомянутых, в списке поэтических имен мы найдем Пьера Ронсара, Шарля Перро, Эмиля Верхарна, Мориса Метерлинка (последнего — в основном в связи с оперой П. Дюка «Ариана и Синяя

* Известно, что и у самого Мессиаана имеются литературные (поэтические) опыты, о которых упоминает в своей монографии В. Екимовский (правда, с весьма скептической оценкой).

** Укажем лишь на одно ключевое слово — «очарование невозможностей» в «Технике...» Мессиаана: это имеет прямое отношение к «совмещению невозможного» у сюрреалистов.

Борода»), Виктора Гюго (поэма «Джинны»), Проспера Мериме (в связи с «Турангалилой» Мессиян вспоминает его рассказ «Венера Илльская»), немецких романтиков Франца Грильпарцера и Эрнста Теодора Амадея Гофмана, Гете, английских поэтов-романтиков Джона Китса и Уильяма Блейка, писателей Льюиса Керролла, Эдгара По, Федора Достоевского. Особняком стоит впечатляющий список античных авторов*. Даже тот, кто не знает биографию Мессияна, без труда догадается, что композитор вырос в семье литераторов.

С особым вниманием Мессиян относится к роману Г. Уэллса «Машина времени» (что вполне понятно) и к «Дуинским элегиям» Райнера Марии Рильке; среди авторов нефранцузского происхождения эти — самые чтимые и цитируемые.

Мы вкратце описали книжные источники, но есть еще другие, которые, вероятно, сильнее всего влияли на создателя «Трактата...», — это музыка, живопись и природа.

Музыка

Круг «любимых предтеч» (говоря словами Б. Пастернака) у Мессияна достаточно специфичен и неоднороден. Помимо грегорианского хора, уже упомянутого в списке источников, он выделяет для себя тех музыкантов, кто внес вклад в обновление структуры музыки. Кто же это? И. Альбенис, И. С. Бах, Б. Барток, Л. Бетховен, А. Берг, Г. Берлиоз, П. Булез, Д. Кейдж, Ф. Шопен, К. Дебюсси, М. Дюпре, М. Эмманюэль, М. де Фалья, В. д'Энди, Ж. Жанекен, А. Жоливе, К. Лежен, Ж.-Б. Люлли, Г. де Машо, Д. Мийо, К. Монтеверди, М. П. Мусоргский, В. А. Моцарт, М. Равель, А. Руссель, А. Шёнберг, К. Штокхаузен, И. Ф. Стравинский, Э. Варез, Э. Вилла-Лобос, Р. Вагнер, А. Веберн, П. Шеффер, П. Дюка, Н. А. Римский-Корсаков.

В этом списке, конечно, не все равнозначны. Мессиян, преподавая в Консерватории, проходил в своем классе большое количество произведений разных композиторов, однако среди них были ключевые фигуры, к которым он возвращался на протяжении всей своей

* Анакреон, Аристофан, Вакхилид, Каллимах, Коринна, Эсхил, Еврипид. Гесиод, Гораций, Лукреций, Овидий, Петроний, Пиндар, Квинтилиан, Сафо, Алкей, Софокл, Теокрит, Варрон, Вергилий, Гомер.

жизни. К ним относятся: *И. Ф. Стравинский* (по собственным словам Мессиана, он проводил в своем классе анализ «Весны священной» начиная с 1929 года), *К. Дебюсси*, которому посвящен целый том «Трактата...», *В. А. Моцарт* — его Мессиан считал гениальным ритмистом, особенно в области акцентуации, и *Л. Бетховен*, предложивший эффективный метод тематической разработки.

Мессиан многое усвоил у своих учителей — П. Дюка, М. Эмманюэля, М. Дюпре (каждый из них — это эпоха во французской культуре!): он обучался по французским учебникам, где знакомился с французскими музыкально-теоретическими идеями (эта специфика потом не раз себя обнаружит)*, однако всю жизнь стремился расширить свой музыкальный горизонт.

Некоторые музыканты дают Мессиану «образцы» решения тех или иных технических проблем: «Музыкальное приношение» И.С. Баха он вспоминает каждый раз при использовании формы ракоходного канона, так же, как и Г. де Машо с его знаменитым каноном «Мой конец — мое начало». Клод Ле Жен, французский мастер конца XV века, привлекает внимание Мессиана своими музыкальными опытами в реализации античных метров. Тени великих проходят перед мысленным взором Мессиана и каждый дарит что-нибудь «на память»: Шопен очаровывает своими изысканными «играми» со скрытым двухголосием в Этюдах, Монтеверди и Мусоргский причудливо объединяются через свое особое отношение к музыкальному воплощению слова, речевой интонации. Римский-Корсаков — непосредственный предшественник Стравинского в трактовке ритма, а Вагнер — бессмертный автор «Тристана и Изольды», сюжета, особенно дорогого Мессиану. Особняком возвышается фигура Берлиоза: он ничего не «подарил» Мессиану, но, по мнению Булеза, наиболее близок Мессиану по складу своего музыкального мышления: «хотя для французского искусства характерен "хороший вкус", умеренность и ясность — это общее правило подтверждается рядом исключений. В музыке первым делом вспоминается Берлиоз, среди поэтов и художников — Клодель и Леже. Мессиан на самом деле принадлежит к той линии французских артистов, кто в последнюю очередь думает об ог-

* Нельзя не согласиться с характеристикой, данной М. Чебуркиной «Технике моего музыкального языка»: «...этот теоретический труд, написанный французским композитором, предлагает нашему вниманию систему мышления, характерную для французской музыкальной науки... во многом отличную от нашей и сравнительно мало у нас известную» [Мессиан, 1994а, с.3].

раничениях» [Булес, 1986, с. 408]. Сам Мессиаан так говорил о своей любви к Берлиозу: «Мне сказали, что раз я родился 10 декабря, я принадлежу знаку Стрельца — и я разделяю честь принадлежать этому знаку вместе с Гектором Берлиозом и Райнером Марией Рильке (мой любимый музыкант, мой любимый поэт!)» [Мессиаан, 1994, с. 281].

Наконец, младшие современники Мессиаана, его ученики Булес и Штокхаузен — это тоже те, у кого он учился. Сам композитор заявлял, что некоторые понятия он ввел в «Трактате...» благодаря им.

Живопись

Для Мессиаана важны три аспекта визуальных искусств: 1) живопись как источник некоторых образов; 2) живопись, точнее, некоторые стили живописи как источник художественного метода; 3) синестезический. Все эти аспекты зачастую тесно переплетены.

Мессиаан чутко отзывался на магию цвета в живописи и в искусстве витража. «О невероятном наслаждении цветом» он говорит в связи с Робером Делоне, называя его картины «Лежащая обнаженная» и «Круговые формы: солнце и луна» «цветовыми мечтами» [Мессиаан, 1994, с. 66]. «Круговые формы» Делоне обнаруживают удивительное соответствие идеям Мессиаана в отношении симметричных пермутаций, используемых в ритмике, а в таком сочинении, как «Цвета града небесного» можно увидеть поразительное родство формы и цвета. «Форма этого сочинения "Цвета града небесного" зависит исключительно от цвета. Мелодические и ритмические темы, комбинации звуков и тембров подчинены действию цветов. В вариациях, постоянно обновляющихся, можно найти теплые и холодные краски... Произведение никогда не заканчивается, как никогда реально и не начинается. Это самовращение переплетающихся темпоральных блоков с его яркими невиданными красками» [цит. по: Рудник 1999, с.74].

Мессиаан обладал редким природным свойством — синестезией. Композитор отмечал, что музыка для него «окрашена», и это сказалось в его гармоническом языке. Можно проследить «усложнение» красок от более ранних произведений к более поздним: если в комментариях к «Квартету на конец времени» мы читаем об «оранжево-голубых» аккордах, то в таких сочинениях, как «Хронохромия» и «Цвета града небесного» он обозначает очень сложные цвета, например: «оранжевый, с полосами бледно-желтого, красного и золотого».

Живопись как источник художественного метода мы обнаруживаем в склонности Мессиана к «совмещению несовместимого», что и составляет основу метода сюрреализма у таких художников, как любимые Мессианом Макс Эрнст, Сальвадор Дали и их отдаленные предшественники — Франсиско Гойя (Мессиан упоминает его цикл «Капричос») и Иероним Босх.

Природа

Вся книжная премудрость нужна Мессиану для того, чтобы полнее передать свой восторг перед окружающей природой. На этой почве произрастает его бесконечное восхищение музыкой Дебюсси: «Познавая природу, Дебюсси понял ее неустойчивость, ее непрерывное волнообразное движение, которое он перенес в свою музыку, и благодаря этому он является одним из самых великих ритмистов всех времен» [из интервью с К. Самуэлем цит. по: *Мессиан*, 2001, с. 66]. Если Дебюсси особенно привлекали стихии ветра и воды, то музыку Мессиана невозможно представить себе без образа величественных французских Высоких Альп: «не стоит забывать, что автор (*Мессиан — Т. Ц.*) родился в Авиньоне...и считает себя дофинцем, проводившим долгие и прекрасные часы своего детства в Гренобле, в горах Дофине, в департаментах Изер и Высокие Альпы. Это у него не кружилась голова в Сассенаже, на берегу каскада Фулон, это он ощутил благоговейный ужас, о котором говорится в Священном Писании, в Гран Гуле и ущельях Бурнь, это его не смущала высота опасного маршрута Наполеона и ужасающее дефиле ущелий Инферне, недалеко от Френей д'Уазан...[*Мессиан*, 1996, с. 187]. Невольно вспоминается еще один «поэт Альп» — Веберн, обязанный Альпам (австрийским) тем величием, которое угадывается во многих его сочинениях. Чувство, переживаемое Мессианом, — не простое восхищение пейзажем, но сверхчеловеческий (или, как любил говорить он сам, «сверхприродный») восторг от созерцания грандиозного природного феномена (вероятно, оно сродни чувству Рериха в отношении Тибета и Гималаев).

Мы далеки от того, чтобы считать список источников полным: разумеется, не все ссылки эксплицированы в тексте (хотя наиболее важные из неуказанных источников мы попытались обнаружить);

к тому же издание «Трактата...» до сих пор не завершено, и информация будет прирастать естественным путем.

И все же очевидно, что спектр интересов Мессиаана позволяет говорить о его универсализме или даже «космизме» (мы употребляем это слово не без тайной мысли о синхроничности феномена Мессиаана и русской культуры — ведь идеи носятся в воздухе!). Несмотря на то что он считал себя «композитором Средневековья», мы бы воспользовались и таким клише, как «человек эпохи Возрождения», понимая под ним максимальную полноту интересов и эрудиции.

Таким образом, можно констатировать, что источники «Трактата...» характеризуют Мессиаана как мыслителя широчайшей эрудиции, в буквальном смысле «философа» (любителя мудрости), чьи интересы хотя и необозримы, но все же концентрируются на главной тайне Жизни (и музыки) — ее Ритме.

ФИЛОСОФИЯ ВРЕМЕНИ И РИТМА

Отношение Мессиаана к феномену времени однозначно: «Для музыканта и ритмиста восприятие времени есть источник всей музыки и всего ритма. Музыкант неизбежно должен быть ритмистом, иначе он не музыкант. Если он ритмист, он должен совершенствовать свое чувство ритма с помощью осознания времени дления, с помощью изучения различных концепций времени и разных ритмических стилей» [Мессиаан, 1994, с. 9]. Итак, для Мессиаана существует аксиома: *музыка есть форма, в которой проявляет себя время*, — следовательно, музыкант должен быть ритмистом. Сама категоричность такого утверждения озадачивает: неужели музыку можно понимать только так? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо разобраться в том, что понимает Мессиаан под *временем*.

Как известно, понимание феномена времени может колебаться от узко-технического до всеобъемлющего, от исторически конкретного — до предельно абстрактного и всеобщего. В каких же пределах мыслит это явление Мессиаан? В «Трактате...» можно обнаружить два принципиальных подхода: феноменологический (время как...) и сравнительный (время в отношении к...). Они неразрывно связаны друг с другом, но источники их происхождения различны. Время как феномен: 1) является коррелятом Вечности (по св. Фоме); 2) имеет диалектическую структуру «дление» — «недление» (по А. Бергсону).

Время в отношении к различным явлениям жизни заставляет Мессиаана выйти за пределы спекулятивной философии и обратиться вовне — к естественно-научному знанию.

Время и Вечность

Эти категории давно осознаны исследователями как важнейшие для творчества Мессиаана [Гриффитс, 1985; Мелик-Пашаева, 1987;

Рудник, 1999]*. Особенно подробно изучен тот пласт, который связан с образами Времени и Вечности в музыке Мессиана, то есть с практическим воплощением этих абстрактных сущностей**. Однако тексты «Трактата...» позволяют взглянуть на соотношение «время — вечность» не только метафорически, но и более строго логически. Это связано с тем, что Мессиян достаточно отчетливо показывает, каковы источники его представлений о вечности, каковы ее свойства и на каких основаниях с ней соотносится Время.

Уже было сказано о том, что Мессиян опирается на учение св. Фомы Аквинского. За основу своих представлений о времени Мессиян берет идеи Фомы, изложенные в его сочинении «Сумма теологии». Соотношение времени и вечности по Аквинату (в транскрипции Мессиа́на) представляет собой то, что можно было бы назвать «бинарной оппозицией»: «Вечность есть вся полная одновременность, а во времени есть до и после» (Св. Фома. «Сумма теологии»). Рассуждения о времени как корреляте вечности ведут свое происхождение, как известно, от Платона [см.: Аксенов, 2001, с. 15] и сохраняют свое значение на протяжении всей европейской богословской традиции вплоть до наших дней. Таким образом, комментируя Фому, Мессиян невольно (или вольно) примыкает к платоновской традиции суждения: «Демиург замыслил сотворить некое движущееся подобие вечности; устрояя небо, он вместе с ним творит для вечности, пребывающей в едином, вечный же образ, движущийся от числа к числу, который мы называли временем» (Платон. «Тимей»).

Однако конъюнкция «время — вечность» для Мессиа́на — неполная структура, потому что между вечностью и временем на самом деле нет непосредственной связи. Между ними есть еще нечто, называемое *aevum*. Понятие *aevum* нелегко перевести на русский язык в соответствии с контекстом, хотя в словаре имеется русское слово «век»***. Но «век» в русском языке прочно связывается со «столетием», или с каким-то определенным отрезком времени: «Я знаю, век

* Необходимо также упомянуть то обстоятельство, что в музыке XX века эта пара категорий выходит на первый план не только у Мессиа́на [подробнее об этом см.: Магницкая, 1996].

** Среди таких сочинений О. Рудник справедливо называет Diptyque [1930], «Квартет на конец времени», «Цвета града небесного» [1999].

*** Словосочетание «*medii aevi*» переводится как «средние века», что и дало начало слову «медиевистика».

уж мой измерен...» Невозможен также перевод как еще одной «вечности» (какой-нибудь иной природы). По-русски ближе всего по смыслу подходит «веки вечные», то есть, действительно, вечность, но иной, нетрансцендентной природы.

Месссиан далее указывает, что *aevum* становится медиатором между Вечностью и временем. Его можно понять как земной аналог бесконечному длению, в отличие от трансцендентной и имеющей иную природу Вечности.

Отделив божественную бесконечность от земной, а их обеих — от времени, Месссиан обращается к характеристике самого человеческого времени: «Периодические изменения, чередования, неидентичность самому себе характеризуют человеческое время». Оно представляет собой не тот объективно существующий нейтральный фон, каким представляли себе философы время в новоевропейской философии, но стихию асимметричного, неравномерного, многослойного движения.

Вслед за многими мыслителями (в частности, Тейяром де Шарденом) Месссиан полагает, что, раз начавшись, человеческое (земное) время должно и закончиться. Если что-то было в начале, то этому когда-то придет и конец; это вытекает из общей логики человеческого бытия, установленной античными мыслителями: «Всякое целое имеет начало, середину и конец», — и эта аксиома Аристотеля справедлива для любого целого.

Три уровня «дления» — Вечность, эвум, время (человеческое) — в свою очередь, имеют троичную природу, как и любой вид совершенства; возможно, именно поэтому Месссиан не входит в обсуждение каких-либо других структур времени. Следствием созерцания этой структуры является то, что человеческому наблюдению она предстает как *пространственная*, поскольку мы можем наблюдать одновременность этих уровней.

Итак, в представлении Месссиана время имеет «верх» (Вечность), «середину» (бесконечность, эвум) и «низ» (конечное человеческое время); конечное (тварное) время имеет начало («В начале было...»), середину и конец («Времени уже не будет...»).

Существо же феномена времени, его «глубинную структуру» Месссиан представляет себе в соответствии с тем, как об этом писал Анри Бергсон.

Два лика земного времени: *durée* и *temps*

Концепция Бергсона уже упоминалась в разделе об источниках как важнейший философский ресурс messiановской теории. Если принять во внимание существующее положение вещей в науке о времени, то вырисовывается следующее: опираясь на Бергсона, Мессиян занимает наиболее актуальную (и по сей день) позицию в этом отношении.

Как уже было отмечено, в заслугу Бергсону принято ставить введение таких понятий, как «реальное время» и «реальное пространство». Что за ними стоит и почему это имеет такое большое значение для всей messiановской идеологии?

Свое философское построение Бергсон* начинает с обсуждения ощущений, наших чувств, при помощи которых человек познает окружающее, и этим оно, несомненно, близко любому обостренно чувствующему субъекту, будь то художник, писатель или композитор. Пафос обсуждения связан вовсе не с проблемами музыки, а с проблемой свободы воли — излюбленной для романтического века; но в процессе понимания того, что есть свобода действия для мыслящего сознания, Бергсон останавливает свое внимание на том, как действует это мыслящее сознание, какими представлениями оно оперирует в процессе своих рассуждений.

Чем будут наши внутренние ощущения, если исключить из них всякое конкретное содержание? Что будет, если очистить наши представления до степени пустой формы? Протяженны ли наши внутренние качества? Наши ощущения обладают *интенсивностью*. Наличие разных степеней в интенсивности ощущений помогает понять, что такое *пространство*. Каким образом? Любое ощущение связывается с внутренним усилием, которое надо применить для оценки интенсивности ощущения. Расположение запомнившегося и тысячи раз повторенного усилия создало бесструктурный объем, фронт этой величины, зависящей от интенсивности ощущения. Любое усилие выстраивает ряд, который наше сознание истолковывает как непрерывное движение в пространстве. Создается образ внутренней множественности состояний, сосуществующих одновременно,

* Необходимо заметить, что не все ученые причисляют Бергсона к философам. Все данные, приводимые в его работах, касаются конкретных психологических исследований; он ссылается на медицинскую и психологическую литературу. Поэтому его труды можно отнести к области неклассической (неспекулятивной) философии.

а усилия движутся одно подле другого. Это — пространство внутри нас. Оно однородно и бескачественно.

Неразрывно с этим внутренним пространством возникает и *длительность* ощущений. Последовательность ощущений и создает длительность, которую можно представить себе как поток мельчайших мгновений, которые только может зафиксировать наше сознание. Их свойством является *континуальность*, чистая непрерывность, и поэтому разговор о мельчайших мгновениях, конечно же, условен. Это и есть *durée*, *дление* — очень трудная для сознания вещь, поскольку наше мышление очень любит прибегать ко всяким пространственным «подпоркам» для «улавливания» чистой длительности (но заметим, что образ истинной длительности Бергсону представляется *мелодией* — то есть явлением, имеющим пространственно-временную форму воплощения). К числу таких «подпорок» принадлежит представление об однородном исчислимом времени (то, что во французском языке называется «temps»): «В самом деле, существуют... два возможных понятия длительности: одно чистое, свободное от всяких других элементов, а другое, в которое контрабандой входит идея пространства. Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими существованиями и состояниями, им предшествовавшими. [Бергсон, 1999, с. 750]

Какую же «контрабанду» несет в себе такое понятие длительности? Как только в понятие длительности входит однородность, появляется идея *числа*, возможность сосчитать единицы длительности: «Чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений, вместе сливающихся, взаимно проникающих друг в друга, без ясных очертаний, без стремления к внеположенности по отношению друг к другу, без всякого родства с идеей числа: это была бы чистая разнородность» [Бергсон, 1999, с. 753–754]. В этом по необходимости повторенном фрагменте содержится важнейшая мысль, связанная с длительностью: невозможно представить себе длительность как последование однопорядковых явлений (одинаковых отрезков, единиц, моментов); для того, чтобы быть длительностью, ей нужно состоять из *разных* по своей природе вещей. Как только начинается счет, так кончается длительность и начинается пространственность.

Бергсон с изумительной тщательностью анализирует ощущения «чистой» длительности и «пространственной» длительности, обнару-

живая, что человеческому сознанию гораздо ближе «остановленное», «опространствленное» время. Время как время (*durée*) и время как пространство (*temps*) — вот два лика времени, которые просвечивают через все проявления человеческого сознания.

Понятие «дления», *durée* — аксиома для Мессиаана*; отталкиваясь от него, он делает следующие выводы: *durée vécue* (это словосочетание мы перевели как «временящаяся длительность», в традициях терминологии, приведенной в работе М. Аркадьева [1993, с.11]) зависит от биологического времени. Ритмы нашей органической жизни влияют на ощущение дления**. Наконец, наше восприятие длительности зависит от того числа событий, которые случаются с каждым из нас: событий психологических, физиологических, наших действий, действия на нас (шок), — и скорость дления меняется в зависимости от того, актуальны эти события или нет.

Красота этих мыслей приводит Мессиаана к прямой проекции их на музыкальное время: возникает закон *отношения атак-длительностей* (*loi des rapports attaque-durée*). Этот закон гласит: при равной длительности двух звуков сочетание более короткого звука с паузой кажется более длинным (для восприятия), чем продленный звук.

Вывод: длительность не есть явление чисто хронометрическое, она связана с работой нашего сознания. Следовательно, говорит Мессиаан, в восприятие времени должны входить и качественные характеристики звука, такие, как: 1) различные способы атаки; 2) различные нюансы; 3) высота звука; 4) тембр. Очевидно, что идея одновременной организации различных рядов музыкальных параметров основана на их конечном эффекте как *разных по времени*. Каким же должен быть эффект «чистой длительности», как мы ее узнаем в ее проявлении? На этот вопрос Мессиаан отвечает точно вслед за Бергсоном. Еще раз обратим внимание на высказывание Бергсона, приведенное выше: «Чистая длительность вполне могла бы быть только последовательностью качественных изменений... это была бы чистая разнородность» [Бергсон, 1999, с. 753–754]. Значит, чтобы уловить явление чистой длительности, в музыке не должно быть *никаких повто-*

* И не только для него: в конце концов это понятие определило направление исследований времени на всем протяжении XX века (Вернадский и др.). Нам представляется, что замечательная работа А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» написана в прямом диалоге с «Непосредственными данными сознания» Бергсона.

** Этот вывод почти точно совпадает с основным выводом академика П. Вернадского: «Время есть жизнь» [цит. по: Аксенов, 2001, с. 159]

ров, симметрий*», ничего такого, что позволило бы нашему сознанию считать и сопоставлять. Разнородность, если калькировать — «гетерогенность»; следовательно, чистым выражением времени становится «гетерофония», «гетерохрония», «гетерохромия», «гетеродинамия» и, наконец, «гетерохронодинамика» [Мессиа́н, 1996, с. 354]**.

Но ведь, кроме «чистой длительности», есть еще и другой вид времени. Что же будет представлять собой явление «опространствовленного» времени, то есть «temps»?

Прежде всего «опространствовленное» время — это время структурированное по направлению от прошедшего через настоящее в будущее («чистая длительность» возможна только в настоящем). Другое важное отличие — его сосчитанность, его способность члениться на отрезки и тем самым являть собой Число (недлежащееся). Будучи сопоставленными между собой, «дление» и «время» дают ряд оппозиций, позволяющих понять «структурированное время» и «временящееся дление» как комплементарную структуру.

* Обратим внимание на известное высказывание К. Штокхаузена: «Постоянная цель моих попыток и поисков — могущество трансформации — ее поведение во времени: в музыке. Отсюда отказ от повторений, вариаций, развития, контраста. От всего, в сущности, что составляет "форму"... Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких нео...!» [цит. по: Цареградская, 1987, с. 89].

** «Гетерофония — сами звуки, сама музыка, явленная в различиях. Ансамбль (множество) различий (см. П. Булез: «Структуры» и «Импровизации на Малларме») (см. Д. Элуа: «Равновесия»).

Гетерохрония — ритмическое последование (например, мое любимое оstinato с тремя Деши-тала — как в начале «Квартета на конец времени») или последовательность ритмических хроматизмов.

Расположение множества различных видов. Наложение множеств различных расположений.

1: ритмический канон в увеличении, уменьшении, с прибавленной точкой, с усечением четверти, ретроградный и т. п.

2: разнообразные пермутации (особенно от центра к краям и от краев к центру), в наложении.

3: выписываем горизонтальный ритм (слева направо) — затем ракоход. Выписываем вертикальный ритм (аккорды длительностей снизу вверх и сверху вниз). Выписываем диагональный ритм (между некоторым числом инструментов или голосов) слева направо и снизу вверх, справа налево и сверху вниз. Объединяем все версии.

4. Применяем ко всему разные виды ускорений и замедлений. Применяем наложение разных видов ускорений и замедлений.

Гетерохромия: различные цвета аккордов — различные цвета тембров — различные цвета атаки; во всей музыке — в наложении.

Гетеродинамия — множество оттенков интенсивности: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Примененное ко всей музыке. В наложении.

Гетерохронодинамика. Смесь ускорений и замедлений с крешендо и диминуэндо [Мессиа́н, 1996, с. 354].

«Опространственное» время делится сообразно тому, как мы представляем себе глагольные времена: недавнее прошлое и близкое будущее; удаленное прошлое и удаленное будущее; очень далекое прошлое и очень далекое будущее. Они окрашиваются в тона ощущений: прошедшее вызывает чувство сожаления, будущее — рождает желание. Что касается далекого будущего, то «мы его игнорируем, хоть и говорят нам об этом данные науки или Судьба: конец нашей планеты, жизнь прославленных тел, час нашей смерти» [Мессиян, 1994, с. 11].

Здесь хотелось бы поставить один вопрос, не имеющий, на первый взгляд, отношения к обсуждаемой проблеме: почему у Мессияна складывается тот необычный стиль научного описания, который присущ всему «Трактату...»?

Стиль теоретической прозы Мессияна, внешний вид его научного дискурса весьма специфичен: его тексты (главы и части глав с заголовками) имеют вид «ожерелья» — последования некрупных фрагментов (от абзаца до полутора страниц), разделенных пустыми пространствами. Такая манера подачи текста характерна, например, для Джона Кейджа (книга «Молчание») [1961] и русского философа В. В. Розанова, написавшего свою книгу «Опавшие листья» в форме небольших фрагментов. По нашему представлению, все дело в *образе мыслей* композитора, в сфере его глубинных, во многом подсознательных, движений духа. А этот образ мыслей, помимо того, что определяется всей совокупностью влияний, имеет свой прототип — его мы также находим в философии Анри Бергсона. Это так называемый «кинематографический метод».

То, как представляет себе Бергсон мышление, также связано с представлением о длении: «Когда мы переходим... к идее о существовании, то эта последняя идея представляет собой логическую или математическую, а следовательно, вневременную сущность. Тем самым мы принимаем статическую концепцию действительности. Все является сразу данным в вечности» [Бергсон, 1999, с. 330]. Получается, что интеллект не может мыслить иначе, чем «движение при посредстве неподвижного»* [Там же]. Наша природа не дает нам возможности мыслить непрерывность; несмотря на то, что «жизнь есть развитие» [Там же. С.335], мы можем схватить лишь последовательный ряд неподвижных мгновений: «действительно только непрерыв-

* Это же утверждает и А.Ф. Лосев [1995].

ное изменение формы; *форма — это мгновенное состояние какого-либо процесса*. Таким образом, и в данном случае наше восприятие старается закрепить в отдельных образах текучую непрерывность действительности» [Там же. С. 335]. «Мы представляем себе движение во всякий момент по его направлению», то есть мгновения, подобные ряду фотографий, моментально заменяют одно другое — так, как это делается в кинематографе. В этом и состоит работа нашего сознания: «вместо того, чтобы рассматривать внутренний процесс вещей, мы помещаемся вне них и искусственно составляем этот процесс» [Там же. С. 339]. То есть в мышлении всегда возникает точка (мгновение, фотография, кадр) «остановленного времени» и «дыра» (черная граница кадра), тот темный момент, который по существующему закону природы не подвластен сознанию и в котором таится «чистая длительность»*. Кажется, что для Мессиа́на и «точки», и «дыры» имеют принципиально важное значение — одно не существует без другого. Поэтому парадоксальным образом мысль о времени должна быть прерывной (иначе она иллюзорно правдива и истинна), а музыка, претендующая на отражение образа Времени, — составлена из кусочков-кадров.

Отсюда вытекают две фундаментальные для Мессиа́на композиторские идеи: вербальный текст с пробелами и музыка с «молчащими» моментами. Роль буквально «незвучащего» в музыке становится принципиально важной, осмысленной и детализированной: это и разграниченные, отмеренные паузы, и ферматы, и генеральные паузы неопределенной длительности. Эта длительность трудна для осознания и переживается мистически. Но то, что определяется, переживается как удовольствие. Поэтому «temps», выраженное числом, — это «интеллектуальное удовольствие числа» [Мессиа́н, 1994, с. 32].

Бергсон пишет: «Существуют два рода множественности: множественность материальных объектов, прямо образующая число, и множественность фактов сознания, способная принять вид числа только через посредство какого-нибудь символического представления, в которое непременно входят пространственные элементы» [Бергсон, 1999, с. 740]. Стало быть, все можно выразить числом, жизнь любого феномена (вне зависимости от того, является он дей-

* То, о чем здесь говорится, в литературе о Мессиа́не получило название «витражное мышление» — стремление к сочетанию небольших фрагментов с отчетливыми границами между ними.

ствительно живым или нет) — человека или звезды. И то и другое имеют свою длительность во времени и «их длительность равна их жизни» [Мессиа́н, 1994, с. 36]. И все это существует в одновременности, накладываясь друг на друга, «в полноте своей функции, могуществе своей длительности (*durée*)» [Там же]. Следовательно, время абстрактное делится на конкретные *времена*.

Время и времена

Земное время между тем также неоднородно. Есть время физическое, которое подразделяется: на ньютоново время (его в соответствии со взглядами Эйнштейна Мессиа́н понимает как абсолютное) и относительное четырехмерное время—пространство Эйнштейна, абсолютном которого становится скорость света. Можно заметить, что на Мессиа́на неизгладимое впечатление произвел опыт Эйнштейна с двумя наблюдателями. Посредством этого опыта доказывается неравенство времени для каждого из них (подробному описанию посвящены с.15–16 «Трактата...»). «Множественность» физических времен составляет часть мессиа́новской картины мира, так же как и множественность времен биологических: время ребенка, взрослого и старика, время жизни каждого организма. Мессиа́н не устает удивляться величию дел Господних, его манит необъятное, непредставимое, сверхъестественное: «Астробус, летящий со скоростью 15 километров в секунду, долетит до Проксимы Центавра за 73. 000 лет!» [Мессиа́н, 1994, с. 18].

Главной идеей соотношений времен становится *медиативная* шкала: человек, по словам композитора, стоит на полпути между эфемеридой и звездой [Мессиа́н, 1994, с. 36]. То обстоятельство, что все сотворенное имеет свой срок, приводит композитора к естественному выводу о совмещении этих сроков друг с другом, об их *наложении*.

В тех случаях, когда Мессиа́н соотносит между собой разные виды времен, он пользуется словом «*superposé*» — одним из ключевых в его лексиконе. Прямой перевод этого слова — «накладывать, напластовывать» — для нас вполне естественно звучит в контексте «наложенных друг на друга голосов» или пластов фактуры, но что означают «наложенные времена» (*temps superposés*)? Можно предположить, что за этим построением встает образ Жизни как некоего потока, где разные края движутся с разной скоростью и весь он, с боков, сверху и снизу, складывается из неравномерно ускоренных течений-лучей, которые

сосуществуют в одновременности*. Вот есть время звезд — оно страшно медленное, звезды живут миллионы лет; есть время гор, они живут в процессе складывания геологических эпох, тысячелетиями; есть время человеческое — физиологическое, психологическое; есть время атомов (совсем короткое). Это последнее приковывает пристальное внимание композитора: оказывается, там, в микромире, существуют такие вещи, которые заставляют пересмотреть свое однозначное отношение к причинно-следственным связям, а также к необратимости времени. Ослабление причинности подтверждает идею *относительности порядка* (это реализуется затем в идее симметричных пермутаций), а возможная обратимость подтверждает идею возможности (и, что самое главное, научной обоснованности) *обратимого движения времени* (машина времени!), идею необратимых ритмов.

Итак, «вселенная и человечество живут среди наложения времен. Они также живут среди наложения ритмов. Сущность мира — полиритмия. Какой урок для музыканта!» [Мессиа́н, 1994, с. 30]. Здесь перед нами предстает та точка, которая обозначает пересечение времени и ритма: и то и другое имеет вид потока, причем время обладает непременно скоростью протекания, свойство же ритма можно предварительно обозначить как некую, говоря словами А. Ф. Лосева, *фигурность*.

Заканчивая обсуждение проблемы времени в идеологии Мессиа́на, укажем еще раз на иерархию складывающейся картины: время есть часть бинарной оппозиции «вечность — время», отражающей отношение мира божественного и мира тварного; тварное время представляет собой абстрактный объект, складывающийся из двух составляющих — дления и собственно времени, измеримого числом; тварное время неоднородно и складывается из наложения разных по скорости временных потоков (звезды, земля, человек, атом) друг на друга. Итак, очевидно, что Мессиа́н понимает время не столько через гуманитарные (культурные) концепции, сколько через биологические и философские. Но это не значит, что первые им полностью игнорируются.

* Время здесь предстает как явление, аналогичное культуре. Об этом писал Ю. Лотман: «Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий» [Лотман, 2000а, с. 21].

Гуманитарные концепции времени

В скрытом (имплицированном) виде мы можем вполне отчетливо различить у композитора взаимодействие двух концепций времени: христианской и индуистской.

Общеизвестно, что христианская концепция времени отличается своим векторным строением: от начала — к концу (Апокалипсис). Концепция рождения, становления и умирания прослеживается во множестве сюжетов Ветхого и Нового Заветов. Мы без конца наблюдаем у Мессияна отражение эсхатологических идей, которые обнаруживают себя в каком-то повышенном интересе к образам именно Апокалипсиса и аналогичном им образе конца времени (во всех смыслах)*. Однако распространения этой модели времени на все уровни сознания и композиционного мышления у Мессияна не происходит. Его отношения с векторной моделью направленного времени по большей части имеют характер умозрения, потому что в музыке композитора обнаруживаются и другие подходы.

Ключевым, на наш взгляд, высказыванием, помогающим понять суть происходящего, становится следующее: «Я уважаю, несмотря на все, дух (*l'esprit*) индийских ритмов, которые я преобразую» [*Мессиян*, 1996, с. 181].

Что же это за «дух индийских ритмов»? Хотя Мессиян никак не продолжает эту мысль, мы могли бы усмотреть здесь воплощение некоторых положений *индийской философии и мифологии времени*. Насколько правдоподобно такое предположение?

В своих беседах с К. Самуэлем композитор всегда подчеркивал, что он довольно хорошо знаком с индийской философией (впрочем, это можно установить и по прочитанным им источникам), но это не сделало его буддистом. Конечно, Мессиян в целом не изменил своему давно сложившемуся мировоззрению, но общий модус его мыслительной и творческой деятельности вполне способствовал тому, чтобы он включил в круг своих идей те концепции индийской философии, которые были ему близки и не противоречили основному содержанию христианства.

Если попытаться оттолкнуться от представлений о духе индийских ритмов, то первое, о чем нужно сказать: ритм вообще образует

* Исследователи указывают, что центральной моделью христианского отношения ко времени становится жизнь и смерть Иисуса Христа [*Киспел*, 1983].

сердцевину индийской философии времени. Основным ее положением является идея космических циклов (юг), которые соответствуют периодичному же творению и разрушению мира. Полный цикл — «махаюга» — состоит из четырех эпох неравной длины*. Первая юга — самая длинная, связана с «золотым веком» человечества, за ней по убывающей идут вторая, третья и, наконец, четвертая — «калиюга», или «эпоха мрака» — это то время, в которое мы сейчас живем. Последняя юга носит имя богини Кали, связанное, как указывают исследователи, с санскритским словом «кала», что значит «время» [об этом подробнее см.: *Элиаде*, 1983, с. 179]. Мир, заново создаваемый и затем разрушаемый, лежит в основе индуистской концепции времени. Этот процесс бесконечен: вечно идет разрушение («конец света») и столь же неизбежно возвращение. Главное — это Вечность, в которой все пребывает; на ее фоне происходит бесконечное периодическое вращение земного времени. Это соответствует постулируемому Мессианом принципу наложения временных пластов, которые движутся с различной скоростью. Избежать разрушительного действия текущего времени можно, только остановив его в самом себе путем духовного озарения.

Некоторые высказывания Мессиана подтверждают идею пересечения западного и восточного способов мышления: так, рассуждая о трудностях точного восприятия разницы между различными протяженностями длительностей в пьесе «Шестьдесят четыре длительности»**, композитор пишет: «Привычка к бинарности у людей Запада (число 2 и его мультипликация) — производная от идеи военного марша; их понимание тернарности, производное от религиозной идеи совершенства... все это не позволяет их восприятию соотноситься с простыми длительностями, но не делимыми на 2 или 3. Люди Востока не так озабочены, подобно нам, звуко сочетаниями: препятствия в виде гармонии или контрапункта не затрудняют их; но им знакомо то, что неизвестно нам: они превосходно слышат те ритмы, которые нам кажутся неупотребительными. В остальном они такие же люди, как и мы: все это есть вопрос образования и упражнения» [*Мессиа*н, 1996, с. 225].

Но главным пунктом, по которому проходит «водораздел» между христианской и индуистской концепцией времени, является представление о его *обратимости*. Если для человеческого времени в хри-

* Возможно, этим можно отчасти объяснить не раз встречающуюся у Мессиана музыкальную форму, состоящую из 4-х секций.

** Это последняя, седьмая пьеса из цикла «Органная книга» (1951).

стианстве устанавливается безальтернативная необратимость, то для индуистов, особенно монахов и йогов, существуют практики «обратного путешествия во времени», в которых они познают свои предыдущие воплощения. Более того, необратимость земного времени естественна только для тех, кто живет в иллюзии жизни, Майе. Посвященные же (брахманы, йоги) способны двигаться во времени, пронизывая его вплоть до самого первоначала. Для них не существует ни прошлого, ни будущего. Вечное «сейчас» существующего — это неподвижность. Неподвижность — это и состояние сознания посвященного. В вечном существующем ничто не течет, оно лишь пребывает. Это вечное «сейчас» и называется «кшана» на санскрите и «момент» по латыни.

Однако какая бы концепция времени ни воплощалась, для Мессиана ее «материализация» наступает прежде всего через *ритм*.

Ритм: происхождение, определения, сущность

В поисках первоосновы того, что такое ритм, Мессиан обращается (в современном нам духе) к индоевропейской этимологии этого слова. Но прежде чем анализировать происхождение слова «ритм», он размышляет о трактовке понятия «музыка» и приходит к выводу о преимущественно *интеллектуальном* характере музыкального искусства. Затем композитор ищет суть того, что такое ритм вообще и ритм в музыке в частности. Его размышления указывают на фундаментальную проработку композитором этого понятия.

Что же это такое — ритм? Мессиан отмечает исключительную сложность понятия и приводит большое количество определений, принадлежащих мыслителям разных эпох, национальностей и культур, чтобы на пересечении смыслов обнаружить сущность ритма. Естественно, что композитор дает не все существующие определения ритма, он их отбирает, руководствуясь четкими критериями, и намечает некоторые оценки. «Классическим» он называет определение ритма, принадлежащее Венсану д'Энди: «Порядок и пропорция в Пространстве и во Времени»; здесь очевидна связь ритма и времени, поскольку порядок — это и есть некая фигура, установленный ряд долгих и кратких единиц. Композитора явно привлекают те определения ритма, которые связывают его, с одной стороны, со временем (течением, становлением), с другой — с периодичным чередованием (повторность, собственно ритмичность). Совмещение представле-

ний о бесконечном протекании (как время) и повторяемой периодичности композитор находит в идее *варьируемой периодичности*, которая, по его мнению, и лежит в основании понятия «ритм». Наконец, Мессиаан не обходится без апологии ритма. Аксиоматическое представление о музыке как искусстве звуков он называет «профессиональной деформацией» и провозглашает собственную аксиому: главное — это ритм во всей сложности этого понятия, противостоящий представлению о музыке как «искусстве звуков».

Установление порядка

Ссылаясь на отца А. Мокеро, Мессиаан указывает сначала на пять параметров, в которых можно установить тот или иной порядок (*ordre*) ритма. Упорядочивание длительностей дает *количественную организацию* (долгота и краткость), динамика — *динамическую организацию* (интенсивность, крещендо-диминуэндо, плотность), высот — *ритмический порядок высот*, атаки и тембры — *фонетическую организацию*, рельеф движения — *кинематическую организацию*, куда относятся чередование арсиса и тезиса, отдыха и покоя, акцентуация, темповые различия. В процессе обсуждения к ним прибавляются: организация пауз, порядок перестановок длительностей, наложения ритмов. Особое внимание Мессиаан уделяет паузам.

Если попытаться проанализировать, что же входит в сферу ритма, то окажется, что он — не равноправный (наряду с другими) участник сложения музыки, а сверхпринцип, который дает *порядок* всем другим средствам музыки. Интересен ход мысли Мессиаана в поисках имени для принципов организации музыки: сначала он называет их «*ordres rythmiques*» (ритмический порядок, организация), затем заменяет «организация ритмики» на «ритмический язык» (*langage rythmique*), термин, как он говорит «более богатый», которым покрывается все содержимое музыки. В результате прежняя классификация уточняется и расширяется:

- 1) ритмический язык длительностей;
- 2) ритмический язык интенсивностей;
- 3) ритмический язык плотностей (*densités*);
- 4) ритмический язык высот;
- 5) ритмический язык тембров;
- 6) ритмический язык атак;
- 7) язык ритмического движения (арсис и тезис);

- 8) ритмический язык темпов;
- 9) ритмический язык перестановок (все возможные пермутации);
- 10) язык полиритмов;
- 11) ритмический язык слияния полиритмов;
- 12) ритмический язык гармоний (имеется в виду ритмика движения гармоний);
- 13) ритмический язык музыкальных высотных систем*;
- 14) ритмический язык пауз.

Если «язык» заменяет слово «организация, порядок», то какой дополнительный смысл здесь несет слово «ритмический»? Создается впечатление, что область «ритмического» расширяется до такой степени, что почти перестает быть сколько-нибудь специфичной (в самом деле, можно с легкостью заменить словосочетание «ритмический язык пауз» на просто «язык пауз», и все равно речь будет идти о содержательном порядке пауз). Но чем же будет отличаться «ритмичное» от «неритмичного»? В одной из своих бесед с Клодом Самуэлем Мессиян высказывается достаточно категорично: «Ритмическая музыка — это такая музыка, которая презирует повторение, квадратность и ровное дробление, которая в целом вдохновляется движениями природы, свободными и неравными по длительности» [Мессиян, 2001, с. 64]. Эта формулировка не проясняет ситуацию, ведь из понятия ритма, таким образом, элиминируются компоненты повторности и точной симметрии. Что же представляют собой законы ритма по Мессияну?

Сам композитор формулирует их так: «Три слова находятся у врат ритмологии: Периодичность — Необратимость — Симметрия» [Мессиян, 1994, с. 42].

Периодичность. Композитор всегда подчеркивал разницу между подлинной и ложной периодичностью: «Подлинная периодичность, такая, как морские волны, находится — мы это увидим — в противоречии с простым повторением. Каждая волна отлична от предыдущей и последующей своим объемом, высотой, продолжительностью, ско-

* Здесь Мессиян пользуется термином «lieu» для обозначения всех возможных способов организации высот: «lieu = модальность, тональность, полимодальность, политональность, атональность, додекафонная и все другие виды серий» [Мессиян, 1994, с. 47]. Переводя его как «высотные системы», мы имеем в виду то значение слова, которое указывает на определенное положение в пространстве.

ростью формации, способностью достичь кульминации, продолжительностью своего падения, ее протеканием (во времени), ее распадом. Леонардо да Винчи сопоставлял движения и изгибы воды с теми, которые возникают на волосах и наоборот; однако нет ничего более переменчивого, чем завитки волос и океана. Это варьируемая периодичность. Предположим абсолютную периодичность, которая повторяет себя опять и опять, как в существующей практике ритмических педалей и оstinato, и заметим, что ничто в точности повторяться не будет» [Мессиа́н, 1994, с. 43]. Композитор здесь достаточно четко противопоставляет механическую периодичность метра органической периодичности ритма: «Метр: шестигранники пчелиных сот. Ритм в своем постепенном развитии: прожилки листьев, спирали морских раковин, паутина и бесконечно большие спиралевидные туманности. Метр последовательных трансформаций и варьируемых периодичностей: морские волны (очень важный пример, поскольку слово «Ритм» производно от индоевропейского: SREU, течь — и это первоначально относится к движению волн). Последний пример чисто динамического движения: кометы» [Там же. С. 42].

Необратимость. Мессиа́н различает необратимое время и необратимый ритм. Он пишет: «Время всегда течет в одном направлении: оно идет по направлению к будущему и никогда не идет назад: оно необратимо. Это утверждение между тем оспаривается: а) данными атомистики: в “Жизни и превращениях атомов” Жан Тибо говорит об остановках времени и об “обусловленности настоящего будущим”; это инверсивный детерминизм; б) философами Прошлого и Будущего: в своем труде “Время и Вечность” Луи Лавель декларирует: “Прошрое плотно прилегал к нашему телу, а наше тело аккумулирует все влияния, которые осуществились в прошлом...” Прошрое, с которым наше тело солидарно, это ноша, которую мы по необходимости несем в будущее. Но это уже не прошрое, это настоящее. С другой стороны, ретроспекция делает прошрое духовным настоящим, а будущее меняет прошрое. Наконец Луи Лавель, различая между нашей пассивностью и возможным будущим, и нашей активностью и будущим, которое реально осуществляется, формулирует это так: “Будущее приближается к нам — мы приближаемся к будущему”. Признаем необратимость времени» [Там же. С. 43].

Совсем иное — необратимость ритма. Если время в своей необратимости являет собой асимметричную, направленную только слева

направо структуру, то ритм — категория скорее пространственная, и его направление может быть объектом творческой воли композитора. Время нельзя обратить потому, что это против природы явлений (нельзя пройти из будущего в прошлое), оно в нашей жизни необратимо по определению. Ритм же — сущность переменная, он может обращаться (его обращение равно его расходу), а может и не обращаться. Его (ритма) необратимость — следствие творческого выбора, и более точным по смыслу может быть название «неизменный при обращении», потому что смысл необратимости ритма по Мессиану — в его *палиндромности*.

Отчего это так важно — неизменность при обращении? На наш взгляд, это трудно объяснить логически. Привязанность Мессиана к необратимым ритмам — то, что можно не столько объяснить, сколько принять (или не принять). Как он сам говорил, «это одно из моих любимых открытий» [Мессиа, 1995, с. 7]. Что любопытно, необратимые ритмы противоречат природе человеческого времени, поскольку они абсолютно симметричны как справа, так и слева; они также не вполне согласуются с настоящим ритмом — из-за точной симметрии. В чем же их сила, по Мессиау? «Это ритм, замкнутый по кругу. И это первое доказательство его силы» [Там же. С. 8].

Человеческое время, как известно, необратимо. И ритм может быть необратимым. «Это второе доказательство его силы»*.

Третьим доказательством, по Мессиау, является «необходимость связи между прошлым и будущим», которую, по его мнению, осуществляют необратимые ритмы.

Представляется, что эти доказательства предъясняются композитором умозрительно, в порядке схоластического спора. Можно ли так аргументировать их необходимость для творческого процесса?

Наиболее весомым аргументом в пользу необратимых ритмов является, по мнению Мессиа, их *магическая сущность*. Наверное, именно это он имел в виду, когда указывал на круговую природу необратимого ритма. Магическими свойствами, по его мнению, наделены и другие сущности, например, следующее числовое выражение: если перемножить 123 456 789 на 99 999 999, то получится астрономическая цифра 1 234 567 887 654 321, «совершенный палиндром». Палиндромами также являются некоторые «магические формулы», например:

* Мессиа здесь играет словами: необратимость времени имеет принципиально другую природу, как мы уже указывали.

A B R A C A D A B R A
B R A C A D A B R
R A C A D A B
A C A D A
C A D

А [Мессиа́н, 1995, с. 15]*

В своих объяснениях Мессиа́н ссылается на древние тексты («Магический папирус»), хранящиеся в Британском музее. Палиндромы «экстраординарны, невероятны, чрезвычайны», они обладают абсолютной кольцевой замкнутостью. [Там же].

В объяснениях по поводу необратимых ритмов проступает еще одно важное свойство мышления Мессиа́на — склонность к аналогиям. Подбирая аналогии к необратимым ритмам, он умножает количество примеров из всего тварного мира и убеждает нас, что зеркальная симметрия (основа ритмической необратимости) встречается везде и поэтому должна быть представлена в музыке. Композитор черпает *анalogии*: а) из живой природы (человеческое тело, крылья бабочек); б) культурных феноменов (архитектура, парки, витражи).

Аналогия необратимых ритмов и устройства человеческого тела: «Лицо дает нам прекрасный пример: ретроградная симметрия двух ушей, двух глаз — нос и рот образуют центральную длительность...» [Там же. С. 10]. Достаточно подробно Мессиа́н рассматривает и зеркальную симметрию человеческих зубов: резцов, моляров, коренных, а также симметрию человеческого организма — рук и ног, нервной системы (ничего, правда, не говоря про асимметрию сердца и других органов).

Аналогия необратимых ритмов и крылья бабочек. Бабочки — один из случаев совершенной зеркальности в мире природы. У них отчетливо выражена «центральная длительность» (то есть ось симметрии), симметрично расположены усики, пятна на крыльях и тонкие жилки. Мессиа́н проявляет себя как знаток не только пернатых, но и чешуекрылых: он описывает симметрию бабочек, обитающих в Европе, Центральной и Южной Америке.

* Известно, что этим заклинанием пользовались последователи Василида, крупнейшего александрийского гностика, жившего во II в. н. э.; позже оно встречалось и в других источниках. Заметим, однако, что симметрия этого слова не дает точной палиндромности.

Аналогия необратимых ритмов и французских парков: «Французские парки датируются концом XVII века; они характеризуются геометрической упорядоченностью. Основной массив деревьев распланирован. Посадки цветов образуют кружева, окружая статуи и водопады. Все это необратимо. Большой парк в Версале, парк в Трианоне, парк в Во-ле-Виконт — все это прекрасные примеры» [Там же]. Хотя, признает Мессиян, французские парки не обладают ни романтическим духом английских парков, ни красочной тонкостью японских садов. Эта необратимость, как можно заметить, уже не связана с природой, она есть плод человеческих усилий, как и другие произведения искусства.

Аналогия необратимых ритмов и архитектурных сооружений. Здесь Мессиян, разумеется, находит очень много материала для сравнений. Он упоминает и античную греческую архитектуру, и сооружения инков в Перу, и постройки, оставшиеся от древнекитайской цивилизации, тщательно замечая все проявления в них зеркальной симметрии. Особое значение для него приобретает симметрия храмов: египетских, кхмерских (вероятно, композитор имел в виду огромный храмовый комплекс Ангкор-Ват в Камбодже), готических (Шартрский собор). То, как Мессиян анализирует различные уровни симметрии (наложение необратимых ритмов в конструкции порталов), позволяет заподозрить, что некоторые архитектурные сооружения могут вполне быть прообразами его сочинений*. Отдельно он упоминает витражи (точнее, розетки в храмах, то есть круглые витражи), поскольку в них присутствует зеркальная симметрия цветковых фрагментов.

Симметрия. После всех рассуждений Мессияна о необратимых ритмах вопрос о симметрии оказывается уже вполне ясным. Композитору остается только рефлексия: «На критику «необратимых ритмов» (автором и апостолом которых я являюсь)... я отвечаю: это одно из ве-

* «Необратимый ритм правого портала — очень законченный и очень типичный: на изгибах сводов — знаки Зодиака и месяцы года обрамляют Христа, парящего над облаками во время Вознесения (центральная длительность). Два ангела, противоположные друг другу по направлению движения, раздвигают облака, как драпировку, формируют промежуточные длительности в прямом и ракоходном движении между изгибами свода и центральной длительностью. Над дверью, снизу (портала — Т. Ц.), Апостолы поднимают глаза к небу, сверху четыре ангела парят, образуя две группы по два ангела, в инверсии друг к другу, образуя новый необратимый ритм» [Мессиян, 1995, с. 11].

ликих преимуществ музыканта-ритмиста, который имеет власть над ощущением длительностей, поскольку он может заставить течь последовательность справа налево и слева направо. К тому же при прослушивании возврат и движение вправо являют движение в будущее, но *память узнает в ракоходе первоначальный текст из прошлого*. Что касается необратимых ритмов: слева ли направо, справа ли налево, — они дают ту же самую последовательность длительностей...» [Мессиа́н, 1994, с. 43]. Мы же можем лишь задаться вопросом: почему же для Мессиа́на симметрия полностью приемлема только в зеркальной форме, но имеет «ограниченную годность» в поворотной?

Закон вариативного альтернанса. Этот закон Мессиа́н формулирует отдельно, однако нам кажется, что именно в этом месте он вводит в свою концепцию некоторые представления о поворотной симметрии. Он говорит о том, что человеческая активность — артистическая, политическая, сексуальная, духовная, религиозная — вся построена на периодическом чередовании активности и спада (мы бы сегодня назвали это биоритмами). Возвращение сходных состояний — всегда не точное сходство, но *подобие*. Здесь Мессиа́н говорит почти что языком Веберна: «Всегда то же самое, и в то же время разное». Волны моря, давшие основание самому слову «ритм» в его глубинном рождении, похожи друг на друга, но каждая имеет свою высоту, свою силу, свою длительность. Таким образом, мы можем отметить неодинаковое отношение композитора к разным видам симметрии: зеркальная — точная, *identique* (необратимые ритмы), поворотная — неточная, *semblable* (периодичность морских волн).

Ритм и ритмы

Законы ритма формируются вокруг нас. Они пронизывают собой всю Жизнь и оказывают влияние на человека, а через него — на музыку.

Какие же внемузыкальные ритмы в наибольшей степени воздействуют на музыкальный ритм?

Природный шум. «Современный музыкант, — пишет Мессиа́н, — слушает все, что можно слышать» [1994, с. 53]. То есть: «атмосферные вибрации, гармонические звуки, рассеянные в воздухе, нежные мелодии, ритмы дождя и водных источников (шум воды, стекающей с дерева до и после грозы особенно интересен с точки зрения ускоре-

ний и замедлений)*; арсис и тезис ветра и моря, и все шумы, издаваемые насекомыми: стрекочущие педали сверчков, трели кузнечиков, жужжание майских жуков... все это может быть использовано музыкантом, но не как самоцель, а как выражение духа этих великолепных ритмов, в целях высвобождения новой техники звуков и длительностей» [Там же].

Пение птиц. Это источник всех мелодий (а мелодия имеет в своей основе ритм). Мессиян восторженно характеризует пение разных птиц: «Певчий дрозд — король певчих птиц — обладает магическим пением, составленным из небольших формул, очень точных, всегда повторяющихся от 2 до 5 раз, чаще всего 3 раза (как в религиозных заклинаниях и примитивной магической практике). Несмотря на некоторые характерные ритмы, строфы всегда обновляются и ритмическая изобретательность неистощима» [Там же. С. 54]. Характеризуя пение других птиц (около 30 наименований), Мессиян особенно выделяет соловья: «он более оратор и актер, чем певец, более ритмист, чем музыкант» [Там же]. Пение птиц — это музыка грез и облаков. «А какая птица пропоет мне в час моей смерти? Между всеми я бы выбрал пеночку. За ее простую и нежную мелодию, тонкую и поэтичную, немного меланхоличную, но безмятежную, удаленную от всей земной музыки» [Там же. С. 55]. Если попытаться по косвенным признакам определить, что же привлекает Мессияна в ритмике птичьего пения, то за высказыванием о «ритмической изобретательности» проступает образ *разнородности*, то есть «чистого дления».

Мир минералов. Здесь Мессиян вспоминает все горные цепи, которые он когда-либо видел, особенно его родные Французские Альпы: «Пейзажи Уазана особенно обогатили мой каталог ритмов» [Там же]. Он упоминает об «интеллектуальной радости созерцания ритмов из камней». Кроме того, «сталактиты и сталагмиты, цветы из гипса, величественные пещеры, гроты обладают могущественными ритмами и мелодиями... Вся природная архитектура земная и подземная... является источником ритма, со своей динамикой, геометрическими пропорциями и иррациональными рисунками» [Там же]. То, о чем говорит Мессиян, имеет, по всей видимости, отношение

* Отметим эту мысль: она почти дословно будет повторена Ксенакисом!

к фрактальной геометрии: именно в этом разделе геометрии обосновываются законы самоподобия природных объектов.

Растительный мир. Основным интерес для Мессиа́на представляют деревья и цветы с их несимметричной периодичностью. Ритмические архетипы — ветвь (ветвление), листья и цветы. Цветы к тому же обладают цветовыми симметриями. Любимый цветок Мессиа́на — фуксия.

Животный мир вносит в ритм характерные движения: «Галоп лошади, поступь льва, крадущаяся походка черной пантеры, движения рыб, полет птиц — все это ритмы, переводимые в музыку...» [Там же. С. 58].

Танец своим ритмом конструирует пространство и время. Ссылаясь на Поля Валери, Мессиа́н пишет, что «танец — это символ жизни». В танце родилась одна из основных концепций ритма — арсис и тезис. Арсис Мессиа́н уподобляет порыву — *élan* (это понятие означает «творческий порыв» у Бергсона), а тезис — отдыху (покою, падению). Описывая танцы Индонезии, Мессиа́н также указывает на их ритуальный характер и на родство индийским древним танцам. Танец как некое действие, подобное сотворению мира, — содержательная основа восточных ритуальных танцев. Танец Шивы — Тандава — это процесс созидания и разрушения миров. «Натараджа» переводится как «король танца». Рассуждая о языковом (зна́ковом) характере индийского танца, Мессиа́н сравнивает его движения с лейтмотивами у Вагнера, отмечая, что и то и другое имеет специфический смысл сказанного слова, во всей его силе. Перечисляя набор знаков для каждой из участвующих в танце частей тела (13 движений головы, 36 выражений лица, 8 видов взгляда, 6 движений носа и т. д.), Мессиа́н, естественно, усматривает в этом столь значимую для него полиритмию и резюмирует: «все в индийском танце есть ритм и источник ритма» [1994, с. 61].

Язык и поэзия. Эта сфера интересует Мессиа́на с точки зрения использования речевой интонации в музыке. Он указывает на речевую акцентуацию у Моцарта, на Монтеверди и Мусоргского с их особенно чутким отношением к слову. Французская музыка выдвинула, по его мнению, двух «композиторов-словесников»: это Люлли и Дебюсси. Для Мессиа́на особенно привлекателен *прозаический* текст как источник ритма чередования ударных и безударных сло-

гов в сочетании с мелодикой речи. Этот ритм и мелодику он называет «ритмикой и оркестровкой». Кроме прозы, его также привлекают некоторые стихи, особенно поэтов-современников – П. Элюара, П. Клоделя.

*Пластические искусства**. Они основаны на тех же принципах: периодичности, повторяемости, симметрии. Мессиан ссылается на Поля Валери; этот поэт, по его замечанию, «объединил Музыку и Архитектуру, которые существуют в мире Законов и Форм, которые повинуются сами при этом Числу» [Мессиан, 1994, с. 65]. Композитор также усматривает аналогию между плотностью в музыке и объемом в скульптуре. Не осталась незамеченной им и магия цвета в живописи и витраже: «Радуга по краю розеток, северный и южный витражи в Парижском соборе Нотр-Дам, Шартрском соборе, величественный витраж в Сен-Шапель, конечно же, являются исходными моделями для определенных ритмов и ладов в моих сочинениях» [Мессиан, 1994, с. 66]. Мессиан считает, что творчество художника Робера Делоне, особенно такие картины, как «Круговые формы (солнце и луна)», «Радость жизни», вдохновили его на поиски музыкальных красок. Мессиан вполне определенно говорит о синестезии, цветном восприятии. Источником и первоотличком синестетического восприятия для Мессиана было творчество его друга, Шарля Блан-Гатти. Его книга «Звуки и цвета» упоминается в списке источников (см. Приложение). Картины художника отражают его видение мира: он дает им такие названия, как «Модуляция», «Звуковые волны органа», «Перезвон в Малеско». По словам Мессиана, «он рисовал то, что слышал» [Там же. С. 67]. Мессиан упоминает также альбом небольших пастелей, написанных художником после исполнения органной сюиты «Рождество Господне». Образы его картин имеют, по признанию самого Блан-Гатти, галлюциногенную природу. Инструментом достижения этого состояния – цветного видения – он называет опьяняющий состав, полученный из кактуса под названием Пейотль (этот тот самый кактус, который упоминает Карлос Кастанеда, описывая действия Дона Хуана!). Мескалин – вещество, содержащееся в этом кактусе, – заставляет принявшего его грезить наяву и погружаться в мир невероятных видений, сродни тем, о которых писали Сальватор

* Термин, применяемый Мессианом, не вполне точен: живопись не принадлежит к пластическим искусствам.

Дали, а также Босх, Гойя, Макс Эрнст (заметим, что, кроме Гойи и Босха, эти художники принадлежат к направлению «сюрреализма»). И тут Мессиаан делает невероятное признание: «В силу некоей странности моего духа, я всегда любил монстров — всех этих динозавров: тиранозавров, диплодоков, стегозавров, бронтозавров, — и изображения монстров у Иеронима Босха, Гойи, Пикассо, Дали, Лабисса. Я всегда пробовал изображать монстров в музыке, но не всегда получалось. Музыка тяготеет к ужасному, сверхъестественному (смотри сцену в Волчьей долине из «Фрейшютца», сцену с командором из «Дон-Жуана», сцену Альбериха и Хагена в «Сумерках богов» и мрачную прелюдию к ней, галлюцинации Бориса, подземное в «Пеллеасе», смерть Мари в «Воццеке»). Но в искусстве звуков и ритмов абсолютному могуществу интеллекта несвойственно выражать себя в чудовишном и отвратительном — так же, как и в смешном...» [Мессиаан 1994, с. 68].

Подведем некоторые итоги.

Время для Мессиаана — это субстанция, равная жизни, а значит, то, из чего проистекает музыка. Время может быть божественным (Вечность), ангельским (веки вечные, или бесконечность), земным (тварным), согласно Фоме Аквинскому и Священному писанию. Тварное время имеет начало, середину и конец (как и всякое целое, по Аристотелю). Структура тварного человеческого времени диалектическая, она складывается из «дления» и «времени — пространства», как об этом писал А. Бергсон. «Дление» отражается в образе «разнородности» (гетерогенности), а «время — пространство» — во множестве видов Числа. Тварное время — пространство распадается, кроме того, на множество времен, равных жизни того или иного творения, — звезды, горы, человека; эти времена, накладываясь друг на друга, образуют поток жизни. И дление, и время — пространство могут быть соответствующим образом отражены в произведении искусства: для этого существуют ритмические законы.

Эти законы происходят от самого глубинного понимания ритма как «бега волн», отражающего представление о фундаментальных свойствах этого понятия: симметрии, трактуемой как варьируемая периодичность, и зеркальности (необратимости).

То, как мыслит Мессиаан время, выдает его незаинтересованность в рационально-материалистическом объяснении этого феномена (недаром из его анализа выпадают концепции времени всех поколе-

ний мыслителей Нового времени, от Декарта до Огюста Конта). Его взгляд — мистика и визионера — находит для себя пищу сначала в платонизме, а затем в неоплатоновских рецепциях и иррациональных объяснениях. Он смотрит на мир как аналогист. Роль аналогии, ассоциации в его мировоззрении велика: она позволяет видеть связь всего со всем, мир становится как бы объектом творчества; главный процесс — его воссоздание.

Соответствующим этому оказывается интуитивно-творческое отношение к философствованию (ощущение «первого человека на земле» — ведь у Мессияна почти нет теоретического контекста). Его философский метод — это «оправдание предчувствия»; он резонирует на то, что зацепляет его воображение, возбуждает творческую вибрацию. Это реакция поэта, а не ученого, поэта, видящего мир широко раскрытой душой.

РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ: КРУГ ПЕРВЫЙ – URRNYTHMEN (античные метры, индийские Деши-тала, средневековые невмы)

Как же происходит переход от философии времени к практике? Рассуждения Бергсона и «интеллектуальное удовольствие созерцания числа» не ведут непосредственно к неким правилам (моделям) композиции. Можем ли мы предположить, что является посредником между философией и музыкой? Какие идеи лежат в основе перехода от философии к технике композиции? Это – одна из главных загадок творчества Мессиана, поскольку он сам ответов не дает, очень много и пространно объясняя в своих анализах, *что* он использовал и *где*, но почти никогда не разъясняя, *почему*.

После долгих рассуждений о смысле времени и ритма в 1-й и 2-й главах Первого тома «Трактата...» Мессиаан делает глубокую паузу и начинает главу о греческой метрике, за которой следует изложение индийской ритмической системы. Несмотря на то, что первый том «Трактата...» этим завершается (и в этом смысле античная метрика и индийская ритмика как бы по умолчанию концептуально связаны с философскими главами), мы считаем возможным рассматривать в одном ряду с античной метрикой и индийской ритмикой также и ритмику грегорианского хора (помещенную в IV томе*) – основания к тому, чтобы трактовать данные явления как принадлежащие к одному кругу. Каждая из этих теоретических систем представляет собой некий свод освященных временем форм-символов. Возьмем на себя смелость предположить, что и античная теория метра, и древнеиндийская ритмика, и средневековые невмы выступают для Мессиаана неким средоточием изначальности, чего-то такого, что было

* Грегорианскому хоралу посвящен отдельный том, вероятно, потому, что композитор трактует невмы как не только ритмические, но и мелодические формулы.

дано от века и в этом смысле имеет почти «божественное» происхождение. Поэтому и та, и другая, и третья системы могут претендовать на статус, аналогичный тому, который имеет Священное Писание среди других книг. Это — нерукотворные источники ритмических законов и формул, которые даны как бы свыше и которые лежат в основе всего. Вероятно, именно этим можно объяснить то, что индийские ритмоформулы, античные метры и средневековые невмы встречаются в одних и тех же произведениях, никак между собой не связанных: индийская ритмика — в «Квартете на конец времени» с его апокалиптическими видениями, в «Рождестве» из цикла «20 взглядов на лик младенца Христа», в «Семь хайку», написанных после поездки в Японию, в симфонии «Турангалила», наиболее близко соотносящейся с индийскими образами*, в вокальном цикле «Ярави», созданном на основе перуанского фольклора. Соответственно, античные метры мы найдем: во все той же «Турангалиле», в тех же «Семи хайку», в «Мессе на день Пятидесятницы». И с каким удовольствием Мессиян каждый раз подчеркивает тождество тех или иных ритмоформул! Например: невма «податус» — и греческий ямб, невма «торкулус» — и индийский ритм Рагавардхана. Пользуясь его излюбленным методом аналогий, мы можем здесь увидеть нечто похожее на отражение лингвистического процесса *поиска общих корней* в древних языках.

Аналогии напрашиваются и дальше. Вполне возможно, Мессиян подсознательно уподобляет античную метрику, индийскую ритмику и средневековые невмы самым древним языкам, своего рода «*музыкальному греческому*», «*музыкальному санскриту*» и «*музыкальной латыни*». Это предположение основывается на том, что Мессиян неоднократно говорил о музыке, как о «языке», и даже сам пытался создавать «коммуникативный язык» в виде прямого соответствия букв звукам** (но на другом основании, чем Гвидо Аретинский; то,

* К. Мелик-Пашаева отмечает: «Правомерность связи сочинения с музыкой Индии опровергают высказывания автора» [1983, с. 205]. Действительно, Мессиян пишет: «Другие видят в моей симфонии индийские ритмы и считают, что это путь к названию. Это не так» [1995, с. 151]. И в то же самое время, на другой странице он говорит о том, что на использование некоторых тембров в симфонии его вдохновил гамелан, который исполнял танец обезьян по мотивам индийского эпоса Рамаяны. Так что все-таки индийские мотивы здесь есть; вероятно, Мессиян не хотел, чтобы все сводилось только к индийским корням, поскольку имеются не только индийские, но и большое количество других образных истоков музыки «Турангалилы».

** Феномен «коммуникативного языка» освещен в диссертации О. Л. Рудник [1999].

что сделал Мессиаан, очень похоже на современную криптофонную технику). Возможно, здесь также содержится ответ на вопрос о *критериях выбора* ритмических теорий. В самом деле, почему за основу взяты именно эти системы, а не какие-нибудь другие, например, арабская ритмическая теория, не менее древняя и разветвленная?

Как известно, санскрит, греческий, латынь принадлежат к одной, индоевропейской группе языков, в то время как арабский — к семитско-хамитской, и, стало быть, соответствующие ритмические теории принадлежат к одному, индоевропейскому корню. Косвенно эта идея может быть аргументирована исторически: известно, что изучение санскрита в качестве праосновы европейских языков бурно развивалось на протяжении всего XIX века*. В это время санскритские корни начинают фигурировать в этимологических словарях, а одно из крупнейших исследований древнеиндийских теорий языка было предпринято Ф. де Соссюром в конце XIX века [об этом подробнее см.: Иванов, 1999, с. 617], что, в свою очередь, вряд ли осталось незамеченным в среде образованных французских музыкантов (например П. Дюка и др.). Таким образом, историческая «праоснова» языка (словесного, а вслед за ним — и музыкального) уходит все дальше вглубь истории, открывая перспективу «порождения» новых форм более древними. Именно поэтому мы сочли возможным соотнести ритмоформулы упомянутых систем с «прарастением» Гёте и назвать их *Urrhythmen* — «праритмами».

Античная метрика

Известно, что античную метрику Мессиаан проходил в Консерватории у Мориса Эмманюэля**. Раздел об античной метрике в «Трактате...» представляет собой «гроздь» фрагментов общим объемом около 200 страниц. Сюда входит: а) описание греческих стоп, а также

* Британская энциклопедия называет дату первого появления термина «индоевропейский»: 1813 год.

** Впервые об этом сказано в «Технике...», с. 4. Вот еще свидетельство, данное в беседе с К. Самуэлем: «Я открыл греческую метрику благодаря двум своим учителям. Марсель Дюпре, мой профессор по органу, заставлял меня импровизировать на греческие ритмы и говорил о греческих ритмах в своем "Трактате по импровизации". Морис Эмманюэль, мой профессор по истории музыки, читал в течение года (sic! — Т. Ц.) курс по греческой метрике, который мне посчастливилось прослушать. Конечно, я получил отрывочные сведения, поскольку курсы и того и другого преподавателя были ограничены во времени, но это заставило меня самого заняться изучением греческой метрики» [Мессиаан, 2001, с. 68].

изложение правил их употребления в стихах и строфах; б) применение греческих ритмов Бетховеном и Равелем; в) сравнение греческой и латинской метрики; г) отражение греческой метрики в болгарском фольклоре; д) эссе о модернизации греческих стоп в новоевропейском искусстве; е) анализ 39 хоров Клода Ле Жена; ж) рассмотрение возможностей употребления греческих метров (стоп) в творчестве самого Мессияна.

По поводу собственно греческой метрики Мессиян замечает: «Вся эта ритмика основывается на очень простом принципе: долгая доля равна двум кратким» [Мессиян, 1994, с. 73]*. Эта формулировка соответствует тому изначальному пониманию метра, которое господствовало у античных грамматиков (Е. Двоскина указывает, что для современных представлений характерно определять стопу как соотношение ударных и безударных слогов вне осознания их долготы и краткости) [1998, с. 10]. Следовательно, Мессиян исходит не из конвенционального представления о, например, ямбе как стопе, содержащей два слога (первый — безударный, второй — ударный), а понимает его как «трехдольный» — один короткий слог и один долгий (♩ ♪). «Двухдольным» оказывается лишь пиррихий (две равных доли). В «четыrehдольные» метры, соответственно, попадают спондеи (может быть выражен двумя половинками), дактиль (половинка и две четверти; по этому поводу Мессиян замечает, что Allegretto VII симфонии Бетховена состоит из дактилической стопы и спондеической), анапест (две четверти и половинка), амфибрахий (четверть — половинка — четверть), проклеватик (четыре четверти)**. Таким образом, подход к греческим метрам у Мессияна оказывается связанным с времяизмерительностью, а не с акцентностью***. По этому принципу композитор выстраивает все известные стопы: «двухдольный» — пиррихий; «трехдольные» — хорей (трохей), ямб, трибрахий; «четы-

* Смещение терминов «метрика», «ритмика», «стопы» происходит у самого Мессияна; несмотря на то, что первый раздел «Трактата...» называется «Греческая метрика», в нем не рассматриваются метры в точном смысле этого слова (как комбинации стоп), а есть рассуждения о стопах (pieds), стихе (verse), строфах (strophe), которые в смысле ритма различаются лишь по количеству длительностей.

** У Мессияна упомянуты обычные для латинских грамматиков роды стоп — равный двойной и полуторный [см.: Двоскина, 1998, с. 11], но это не является основанием для его собственной классификации стоп.

*** Вероятно, это связано с силлабической системой стихосложения, сохранившейся во французском языке.

рехдольные» — спондей, дактиль, анапест, прокелевсматик, амфибрахий; «пятидольники» — бакхий, палимбакий (антибакхий), амфимакр (кретик), а также четыре вида пеона. Далее следуют «шестидольники» — оба ионика и молосс, и «семидольники» — эпитриты (4 вида), про которые Мессиаан замечает, что они редки у греков, «но представляют большой интерес для нас, современных музыкантов и ритмистов» (1994, с. 77). Пример на использование эпитритной стопы он находит у Стравинского в «Весне священной» («Величание избранной»): (♩ ♩ ♩♩). Некоторые стопы, явно составленные из простых или же содержащие более семи «долей», Мессиаан (вслед за Морисом Эммануэлем) называет «составными» (*composés*): дихорей, диямб, хориямб, антипаст, дохмий, диспондей, дактило-эпитрит.

Таким образом, Мессиаан описывает все 28 хрестоматийных греческих стоп, но на основании не количества слогов в них (4 двусложных, 8 трехсложных, 16 четырехсложных), а на основании количества временных долей — длительностей, которые соответствуют указанным у латинских грамматиков «*unum tempus*» и «*duo tempora*», выраженных у Мессиаана как «*la brève*» и «*la longue*». Данная в самом начале этого раздела «Трактата...» ссылка на греческого ученого Аристоксена Тарентского, пожалуй, только дезориентирует читателя, потому что система ритмических категорий у Мессиаана — латинская*.

После объяснения стоп он предлагает определение метра («метр есть группа слогов, заключенных в двух стопах»), стиха («стих есть объединение стоп и метров»), строфы («строфа есть последование стихов с различным ритмом, но повторяющихся в некоем данном порядке»), рассматривает явление анакрузы и приходит к типологии стиха, подразделяемого на простой, составной и смешанный. Отметим, что Мессиаан опускает обычные для всех трактатов такого рода рассуждения о метре**. Простые стихи — гексаметры, пентаметры, тетраметры и триметры (почему-то именно в убывающем порядке) сменяются сложными (архилохиями, элегиямбами, ямбоэлегиями) и смешанными; снова рассматриваются логаэды (логаэдический стих) 2-х категорий — простой и сложный. В стихах количество дли-

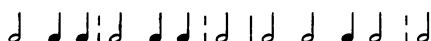
* Сошлемся на суждение Е. Двоскиной о том, что «в греческих трактатах допускаются иррациональные стопы и длительности более чем в две доли — трисемос, тетраемос, что практически отсутствует в трактатах латинских грамматиков» [1998, с. 6].

** Систематика метров — традиционный раздел учений грамматиков. Обычно они выделяли девять метров: дактилический, ямбический, анапестический, трохеический, хориямбический, антиспастический, пэонический, ионический нисходящий и ионический восходящий [Двоскина, 1998, с. 14].

тельностью возрастает до 16–24, и каждый раз отмечаются случаи применения «простого числа» (7, 13, 17, 19)*. После типологии стиха он дает развернутую таблицу применения логэдических стихов у древнегреческих авторов (в основном у Пиндара). В конце раздела о греческой метрике Мессиян обсуждает принципы объединения стихов в строфу – сапфическую, алкееву, асклепиадову.

Общая логика этого текста – восхождение от простейших элементов (стоп) к более сложным (стиху и строфе), минуя метры. Процесс «нанизывания» стоп все время рассматривается с точки зрения возможности соединения несимметричных последований. Приведем один из множества примеров такого типа, взятый Мессияном из «Триумфальных од» Пиндара [Мессиян, 1994, с. 97–98]:

Стих I



Стих II



Стих III



Стих IV



Стих V



Период VI

1-й колон



* О простых числах см. подробнее в следующем разделе

2-й колон



Отсюда — не стремление к сведению всего многообразия стоп в метры, метров в стихи, а стихов в строфы; напротив, Мессиян каждый раз рассматривает единичные варианты образования тех или иных случаев, стараясь принять во внимание именно различные нарушения строгой периодичности, изошренную асимметрию строфы или стиха.

В поисках образцов применения греческих метров в искусстве Нового времени Мессиа́н обращается к Бетховену (уже упоминавшаяся Седьмая симфония, 2-я часть), Гельдерлину и Верешмарти (античные метры в поэзии), румынской народной музыке (описанной в работе Браилоу, см. Приложение 1), а также к музыке Стравинского (бакхий и антибакхий в «Петрушке», эпитриты в «Истории солдата», амфима́кр и эпитриты в «Весне священной» и «Свадебке»), де Фальи (эпитриты в опере «Любовь-волшебница»). У Равеля Мессиа́н находит и античные метры (бакхий), и индийские лады (в «Дафнисе и Хлое»); особо интересным случаем Мессиа́н считает «Виселицу» из «Ночных видений» и посвящает ее ритмике, мотивной технике, гармонии немало страниц.

Раздел «Трактата...» «О сравнении греческой и латинской метрики» ничего нового не вносит. Мессиян касается здесь некоторых тонкостей, например, употребления асклепиадовой, алкеевой и сапфической строфы у Горация. Зато в разделе о латинской метрике он останавливается на явлении «анакласиса»* («ломки» метра посредством *перестановки* длительностей), что имеет прямой выход на его собственную теорию.

Мы не будем подробно останавливаться ни на аналогиях античных стоп и болгарских ритмов (с.159–170 «Трактата...»), ни на попытках Антуана де Бефа применить античные стопы в стихах Нового времени. Опыт претворения Клодом Ле Женом (1530 – 1600) античных ритмов в его 39 хорах, как нам кажется, приведен Мессии-

* Появление этого термина в контексте мессиановской теории позволяет думать, что обычный перевод названия «Анакласис» К. Пендерещко как «Преломления» [см.: Музыкальная энциклопедия, т. 4, стб. 227] – не точен; если же учесть, что «Анакласис» был исполнен в одном концерте с «Хронохромией» Мессиана [см.: *Ивашкин*, 1983, с. 28], то необходимость уточнения возрастает.

аном только потому, что это — важная промежуточная ступень на историческом пути использования античной ритмики. Дальнейшее применение этих ритмов в современном творчестве связано с их *иррационализацией* (см. «Ритмические структуры: круг третий» нашей книги).

Почему античность Мессиаан рассматривает в первую очередь? Античная метрика никак не ассоциируется ни с Бергсоном, ни со всем тем космическим чувством, которое пронизывает главу о ритме, она даже не очень связана с собственно музыкой. Можно было бы ожидать, что рассмотрение ритмического «космоса» начнется с индийской теории, во многом более древней (впрочем, в «Технике моего музыкального языка» Мессиаан именно так и поступает: после первой главы «Очарование невозможностей» следует вторая — «Рагавардхана, индийский ритм»). Можно найти и другие основания начинать с индийской теории. Мессиаан, однако, не следует этой, лежащей на поверхности, логике. Возможно, в этом сказывается традиционный «школьный» подход (античность как «исток» всего самого главного в европейском искусстве) — все-таки годы своей ранней юности Мессиаан провел в классическом колледже.

Другой вопрос — что же выбирает Мессиаан из античной ритмики? Его обращение к одам Пиндара несколько неожиданно. Эти оды — не монодическая, а хоровая лирика, явление сложное и малопонятное, их форма представляет собой, по замечанию М. Л. Гаспарова, «громоздкие периоды, в которых уловить стихотворный ритм было настолько трудно, что в течение столетий их читали не как стихи, а как поэтическую прозу» [1980, с. 331–332]. Вряд ли смысл строф Пиндара был близок Мессиаану. Скорее в них можно увидеть род заклипания (вспомним цветаевское «стихами можно заклясть»), чей причудливый ритм в сочетании с историческим пиететом (Пиндар!), величием теней прошлого (Сафо! Алкей! Софокл! Эсхил!) создает иллюзию «прикосновения к истокам» того времени, когда Поэзия, Музыка и Танец были одним целым.

Индийская ритмика

В обращении к индийской музыкально-теоретической традиции Мессиаан не был пионером. Впрочем, он сам подчеркивал роль Поля Дюка, которого сравнивал с Леонардо да Винчи по образованности

и разносторонности*, в формировании своего интереса к индийской музыке. Между тем энциклопедист Дюка был не одинок в своих устремлениях. Индийские лады использовали и замечательный композитор-органист Шарль Турнемир**, и Морис Эмманюэль. Однако интерес к индийской *ритмической* системе специфичен только для Мессиа́на. Если всплеск интереса к античной метрике был для композиторов XX века не единичным явлением (и в русской, и во французской культуре тому есть немало примеров — К. Дебюсси, Э. Сати, А. Аренский, М. Гнесин), то восточные музыкально-теоретические системы поддавались освоению гораздо труднее***. Однако обращение Мессиа́на к этим ритмам не было чисто умозрительным; его поиски подсознательно шли именно в этом направлении. В беседе с К. Самуэлем, отвечая на вопрос: «Как вы пришли к идее использовать мир индийской ритмики в своем творчестве?» — он отвечал: «Это просто удача. Случайно мне попал в руки трактат Шарнгадевы и этот знаменитый список ста двадцати Деши-тала; этот список был для меня открытием, я сразу же почувствовал, что это — потрясающий источник, я смотрел на него, копировал, созерцал и вертел во все стороны в течение многих лет, чтобы понять его скрытый смысл» [Мессиа́н, 1994a, с. 12]. Постараемся понять, что имеет в виду Мессиа́н под «скрытым смыслом» индийских ритмов.

Раздел об индийской музыкально-теоретической системе в первом томе «Трактата...» начинается изложением сведений о четырех музыкальных системах Индии, упоминаемых в Ведах («Гандхарва Веда» — «Веда небесных музыкантов»): 1) десятиладовой системе Шивы (пентатонической); 2) карнатской музыкальной системе юга Индии (72 семиступенных лада, состоящих из двух групп ладов — 36 ладов на основе чистой кварты и 36 ладов на основе увеличенной кварты)****, 3) традиционной системе северо-востока Индии (теория Ханумана); 4) классической индийской системе Бхараты. Именно эта последняя

* П. Дюка посвящена статья Мессиа́на «И Свет во тьме светит»[1992], где даны самые высокие оценки творчеству учителя.

** Шарль Турнемир (1870-1939) — французский композитор и органист, ученик С. Франка. В его огромном цикле «Мистический орган» («L'Orgue Mystique») разработаны мелодии грегорианского хора и впервые применены лады индийской музыки.

*** Здесь скорее имело место освоение композиторами — выходцами с Востока западной музыкально-теоретической системы (например, в классе Римского-Корсакова). Известно также, что интерес к китайской музыкальной системе проявлял А. Н. Черепнин.

****Эти 72 лада приведены в приложениях.

система лежит в основе ритмической теории Мессияна. История системы такова: Бхарата — автор двух трактатов — «Гиталамкара», написанного в V в. до н. э., а также — «Натья Шастра». Оба они написаны на санскрите. От этих двух трактатов ведет свое начало и знаменитый трактат Шарнгадевы «Самгита Ратнакара» (в переводе: «Океан музыки», или «Алмазная шахта музыки») XIII века. Мессиян писал по этому поводу: «Эти восхитительные ритмы, которые я считаю очень древними (они восходят к истокам человечества), питали ритмическое чувство всех ритмистов прошлого, настоящего и будущего! Для индийцев музыка и ритм представляют собой занятие для гениев (Гандхарв) и нимф (Апсар) в раю Индры; для аскетов, живущих среди людей — это артистическое сокровище» [1994, с. 259]. Трактат Шарнгадевы содержит семь книг (у Мессияна — тоже семь книг в «Трактате...»!), из них пятая называется «тала», то есть «ритм». Пятая книга Шарнгадевы и составляет главный предмет исследования Мессияна.

Если античная метрическая система базируется на двух основных видах длительностей (единичной — короткой и двойной — долгой), то индийская ритмическая система основывается на гораздо более сложном порядке единиц. Есть унифицированная единица длительности — «матра», она относительна, поскольку зависит от темпа. В индийской музыке различается три темпа: быстрый (друта) — умеренный (мадхья) — медленный (виламбита). В зависимости от темпа длительность матры может ассоциироваться с частотой взмахов ресниц (нимеша), с произнесением короткого слога (5 нимеша), произнесением 5 коротких слогов. В трактате Шарнгадевы матра примерно равна восьмой (короткий слог). Длительности, используемые в индийском трактате, таковы: «лагху» (сопоставима с восьмушкой), «гуру» (сопоставима с четвертью), «плута» (сопоставима с четвертью с точкой). К этим основным длительностям добавляются дополнительные: «друта» (шестнадцатая), «друта», сочетаемая с «вирамой» (шестнадцатая с точкой), «лагху», сочетаемая с «вирамой» (восьмая с точкой). Таким образом, уже на уровне элементов индийская ритмическая система представляет собой сложную организацию, которая вдохновляла Мессияна своей древностью и асимметричностью.

Все 120 Деши-тала (120 индийских ритмов) последовательно перечислены и прокомментированы композитором. На первый взгляд, все эти ритмы не складываются в систему, в отличие от античных стоп. Их размеры колеблются от наименьших ($1/2$ матры в тала № 67 и одной

матры в тала № 1) до последовательности из 30 матр (30 восьмых) в тала № 35. Средняя продолжительность тала — 5–7 восьмых.

Содержательную основу этой системы составляют, по нашим представлениям, *поэтические и религиозные символы*, непосредственно связанные с тала. Толкования этих символов в таблице 120 тала принадлежат самому Мессиану, они составлены им на основании трудов французских ученых Алена Даниэлу* и Жана Гербера, а также комментариев Шри Ауробиндо к «Упанишадам» и «Бхагават-Гите». Мессиаан признается: «Мое видение истинности символов, конечно, остается европейским, со всеми, возможно, вытекающими ошибками...» [Мессиаан, 1994, с. 264]. Символичность — существенное отличие индийской системы от формализованных античных стоп. Кратко остановимся на символике, вдохновившей Мессиаана.

В названиях тала встречаются имена богов, символы игры, символы силы, а также цветовые, числовые и технические символы. Некоторые получают у Мессиаана подробное истолкование — вероятно, те, что имеют особое значение для него.

Для того чтобы дать полное и точное описание мифосимволического значения названий ритмов, потребуются, вероятно, дополнительные исследования. Мы же лишь контурно наметим одну из возможных типологий**. Она ориентирована на структуру индийской мифологии и на множественность богов индуистского пантеона. Известно, что три главных бога индуистской мифологии являются носителями соответствующих функций: Брахма — бог-созидатель, Вишну — бог-хранитель, Шива — бог-разрушитель [см.: Немировский, 1994, с. 249]. Этим перечнем сонм божеств не исчерпывается: как замечает А. Немировский, у исследователя индийской мифологии «создается впечатление, что мир богов только что вышел из хаоса. Он еще текуч и неопределен. Они то люди, то животные, то абстрактные понятия типа Вач («Речь»), Адити («Несвязанность»), Тапас («Космический жар») [Там же. С. 248]. Исходя из этого, мы сочли возможным все (или почти все) названия ритмов трактовать в связи с их божественным происхождением (хотя среди них встречаются и вполне бытовые предметы, например, приспособление для обработки риса). Однако музыка для индийцев — «времяпровождение для гениев», и поэто-

* Ален Даниэлу был еще и композитором.

** Сам Мессиаан типологии символов не дает. Его интересует смысл каждого отдельного ритма и некоторые связи: например, ритмы, объединяемые числом 5 (ритмы Шивы).

му вряд ли стоит снижать трактовку этих названий до бытовой (хотя в ряде случаев мы явно встречаемся с техническими терминами).

Итак, каждый из 120 Деши-тала имеет свое название. Заметим, что названий на самом деле несколько больше, чем 120, потому что отдельные тала образуют группы, например Мантха (4 ритма под номером 38) и Мантхика (10 ритмов под номером 55), а также некоторые другие.

Мы сочли возможным выделить несколько групп символов в зависимости от их ключевого (корневого) слова, это: 1) антропоморфные божества, имеющие имена; 2) эманации божества (победа, сила, власть и властители, игра, творчество; к эманациям принадлежит также и ребенок); 3) атрибуты божества (зооморфные воплощения — звери и птицы, а также числа, цвета, запахи); 4) атрибуты самого ритма; 5) технические названия.

Божества

Кандарпа — божество любви (№ 11); Лакшми (№ 46); «тот, кто зажигает огонь» — Агни (№ 56); «тот, кого ищут» (№ 57)*; Ананга (бог любви) (№ 62); «тот, кто стережет врата Шивы» (№ 63); Канкала — Шива (№ 65); четыре лика (Брамы) (№ 78); бог Любви (№ 79); глаза Парвати (№ 81); Сканда, божество войны (№ 107); Мукунда (одно из имен Вишну) (№ 111); ожерелье Сарасвати (№ 115); Гаури (имя Шакти Шивы); Шарнгадева (№ 120).

Любопытно, что последний тала (точнее, последние 2 тала) назван Шарнгадовой собственным именем (вероятно, как знак осознания великого труда). Остальные тала названы именами известных в индуистской мифологии богов и богинь.

Эманации

Власть: король королей (№№ 22, 87), искусный король (№ 41), король красоты луны (№ 117), Король-солнце (№ 118).

Игра: дерзкая (№ 6), Рати (№ 9), льва (№ 10), игра-цвет (№ 13), слона (№ 18), утки (№ 19), страсти (№ 34), божественная игра (№ 83), игра разделения (№ 95).

* В некоторых разъяснениях Мессияна можно найти указание на то, что невидимое связано с непознаваемым, а оно, в свою очередь с женским проявлением божественной сущности (единство женских ипостасей Брам, Вишну, Шивы-Ишвара).

Победа: благословение победы (№ 42), радость победы (№ 44), победа (№№ 28, 51).

Сила: льва (№ 8), героев (№ 12), сила жизни (она же игра) (№ 33), сила, которая является (№ 75).

Ребенок: сын льва-(Шивы) (№ 35), ребенок (№ 54), сын богини Лакшми (№ 90).

Творчество: эта эманация божества нередко связывается с образом «сбивания масла», или «пахтания»; таким образом, сюда можно отнести Мантхика – «тот, кто сбивает масло» (№ 55), Мантха – сбивание масла (№ 38), сбойщик нового масла (№ 80)

Божественные атрибуты

Цвета: властитель цвета (№ 14), различие цветов (№ 20), цвет алмаза (№ 23), светящийся цвет (№ 24), три цвета (№ 26a), смесь цветов (№ 26b), четыре цвета (№ 26c), анализ цвета (№ 60).

Запахи: жасмина (№ 43), камфары (№ 45).

Числа: единый (№ 1), второй (№ 2), третий (№ 3), четвертый (№ 4), пятый (№ 5).

Животные: индийская кукушка (№ 39), утка (№ 96), слон (№ 99), лев (№ 101), аист (№ 103).

Действия (движения): поступь льва (№ 27), наполнять цветной водой (№ 37), прыжок (№ 76), прыжок слона (№ 77).

Предметы и объекты: зеркало (№ 7), члены тела (№ 16), приветствия (№ 61), непостоянство (№ 66), длительность (№ 67), любовь (№ 82), отец (№ 91), праздник (№ 97), облако (№ 40), пыльца (№ 47), доброе имя (№№ 48– 49), равенство (№ 53), «белый цветок, смотрящий в воду при свете луны» (№ 68), весна (№ 73), легкий венец (№ 74), очень нежная звучность (№ 113).

Атрибуты ритма

Ритм: короля (№ 25), разрезанный (№ 36), эхо ритма (№ 50), неравный (№ 59), трудный ритм (№ 64), тала (ритм) из 4-х длительностей (№ 69), молчащий ритм (№ 84), ритм, дающий жизнь раге (№ 93), шесть длительностей (№ 93), любимейший (№ 89), патетический (№ 102), ритм луны (№ 104), темп (№ 106), ломаный (№№ 116, 106), складывающийся из 3-х (№ 108), сочетание 2-х (№ 110) нежный (№ 85), неясный (№ 86), спокойный (№ 88), уве-

личение (№ 92), исследованный (№ 98), бесстрашный (№ 119) подразделенный на 3 (№ 21).

Технические названия

Инструменты: чаккари (№ 15), кудукка (№ 32), дхенки – приспособление для обработки риса (№ 58), домбули (№ 70).

Технико-музыкальные: момент, благоприятный для окончания (№ 17), остановка мелодии (№ 100).

Возможны и другие классификации. Так, некоторые символы легко выстраиваются парадигматически, например символы Брамь: сам Брама, супруга Брамь Сарасвати, эманации Брамь – Мантхика и Мантха(сбивание масла, символизирующее творение), мощь творения, символизируемая скачущей лошастью (турангалила).

Символы, группирующиеся вокруг Вишну, бога-хранителя: Мукунда (одно из имен Вишну); властитель цвета (другое имя Вишну); Ванамали (тот, кто носит венок из полевых цветов) – еще одно имя Вишну; цветок жасмина – любимый цветок Вишну; Лакшми, богиня красоты и победы, является шакти (проявлением могущества) Вишну, с ней связаны образы победы; другое имя Лакшми – Джаяшри, ее эманация – сын богини Лакшми.

Еще одно божество – Кришна – также, по некоторым источникам, связан с Вишну как его земное проявление. Кришна воплощается во всех львиных проявлениях: лев, сила льва, поступь льва, прыжок льва, сын льва, голос льва.

Третий участник тримурти – Шива, бог-разрушитель. Его эманации – танец и любовь. Божественные помощники: Кама, или Кандарпа, бог вожделения, он же Ананга; Рати («страсть»), ее эманации – игра Рати; Вазанта (весна); богиня Дэви, она же Гаури, жена Шивы; шакти (проявление) Шивы – Парвати; «смирение» перед лицом Шивы-разрушителя; домбули – инструмент Шивы, в который он бьет во время своего космического танца; пять, число Шивы.

Есть и другие действующие лица, важные для ритмической символики: Агни, недруг мрака и покровитель знания, и Индра, «озаренный разум». Они явились в мир, по одной версии, в результате действий верховной тройки богов; по другим данным, эти боги родились в результате разделения на части тысячеглазого, тысяченогого гиган-

та Пуруши. Вместе с ними образовались луна и солнце, ветер и небо. Эти божества есть уже результат творчества Тримурти.

Луне посвящены: ритм луны, красота луны, властитель красоты Луны. Индра — один из первых владык Земли, правивший Востоком — олицетворен в слоне: игра слона, прыжок слона. Его числовой символ — 4.

Таким образом, в системе Шарнгадевы достаточно полно отражен пантеон основных индийских божеств и их основные функции.

Если содержательная основа ритмов более или менее очевидна, то в отношении формальной базы этого сказать нельзя*. Поиск организации ритмов на уровне формальных элементов не дает результата. Они не имеют строгой упорядоченности ни по количеству счетных долей (количество основных единиц — матр — достаточно разнообразно), ни по количеству употребленных ритмических символов, хотя здесь как раз можно наблюдать наибольшую структурную упорядоченность. Эта упорядоченность проявляется в том, что ритмы содержат от 1 до 12 знаков (независимо от счетного времени) и динамика употребления этих знаков такова: 4 тала содержат один знак, 11 тала — 2 знака, 20 тала — 3 знака, 25 тала — 4 знака, 25 тала — 5 знаков, 18 тала — 6 знаков, 14 — семизначны, 4 — восьмизначны, 1 — девятизначен, 2 — десятизначных, тала №№ 15, 35 и 26а имеют соответственно 16, 18 и 19 символов в своем составе. Это, конечно, чисто количественный показатель, но надо заметить, что наибольшее количество знаков в тала приближается к так называемому «информационному оптимуму» — как известно, человеческое восприятие удерживает за один раз 5 ± 2 объекта, что вполне соответствует динамике возрастания и убывания знаков в тала. Лишь единичные тала выходят за пределы 7 знаков (общее количество тала в нашем подсчете равно 127, что объясняется, как уже говорилось, наличием «кустов» некоторых ритмов). Таким образом, информационное содержание этих ритмических объектов оптимально и в чем-то их можно уподобить «ритмическим словам», состоящим из «букв» — ритмосимволов.

Свое отношение к этим ритмам Мессиян высказывает неоднократно. Если общая их оценка — это восторг перед нерукотворным

* Несмотря на то, что Мессиян все время говорит о системе Шарнгадевы, его таблицу индийских ритмов вряд ли можно так назвать.

величием древних символов, заново обретенных Новейшей музыкальной историей, то детали указывают на его предпочтения — как в области теории, так и в области практики.

Мы видим, что Мессиян придерживается достаточно строгого описания*. Всем символам дается: 1) перевод; 2) ритмическая схема; 3) технический комментарий. Реже встречаются: 4) комментарий к образу; 5) интерпретация (то, что можно было бы понять как разъяснения смысла); и, наконец, 6) музыкальная интерпретация (примеры употребления в европейской музыкальной практике). Однако нет правил без исключения. Несколько символов не имеют и перевода: это тала №№ 71, 72, 109, 112. Названия еще 2-х тала переведены приблизительно. Это, вероятно, может означать только то, что переводчик с санскрита, индийский музыкант Тарун Кумар Гхосал, которого Мессиян благодарит за помощь на страницах «Трактата...», не нашел современных аналогов древним словам, и смысл их утерян. Остальные названия даны, и среди них одни явно выделены Мессияном, а другие оставлены без особого внимания. Какие же тала составляют предмет особого интереса Мессияна? Это, как правило, те, которые он сам употребляет в своих произведениях. Вот неполный список этих ритмов:

Рагавардхана, Чандракала, Лакшмиса — «Квартет на конец времени».

Мишраварна — «Нозль» (из цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса»).

Мишраварна, Симхавикрама, Лайя — «Пять песен-припевов».

Гаджаджампа, Симхавикрама, Чандракала, Рагавардхана — Пять песен-припевов.

Сама, Виджайя, Гаджаджампа, Симхавикрама, Чандракала, Лакшмиса — «Семь хайку».

Тритья, Чатуртхака, Нихсанкалила — «Месса на день Пятидесятницы», ч. 2.

Симхавикрама, Мишраварна — «Месса на день Пятидесятницы», ч. 3.

Пратапасекхара, гаджаджампа, зараза — «Книга для органа», ч. 1.

* К сожалению, мы не имеем возможности сравнить оригинал (то есть подлинник Шарнгадевы) с тем, что Мессиян сам в него привнес. Можно предположить, что все пояснения к ритмам (и технические, и смысловые) — принадлежат композитору, и это действительно очень большая работа.

Симхавикрама, Гаджалила, Сама, Маллатала, Вазанта, Пратапасекхара, Лакшмиса, Мишраварна — «Книга для органа», ч. 2.

Рангапрадипака, Чаккари, Сама, Лайя, Бханга, Ниссанка — «Книга для органа», ч. 5.

Парватилочана, Лакшмиса, Сарасватиканхабхарана — «Семь хайку».

Каким именно ритмам Мессииан отдает предпочтение? Нельзя сказать, что он их выбирает исходя из символики или по порядку следования в системе Шарнгадевы, хотя и это не исключено: последняя (в приведенной схеме) тройка ритмов из «Семи хайку» носит объединяющее название «ритмы 3-х Шакти», а «Третья, Чатуртхака и Нихсанкашила» — это №№ 3, 4 и 6 (пропуск тала № 5 совершенно объясним: это просто две шестнадцатые длительности). Самые любимые ритмы — это, конечно, Мишраварна (26^в), Симхавикрама (8), Лакшмиса (88), Пратапасекхара (75), Рагавардхана (93), Гаджаджампа (77), Вазанта (73), то есть «смесь цветов», она же «радуга», «сила льва», «спокойная, безмятежная», «сила, которая изливается», «дающий жизнь раге», «прыжок слона», «весна». Эти ритмы как правило асимметричны, многосоставны и неоднозначны в своем строении. Если сравнить их с оставшимися в системе Шарнгадевы, то мы увидим, что Мессииан по умолчанию исключает ритмы, в которых ощущается четкая метричность, характерная для европейской классической музыки — делимые на 2 и 4, состоящие из одинаковых длительностей и примыкающие к ним. Он находит, что индийские ритмы весьма специфичны по строению. Выводы, к которым приходит композитор, таковы:

«Индийскими ритмами руководят некоторые законы, такие как:

- 1) принцип добавленной точки; любой простой ритм может быть увеличен с помощью добавления точки к одной из его длительностей;
- 2) принцип убавленной точки;
- 3) принцип добавленной длительности;
- 4) принцип простых чисел;
- 5) принцип увеличения и уменьшения одной из двух длительностей в ритме;
- 6) принцип необратимых ритмов;
- 7) принцип примыкания уменьшенных или увеличенных ритмов;
- 8) принцип неточного увеличения или уменьшения;

- 9) принцип хроматизма длительностей;
- 10) принцип распускания и стяжения*;
- 11) комбинация всех предыдущих принципов» [Мессиян, 1994, с. 266–270].

Эти принципы были декларированы Мессияном еще в «Технике...», в главах III, IV, V. Они составляют не только основание индийской ритмической системы по Мессияну, они лежат в основании системы самого Мессияна, во всяком случае, той ее части, где возникает необходимость преобразования ритмов. Важная идея, лежащая в основании этих принципов — *выводимость* сложного ритма из простейшего (зависимость, которую можно обнаружить практически между какими угодно ритмами) их *движение* друг в друга, а также преодоление механической бинарности и тернарности путем *превращения их в более сложные числовые отношения*.

Для полноты информации необходимо упомянуть еще некоторые источники, рассматриваемые Мессияном в связи с индийской ритмикой, например, карнатскую, то есть южноиндийскую традицию. Эта система, изложенная композитором по книге Джоанни Гроссе, более компактна, чем Деши-тала, и обладает важными для Мессияна свойствами (эта таблица дана в нашей книге). Она насчитывает 7 тала, основанных на определенном числовом устройстве. Экатала имеет 1 длительность, Рупака — 2 длительности, Трипутта, матсья и Джампа — по 3, Дхрува и Ататала — по 4. Каждый из этих тала может быть представлен определенным способом (джати). Мессиян предупреждает, что джати в карнатической системе не совпадают по своему смыслу с теми, о которых говорится в Деши-тала. В системе — 5 джати, каждый связан с определенным числом: Тишра (3), Чатурушра (как можно догадаться, 4), Кундх (5), Мишра (7) и Санкирна (9). Тала дает число символов и их определенный алгоритм, а джати — количественное изменение отдельных длительностей. Некоторые из тала очень хорошо соотносятся с найденными Мессияном ритмическими принципами: так, тала Матсья всегда представляет собой необратимый ритм (323 и т.д.). В ряде других (Ататала, Трипутта, Джампа, Рупака, Дхрува) присутствует ритмический двучлен: часть ритма остается неизменной, другая часть —

* Подчеркнем, что в одном из комментариев Мессиян так характеризует эти принципы: «Распускание и стяжение (*dissocier et coaguler*) есть два великих слова алхимиков». В этом высказывании в который раз проявляется стремление композитора к тайнознанию (эзотеризм).

меняется в зависимости от джати. Эти принципы (без указания на карнатическую теорию) мы можем увидеть в целом ряде сочинений Месссиана (например, в «Турангалиле»). В отличие от Деши-тала, эта теория прямо не связана с индуистской мифологией и имеют более рационально выраженную числовую основу.

Наконец, Месссиан указывает имя того, кто явился «медиатором» средневековых индийских ритмов в современной практике (и, добавим мы, сыграл ту же роль в отношении индийских ритмов, какую Клод Ле Жен сыграл в отношении античных метров). Это Рабиндранат Тагор, индийский поэт и музыкант*. Месссиан замечает, что его (Тагора) музыка сочетает в себе традиции классической музыки Индии, интонации европейской музыки, а также народные бенгальские мотивы. Мы же можем заметить, что Тагор в своих сочинениях нередко приближается к европейской музыкальной метрике, в то время как Месссиан ее всегда тщательно избегает, споря тем самым с киплингской формулой : «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись».

Ритмика грегорианского хора

Обращение композиторов к грегорианскому хоралу сегодня не кажется сколько-нибудь оригинальным. Но некоторое время назад поворот Месссиана к самым истокам европейской (и, в частности, французской) музыкальной практики был новаторским шагом: французская музыка Нового времени нечасто апеллировала к образцам подобного типа (если не считать использования музыкантами-романтиками секвенции «Dies irae» в качестве символа смерти). Среди тех, кто в конце XIX века страстно призывал к скорейшему возвращению «плавного пения» (plain-chant) в современную композиторскую практику, был, как ни парадоксально, Э. Сати, включивший некоторые грегорианские напевы в свое раннее сочинение «Готические танцы»**.

Венсан д'Энди также известен тем, что обращался к грегорианике. Но работа над подлинным «возрождением» грегорианского хора-

* Кроме поэтических и музыкальных сочинений, Рабиндранат Тагор также писал книги по вопросам философии и религии. Ему принадлежит текст гимна Индийской республики. Лаурет Нобелевской премии 1913 года.

** Сочинение написано в тот период, когда Сати был ревностным служителем французского розенкрейцерского движения.

ла велась не в среде профессиональных композиторов и не в Консерватории, а в бенедиктинском Солемском аббатстве, в стенах которого сформировалась научная школа, получившая название солемской. Ее основатель — настоятель аббатства отец Андре Мокеро (или Мокро), автор большого количества статей, а также фундаментального труда «*Le Nombre musical Grégorienne*» (1909–1927). Именно этот труд и стал отправной точкой для размышлений Мессиаана о грегорианской ритмике.

Мессиаан как музыкант-католик*, органист церкви Св. Троицы, разумеется, ежедневно соприкасался с грегорианским хоралом. Влияние «плавного пения» на его музыку очень велико: это проявляется в жанровых особенностях сочинений (вспомним многочисленные аллилуйи), формообразовании, тематизме. Композитор достаточно часто обращался к общей стилистике грегорианского хорала (упоминем «Взгляд радостного духа» из цикла «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», или «Аллилуйю» из «Цветов града небесного»). Однако ритмика грегорианского хорала — явление достаточно спорное. Представления о ней куда менее устоялись, чем об античной стопе. Строго говоря, само словосочетание «ритмика грегорианского хорала» весьма проблематично. «Ритмическая интерпретация невменной нотации — предмет разногласий» [*Прайер*, 1983, с. 1268] — вот мнение, разделяемое многими исследователями. Мессиаан пишет, что он «переводит» невмы грегорианского хорала в ритмические невмы; но это же и значит, что он определенным образом понимает ритмику хорала.

Рассмотрим эту третью составную часть мессиаановской теории более подробно.

Общее отношение к характеру грегорианского пения композитор выразил так: «Грегорианский хорал есть в самом общем смысле радостная мелодия в подвижном движении. Особенно подвижны вокализы: в аллилуйях полеты мелодии, выражающие радость, виртуозны. Это ошибка — петь хоралы в темпе адажио и замогильным голосом! К тому же, музыка хоралов монодийна, написана в ту эпоху, когда гармонии не было. Поэтому ошибочно гармонизовать хорал, особенно помещать по аккорду на каждую ноту!» (Мессиаан 1997, с. 8).

* В этом качестве Мессиаана можно сопоставить разве что с Листом.

Для Мессиана грегорианский хорал в целом есть нечто иное, чем античная метрика или индийская ритмика — он рассматривает напев как *единство* мелодии и ритма, а также динамики и артикуляции. Поэтому композитор с особым интересом исследует следующие аспекты строения хорала: 1) систематику музыкальных элементов (невм), их каталогизацию, 2) количественные принципы устройства невим (бинарность и тернарность), 3) качественное устройство невим (концепция арсиса и тезиса).

По поводу строения хорала он пишет: «Орфография “плавного пения” невиматическая. Это значит, что в нем используются группы звуков, называемые *невмами*» [Мессиаан, 1997, с. 7]. Из этого высказывания вырисовывается важнейшая идея: композитор рассматривает мелодику грегорианского хорала не просто как *записанную* невами, но как *состоящую* из невим — коротких мелодических построений, скомбинированных в некоем порядке.

В центр внимания Мессиаана попадают именно эти мотивы-элементы, а не весь мотив. Композитор придерживается традиционной классификации невим: простые, составные, невимы экспрессии и орнаментики. Простые невимы характеризуются Мессиааном как «то, что соответствует апподжиатуре (appoggiature), проходящим нотам (note de passage), ломаной линии (broderie — “узор”)» [Там же. С. 8]. Апподжиатура в собственном смысле слова — это то, что по-немецки переводят как «форшлаг», то есть нота, прилегающая сверху или снизу к главной; поскольку простые невимы могут состоять из 2-х или из 3-х звуков, то все двузвучные невимы — это род апподжиатуры. Нисходящая апподжиатура — «кливис», восходящая — «податус». На принципе проходящих звуков (которых бывает три кряду) построены невимы «скандикус» (три восходящих звука) и «климакус» (три нисходящих), на принципе «опевания» действуют невимы «торкулюс» (3 звука, где второй берется ходом вверх) и «порректус» (второй звук берется ходом вниз). К составным невам относятся все упомянутые, но с присоединением квалификативов (определителей): — «флексус», «ресюпинус», «субпунктис», «препунктис». «Флексус» отвечает за то, чтобы восходящее движение было уравновешено нисходящим, ту же функцию выполняет и «ресюпинус» в обратном движении от нисходящего к восходящему; «субпунктис» присоединяет к невре одну ноту

* Полный каталог невим Мессиаан помещает в своем аналитическом Этюде о «Ритмических невах».

справа, а «препунктис» — слева. Если присоединяется две ноты, то названия изменяются на «суббипунктис» и «пребипунктис» и т.д.

Невмы экспрессии «дистрофа» и «тристрофа» предполагают повторение звука (*notae repercussae*). «Прессус» относится к первой ноте невмы, удлиняя ее вдвое и акцентируя, а другой его вид получается в результате слияния конца одной невмы и начала другой, в результате чего возникает двойная длительность и акцент:



Говоря об этой невме, Мессиаан приводит слова отца Мокеро, который уподобляет «прессус» «ритмическим колоннам» напева, в то время как другие звуки, легкие и летучие, составляют его «арки».

Если присоединить «пунктум» к концу невмы (тем самым удлинив ее последнюю длительность), то получится «орискус», который некоторые исследователи называют «звучащим суффиксом».



Невма «саликус» очень похожа на «скандикус»; ее предназначение состоит в том, чтобы показывать небольшое удлинение второй ноты в группе:



rit.

Трактовка невмы «квилизма» — неоднозначна. Одни ученые считают, что это ритмический знак, другие — что это глиссандо. Сам же композитор предполагает, что это трель (наподобие птичьей). Тройная волна, содержащаяся в ее знаке, сочетается с восходящим движением.

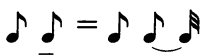
Этим описанием невм Мессиаан ограничивается. Совершенно очевидно, что ритмический потенциал невм невелик: если их рассматривать с точки зрения чистого ритма, то они содержат, как и греческие метры, лишь короткие и длинные длительности («*unum tempus*» и «*duo tempora*»), что не является чем-то оригинальным. Но есть и другая концепция, актуальная и для античных метров, — это концепция *арсуса* и *тезиса*. Именно она представляется Мессиаану определяющей для ритмики вообще и ритмики невм, в частности.

Позиция Мессиаана сформировалась установками, данными отцом Мокеро в уже упомянутом труде. С восхищением пишет Мессиа-

ан о том, что «теория арсиса и тезиса... необыкновенная проста, очевидна, человечна, но и трудна для понимания» [Мессиаан, 1997, с. 43]. Энтузиазм Мессиаана обусловлен, вероятно, тем, что именно начальные главы труда Мокеро посвящены ритму и озаглавлены «Происхождение ритма», что заставляет композитора очередной раз увериться в правильности избранного им пути ритмиста.

Понятия «арсиса» и «тезиса» вновь отсылают нас к существовавшим в пору античности представлениям о движении, через которое характеризуется ритм: «ритм есть прекрасная упорядоченность движения», — цитирует Мессиаан Платона. Движение можно подразделить на видимое (танец) и слышимое (музыка, поэзия). В танце имеется восходящее движение, или жест (арсис), и нисходящее (тезис), возвращение к исходному положению*. То же можно услышать и в слышимом движении, то есть в поэзии и музыке, где восходящее движение принимает более опосредованную форму подъема голоса (*élan*)**, или акцента, а нисходящее — падения, отдыха (*repos*). Таким образом, через арсис и тезис в концепцию ритма вводится проблема *акцентуации*.

Заметим, что эта проблема рождается из двойственности античного стиха, поскольку в стопах, наряду с длинными и короткими слогами, естественно возникают и акценты. В постантичное время, когда в употребление вошли языки, не имевшие в своем основании дуализма долгих и кратких слогов, стопы по необходимости постепенно стали трактовать так, как их трактуют сегодня: как чередование ударного и безударного слогов. При этом слоги оказываются равными между собой. Ударный (акцентный) слог как бы аккумулирует в себе то количество энергии, которое раньше поглощала долгая гласная. Следовательно, долгота и акцент могут быть связаны через понятие *энергии*. Как нам представляется, слово «*élan*» у Мессиаана и Бергсона тоже указывает на энергийную природу обозначаемого им понятия. Поэтому тезис даже в спондее (ритм с одинаковыми длительностями) все равно будет чуть-чуть длиннее арсиса:



* В отечественном музыковедении концепцию арсиса и тезиса излагает М. Г. Харлап в своих трудах. Их список приведен в работе М. Аркадьева (Аркадьев 1992).

** Заметим, что слово «*élan*» коррелирует с терминологией А. Бергсона, где оно означает «жизненный порыв», «творческую силу» (*élan vital*). Это источник непрерывного становления настоящего (то есть дления) в каждом живом организме.

Таким образом, возникает ритмическое движение даже в монотонности; оно отражается в группировке длительностей. Смесь основных бинарных и тернарных ячеек приводит к образованию свободного и смешанного ритма (*rythme mixte et libre*), который, по Мессияну, является сутью всего человеческого движения. Как пишет отец Мокеро, «ходьба человека — бинарна, его дыхание — тернарно. Что касается свободного и смешанного ритма, то он везде вокруг нас; это обыкновенное состояние ритмического движения элементов. Волнообразны движения и звуки моря, контур горных цепей, порывы ветра и т. д. Все это и на глаз, и на слух дает прекрасный ритм, число; но все это не поддается регулярному упорядочиванию. Те, кто утверждает, будто свободный, или смешанный, ритм является самым «натуральным», возможно, правы, так как все в великой природе, не подчиняясь (в точности) ни ритму, ни числу, ни пропорции, ни гармонии, поддается математическим и искусственным законам, которые слишком часто подчиняют себе лишь то, что является плодом воображения гения, их создавшего» [цит. по: Мессиян, 1997, с. 47].

Мокеро указывает, что ритм передается посредством звука. Звук же, в свою очередь, имеет 4 «сопутствующих феномена» (4 *phénomènes accompagnant la production du son*): длительность, динамику, высоту, тембр. Высота относится непосредственно к мелодии. Остальные феномены относятся к ритму, что дает основания для построения 4-х рядов: квантитативного (длинные — короткие звуки), динамического (тихие — громкие, а также плотные—разреженные звучания), фонетического (тембры — атаки), кинематического (последовательность напряжений и падений, то есть акцентуация и скорость, или темп). Что же такое последовательность напряжений?

Еще раз подчеркнем, что напряжение и энергичность — это явления одного порядка. Напряжение имеет подъем и спад (арсис и тезис), ударность и безударность (интенсивное взятие-акцент и простое взятие), активность и пассивность (интенсивное движение и спокойный темп).

Отец Гайяр, крупный теоретик грегорианского пения*, сравнивает арсис и тезис с ударами резинового мячика: полет вверх — арсис, полет вниз и удар — тезис. Поэтому у конъюнкции «арсис — тезис»,

* Мессиян считал, что концепция грегорианской ритмики в трудах Гайяра изложена проще, чем в трудах Мокеро, и поместил в «Трактате...» ее краткий пересказ.

кроме собственно ритма, есть еще и динамика: из 3-х ритмических последований:



только последнее будет соответствовать арсису — тезису, поскольку в этой динамике отображена логика хода сверху вниз. Таким образом, связка арсис — тезис определяет и динамический профиль произведения.

Очевидно, что через понятие энергии могут объединяться ритмический план, акцентуация и динамика произведения. А если учесть, что ритмика формируется еще и высотным рядом, то станет ясна система параметров, использованная Мессианом в «Четырех ритмических этюдах».

То, что почерпнул из средневекового пения Мессиаан, — идею единства звуковых составляющих, их энергетическую слаженность, волновую природу, органическую, а не механическую периодичность — представляет специфику иной организации, нежели античная и индийская ритмика. Если две последних относились, по терминологии М. Харлапа, к количественной метрике, то ритмика грегорианского хора характеризуется им как стадия *интонационной ритмики*. Мы разделяем точку зрения М. Аркадьева, который отмечает, что «структура времени здесь в принципе соответствует бергсонианскому времени-длению, без элемента количественности и числовой статики» [1992, с. 34]. Парадоксально, но тот тип квазисериальной техники, который Мессиаан опробует в «Четырех ритмических этюдах», инспирирован этим древнейшим, архаичным типом ритмики, идеей взаимосвязи звуковых качеств.

Глубинная связь прослеживается у Мессиаана не столько с видимым (и слышимым) ритмом средневековых песнопений (хотя здесь и возникают некоторые специфические аспекты), но и, шире, со средневековьем как культурным феноменом, с определенными принципами мышления, его логикой. В творчестве композитора это находит отражение как в концепции музыкального времени (о чем уже говорилось в связи с идеями Аквината), так и в ряде принципов формообразования, не говоря уже об образных переключениях.

Некоторые религиозно-философские постулаты средневековья нами упоминались в разделе о философии времени. Очевидно, что

этим аспектом диалог Мессиаана со Средневековьем не исчерпывается даже и на уровне идеологии. В том, что он видит для себя в этой культуре, можно указать (кроме уже отмеченных) еще целый ряд направлений.

1. Мистическая составляющая — одна из самых существенных в мировоззрении композитора*. Это накладывается свой отпечаток на все уровни его творчества: от выбора идеи сочинения, ее аспектации до трактовки мельчайших деталей ритмических структур**, от самых общих подходов к идее и жанру до числовых соотношений количества ритмических долей (прикладная нумерология).

Отношение к главной книге христиан — Священному Писанию — у Мессиаана часто также окрашено опосредованным влиянием средневекового католичества (вспомним любимого святого Мессиаана — Франциска Ассизского, а также других святых) с их идеями простоты и смирения, откровенности и сердечности, неподдельности религиозного чувства и терпимости к миру. Это находит отражение в способе высказывания Мессиаана. Ему, например, совершенно чужда ирония или скептицизм, а также артистическая поза, что резко выделяет его среди других художников XX века.

2. Мистическая религиозность дает систему божественных символов, и мир предстает огромной книгой, которая через эту систему воспринимается. Неслучайно средневековое мышление — это мышление *символическое****. Впитывая близкие по времени идеи литературного символизма XIX века, Мессиаан находит опору и в мышлении Средневековья. В символическом языке Мессиаана особое место занимает перекомбинация образов, стабильно существующих в рамках догматического сознания (вспомним и его любовь к Босху; и близость к сюрреалистам).

* Мистические образы и, шире, мистическое мировидение — одна из существенных черт искусства XX века. Количество художников (композиторов, поэтов, писателей), обладавших мистическим видением (визионерством) — огромно; в музыковедении анализ мистических идей становится необходимым для объективного изучения творчества таких композиторов XX века, как А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, Э. Сати, К. Дебюсси, К. Штокхаузен — список может быть продолжен.

** Напомним интерпретацию Мессиааном одного из индийских ритмов: «Эта добавленная четверть длительности — не есть ли умственное откровение, пролонгация мысли, которая озаряет сознание йогина во время созерцания Божества?» [Мессиаан, 1994, с. 293].

*** «Мышление этого времени насквозь пронизано символами» [Лотман. 2000, с. 660]

3. Свободное перекомбинирование деталей, выстраивание их в новой для культуры последовательности есть *творчество*. Таким образом, в рамках модели Средневековья может быть рассмотрена и концепция творчества Мессиана. Его мир открыт свободе суждений, свободе комбинаций. Результатом этого становится удивительная свобода, лежащая в основе творчества композитора.
4. *Схоластическое (ученое) направление*. При том, что сердечность и непосредственность главенствуют у Мессиана как «модус ви-венди», ему не чужд и дух средневекового диспута, а также специфической учености (можно даже сказать, книжности). Особенно красноречиво это выражено в некоторых построениях «Трактата...», где приводится аргументация в пользу или против чего-либо, например, в пользу силы необратимых ритмов. Также и охват всего сущего (всего Божьего творения) в «Трактате...» неизбежно отсылает нас к сходным прецедентам у Бозция и Августина. Стремление Мессиана к составлению каталогов следует рассматривать в том же схоластическом русле.
5. Вытекающее из схоластического *рационально-формальное* направление мышления побуждает Мессиана к некоторым музыкально-теоретическим экспериментам, инспирированным, как нам представляется, всей логикой аристотелевской силлогистики. Это ярко проявило себя как в теоретических построениях (вспомним «установление ритмических порядков»), так и в практических экспериментах (звук как носитель некоторых качеств и разделение этих качеств, т.е. параметризация звука).

Главным итогом анализа «перворитмов» является, по всей видимости, то, что они представляют собой для Мессиана не комплементарные, а пересекающиеся системы. В них обнаруживается сходство, находящееся за пределами звучащего материала, область высшей абстракции — область Числа, которое рождает ритмы.

РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ: КРУГ ВТОРОЙ – MATRIX (основные принципы «ритмогенеза» и числовые модели)

«Праритмы» можно было бы назвать и «перворитмами»: они составляют основу «ритмического словаря», тезаурус, как слова языка являются основой речи. Поэтому композитор и не думает их маскировать. Он почти всегда пишет в нотном тексте (особенно в поздних сочинениях), какие ритмы он использует, подобно тому, как средневековые композиторы обозначали название темы, использованной в роли «cantus firmus». Приведем пример из «Мессы на день Пятидесятницы» («Messe de la Pentecôte») для органа:

Часть III. Освящение (дар Мудрости)

«Дух Святой напомним вам все, что Я говорил Вам»

Ев. от Св. Иоанна, гл. 14

Modéré (*rythme hindou simhavikrama*)
non leg.

MAN.

G { *p* Pos { *mf* R { *pp* G { *p* Pos { *mf* R { *pp* Pos { *mf*

non leg.

PED.

più f legato

The image shows a musical score for organ. The top part is labeled 'MAN.' and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is written in a complex, non-legato style with many accidentals and dynamic markings. The bottom part is labeled 'PED.' and consists of a single staff with a bass clef. The music is written in a legato style with a few accidentals and a dynamic marking. The title 'Modéré (rythme hindou simhavikrama)' is written above the MAN. part, and 'non leg.' is written below it. The tempo 'più f legato' is written below the PED. part.

Все то, что связано с использованием «нерукотворного» материала, наводит на мысль об особых отношениях композитора с принципами художественного канона. В самом деле, есть известная доля «анонимности» в применении заранее данных ритмоформул, и Мессиа́н мог в этом случае вполне обоснованно говорить о том, что он — средневековый композитор.

Однако есть и другая часть ритмов Мессиа́на, не связанная с «перворитмами». Они могут быть названы в полной мере авторскими, потому что Мессиа́н строит их сам по заранее заданному принципу. Этот принцип — число, или *числовая модель*.

В нашем понимании, это такое число, которое, будучи связанным с построением формы художественного целого, вносит в эту форму свои специфические особенности в виде определенного количества (или расположения) тех или иных элементов*. В числовых моделях находит свое воплощение «интеллектуальное удовольствие созерцания числа» — один из главных принципов эстетики Мессиа́на. В отличие от «перворитмов», составляющих по большей части основание пирамиды музыкального смысла в сочинениях композитора, базис грамматических конструкций музыкального языка, роль Числа поистине всеобъемлюща — ему повинуются и законы музыкальной «грамматики», и музыкальный синтаксис, и формообразование**.

* Термин «числовые модели» предложен в известной работе В.Н. Топорова «О числовых моделях в архаичных текстах». Автор убедительно говорит о том, что числа во многих архаических традициях играют сакральную, «космизующую» роль, они порой становятся «образом мира» и отсюда — «средством для его (мира) периодического восстановления в циклической схеме развития, для преодоления деструктивных хаотических тенденций» [1980, с. 5]. Это рождает мистическое отношение к Числу — основному классификатору всех вещей.

** Очевидно, что композитор видит число как совокупность большого количества смыслов. Иллюстрацией тому могут служить как его сочинения, так и высказывания. Приведем одно из них:

«Для математиков: цифры представляют собой абстрактные числа.

Для инженера: цифры есть объект исчисления.

Для геометра: цифры делят пространство и части пространства.

Для ритмиста: цифры делят время и временные отрезки.

Для музыканта: цифры представляют собой длительности, которые проявляются через звучание и паузы.

Ощущение простых цифр в бинарном делении: 2, 4, 8

в тернарном делении: 3, 6, 9

в неравном делении: простые числа 5, 7, 11,

Восприятие тонких различий в больших протяженностях: отличие 61 от 62, 63 от 64.

Для оккультиста: цифры представляют собой символы и узор (гарпорт) символов.

Для астронома: цифры представляют собой отражение массы небесных тел» [Мессиа́н, 1996, с. 347]. (см. продолжение на сл. с.)

Во введении к третьему тому мессиановского «Трактата...» французский исследователь А. Лувье писал: «Мессиан, который отрекался от математических построений, казался очарованным Числом» [Мессиан, 1996, с. 10]*. В этом высказывании намечен один из парадоксов мессиановского творчества: внешнее отсутствие системной рациональной модели — и всеприсутствие Числа, определяющего большое количество деталей текста: вид ритмических фигур, число частей, конфигурацию цикла.

Связь времени и числа неизбежна и необходима, она вытекает из необходимости измерений времени. «Время (*le temps*) — квантитативно (измеряемо, исчислимо — относительно тех феноменов, которые служат мерой; когда изменяются эти феномены, с ними изменяется и наша структурация времени)» [Мессиан, 1994, с. 12]. Таким образом, можно понять, что число (*le nombre*) у Мессиана — это формально-абстрактная единица измерения. Однако отношение Мессиана к числу не ограничивается этим. Мессиан прежде всего *переживает* число, оно для него — живой носитель смысла, порой более глубокого и истинного, чем Слово. Можно сказать, что им владело мифопоэтическое отношение к числу** и это сказывалось в том, какие числовые модели он выбирал для своего творчества.

Проявление числовых моделей в творчестве Мессиана обнаруживается на следующих уровнях: *единичных чисел и числовых рядов*.

В рамках единичных чисел мы рассмотрим как традиционную символику, так и числа с особыми свойствами (простые числа). Числовые ряды представлены: 1) простыми восходящими и убывающими *прогрессиями*; 2) объединением восходящих и убывающих прогрессий, то есть необратимыми ритмами (палиндромами); и, наконец, 3) *рядами*, полученными с помощью «*симметричных пермутаций*», одного из видов числовой комбинаторики.

Сам Мессиан выступает как носитель большей части (возможно, и всех) указанных им «ролей»: он ритмист, музыкант, оккультист, в какой-то степени астроном (мы уже указывали на его интерес к трудам по астрономии и интерес к вопросам соотношений планет).

* Почти теми же словами об этом говорит и Я. Ксенакис: «Даже не будучи математиком, Оливье Мессиан питает своеобразную привязанность к числам» [2000, с. 212].

** В. Н. Топоров считает, что индивидуализированное, конкретное сугубо личное и личностное отношение к разным числам, характерно для архаичных культур, но встречается и в современности как пережиток эпохи «мифопоэтической математики». Для того, чтобы лучше представить себе такое мышление, можно обратиться к информации, содержащейся в книге В. В. Иванова [1978] об индийском математике Рамануджане — современнике Мессиана.

Единичное число в системе композиции Мессияна

Известно, что «переживание числа» непосредственно связывается с его символизацией. Символика единичных чисел существует во всех традиционных культурах, и мы можем установить, с какими из них Мессиян был знаком. Нельзя сказать, что композитор придерживается какой-то одной нумерологии; напротив, он апеллирует к самым разным вариантам символических значений. Границы между традициями почти несущественны для него, и мы видим, что одни и те же числа Мессиян переживает как символы разных культур:

«1 (Божественное Единство) – 3 (Святая Троица) – 7 (Творение) – 3+4 (или мужчина и женщина) (совершенство) – 10 (3+7=10) (Бог и мир) (Пифагорова декада).

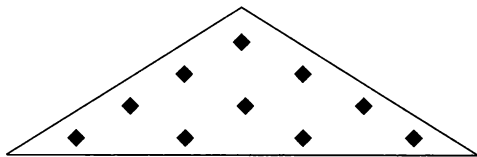
“Все образуется по закону числа” (Пифагор).

У античных греков:

Монада (1), Диада (2 – женское число); Триада (3 – мужское число); Тетрада (4 – земля); Пентада (5 = 3+2, число Любви); Гексада (6 – неупорядоченная природа, стихия).

Цифра 7, по Библии, священное число по преимуществу.

Декада – дает символическую фигуру:



Один из знаков пифагорейцев.

NB. Для пифагорейцев декада есть сумма первых четырех чисел $1+2+3+4=10$.

“От сокровенной пещеры в Монаде до сакрального числа в Тетраде, от которой произошла мать всех начал, наиважнейшая из всех, охватывающая всех и вся, нерушимая, вечная, та, которую бессмертные боги и смертные земные люди называют Чистой Декадой” (орфический гимн).

12 (12 знаков Зодиака) – 4 основных точки, 3 ангела в каждой точке: $3 \times 4 = 12$.

22 ($3+7+12=22$) (см. Таро – 22 знака Таро).

См. Бинделя* — см. о символизме цветов — см. о символике религиозного искусства)» [Мессиян, 1996, с. 348].

Этот текст не имеет отношения к какому-то конкретному произведению**, но он как нельзя лучше указывает на сам подход: каждое число рождает уходящий в бесконечность ряд образов, оно — символ, и для творческого разума нет ограничений в поиске областей значения. Пифагорейцы, Библия, Зодиак, Таро — вот список тех источников, откуда берутся значения чисел. Можно предположить, что это еще не все источники, известные Мессияну. С равным интересом он относится и к древнеегипетской символике, и к зороастрийской, и к индийской, и к каббалистике. Остановимся на значениях чисел подробнее.

Единица — в архаических традициях, так же, как и в античной, не есть собственно число, оно не обладает совершенством и часто не рассматривается как самостоятельное числительное. Для Мессияна единица также не элемент ряда, а единство (божественное). Характеристика единицы содержится в тексте о 120 Деши-тала (в разделе о «первом» тала), где отмечаются такие ее свойства, как отражение единичности Бога-Творца (который и в христианской мифологии, и в индийской по сути своей есть единство Троицы): «В Адитала, единичной лагху, порождающей все тала (ритмы), можно увидеть величественный символ каузальности Первопринципа, Бога-творца всех вещей. Творец всех вещей, Времени в том числе (мы имеем в виду первый толчок, породивший Время)...» [Мессиян, 1994, с. 273]. Вполне понятно, что в цикле «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» № 1 — это взгляд Бога-отца.

Однако не только единица (1) может выражать единство и целостность. Почти в этом же смысле Мессиян рассматривает и каждое из *простых* чисел, поскольку они делятся только на 1 и на самих себя.

Простые числа — это одно из любимых открытий Мессияна: «Будучи ребенком, я уже любил простые числа, которые, просто потому, что они не делятся на равные части, проявляют оккультную силу (вы же знаете, что божественное неделимо)... Это тайна, и такая большая,

* Труды немецкого ученого Эрнста Бинделя, как уже указывалось, посвящены числовой символике [см. : Биндель, 1958].

** В «Трактате...» есть много фрагментов, жанр которых можно было бы определить как «заметки для себя». Вдова композитора, Ивонн Лорио, сочла необходимым включить их в общий корпус текстов, дав тем самым нам бесценную возможность наблюдать за процессом мышления Мессияна.

что самые великие математики никогда не могли объяснить место простых чисел в бесконечном развитии целых чисел» [Мессиа́н, 1994а, с. 14]*. Предпочтение простым числам Мессиа́н отдавал с самого начала своей деятельности; еще в «Технике моего музыкального языка» он писал: «Морис Эмманюэль и отец Мокеро знали, как выявить, первый — многообразие ритмических формул античной Греции, последний — ритмические модели невменных знаков грегорианского хора́ла. Это многообразие нас вдохновит на явную склонность к ритмам простых чисел (5, 7, 11, 13 и т. д.)» [1942, с. 4]. Спустя пятьдесят лет в «Трактате...» он дает более развернутый комментарий своей привязанности: «В бесконечном ряду чисел простые числа так же многочисленны, как и другие.

В первой сотне:

5 7 11 13 17 19 23 29 31
37 41 43 47 53 59 61 71 73
79 83 89 97

Во второй сотне:

101 103 107 109 113
127 131 137 139 149
151 157 163 167 173
179 181 191 193 197 199
[1996, с. 349]

Композитор прослеживает простые числа и в третьей, и в четвертой сотнях, после чего делает вывод: «Существует неисчисли́мое мно́жество простых чисел!» [Там же].

Целостность (тотальность) простых чисел делает их эквивалентными «божественному единству», и число таких единств бесконечно.

Неделимость простых чисел — это их индивидуальность**. Особые свойства этих чисел композитор наблюдает и в индийской ритмической системе (см. тала №№ 6, 26, 116, 120):

* Последовательность простых чисел называется «Эратосфеново решето», из чего можно было бы заключить, что источником простых чисел служит для Мессиа́на античная числовая теория. Однако имени Эратосфена Мессиа́н не упоминает ни разу.

** Индивидуальность здесь понимается вполне буквально: индивидуальное и есть неделимое (in-dividuum).



[1995, с. 29].

Простые числа, по мнению композитора, исполнены магии, их мистическое свойство — составлять неразрывное единство. Странную силу простых чисел ощущал не только Мессиа́н. Приведем высказывание В. Хлебникова, записанное художником Вл. Татлиным: «В ряду естественных чисел есть рассеянные простые числа, неделимые и неповторимые. Каждое из этих чисел несет с собой свой новый числовой мир» [цит. по: Парнас, 2000, с. 178—179]. Эти удивительные числа Мессиа́н видит в окружающем его мире: «Вот атомные числа некоторых веществ, представляющих собой простые числа:

Азот — 7

Сода — 11

Алюминий — 13

Хлор — 17

Медь — 29

Йод — 53

Золото — 79

[Мессиа́н, 1996, с. 349].

Очевидно, что весь мир предстает перед Мессиа́ном вместилищем простых чисел, причем их свойства несут в себе те феномены (будь то античные ритмы или индийские тала) которые обладают наибольшей мощью и утонченностью*. Можно предположить, что каждое такое простое число представляется Мессиа́ну неким сгустком энергии, которая заключена в коконе неделимого числового вещества; говоря языком некоторых магических практик, каждое простое число обладает «силой», и эта «сила» объединяет человека и Бога.

Двойка у Мессиа́на в явном виде не эксплицируется; отметим только, что его интересуют такие бинарные оппозиции, как «инь» и «ян». В одном из текстов «Трактата...», опубликованном под об-

* Напомним высказывание Мессиа́на об одном из его излюбленных индийских ритмов: «Этот ритм находится посередине между 8 и 9, это дает 17 тридцатьвторых (простое число). Лакшмиса обладает в высшей степени утонченной андрогинной грацией, в которой заключается одно из очарований Востока. Это, возможно, самый благородный, возвышенный из всех Деши-тала, а также самый изысканный» [1994, с. 296].

щим заголовком «Разные мысли и заметки», мы видим, как композитор соотносит систему гексаграмм из «Ицзин» с ритмическими формулами:

«ОБ “ИЦЗИН” (КНИГЕ ПЕРЕМЕН)

(китайская книга — появилась за 1000 лет до Иисуса Христа)

— =  — — = 

Ян — мужской принцип = 

Инь — женский принцип =  

[Мессиа́н, 1996, с. 356—357]

Двоичность полов (мужского и женского) между тем все-таки выражается через их «неравность»: мужской принцип «ян» — через тернарную длительность восьмой с точкой (в символике «Ба гуа» — непрерывной линией); женский принцип «инь» — через бинарную фигуру двух восьмых (видимо, сообразно прерывистой линии —).

Тройка — одно из основных чисел у Мессиа́на. Прежде всего он отдает дань христианскому представлению Божественной Троицы. Для композитора это одновременно и самый таинственный из числовых символов* (поскольку на божественном уровне бытия троичность и единичность оказываются в каком-то смысле тождественными), и самый притягательный: известно, что среди самых любимых им образов Священного Писания был Святой Дух, одна из трех ипостасей Бога. Именно Святой Дух олицетворяет собой мистическое чувство соединяющей Отца и Сына любви; в этом смысле тройка соприкасается со значением числа «пять» (числа Любви). Вероятно, именно это побудило Мессиа́на особым образом воплотить Троицу в цикле «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», где Троица дана как «каждый пятый» (№ 1 — Взгляд Бога-отца; № 5 — Взгляд Сына на Сына; № 10 — Взгляд Духа радости (имеется в виду Святой Дух)).

Диалектика «единичности — троичности» воплощена композитором и в другом крупном сочинении для органа — «Мессе на день Пятидесятницы». Пятидесятница, как известно, — праздник Святого Ду-

* Неслучайно органная пьеса, непосредственно связанная с образом Троицы, называется «Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité», то есть «Медитации на таинство Святой Троицы» (1969).

ха. Согласно католическому богословию, Святой Дух несет человечеству семь прекрасных даров: Мудрости, Ума, Умения советоваться, Силы, Науки, Сострадания, Осторожности. Он также наиболее тесно связан с процессом *передачи* Слова Божия, с невербальной коммуникацией, а потому и с музыкой. Переживание троичности Бога проходит через всю жизнь Мессиа́на, и не в последнюю очередь потому, что он был органистом церкви св. Троицы. Среди музыкальных произведений, в названии которых встречается число 3, можно также упомянуть «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1944).

Числовая символика тройки воплощает также троичность высших богов Индии: Брамь, Вишну, Шивы (Тримурти). Это отражается в строении некоторых индийских ритмов, например тала № 14: «Ишвара разделяется на трое, что составляет великую индуистскую трицу (trimurti) творения (Брахма), сохранения (Вишну) и уничтожения (Шива)» (Гербер). Из тройцы выходят люди, природа и все остальные боги» [Мессиа́н, 1994, с. 275].

К троичности в известном смысле приближается и 15 (3х5), что нередко воплощено в индийских ритмах*.

Четверка — символ физической силы в индийской традиции. Он воплощается в ритмах слона, которые указывают на Индру или на другое божество, Ганешу (божество с головой слона): «Он (Ганеша) имеет 4 руки. Он создает 4 рода сущностей. Он также устанавливает 4 касты и открывает 4 пути познания, 4 Веды» (Даниелу). Две символических диаграммы Ганеши — это свастика. Свастика — это крест с загнутыми концами» [Мессиа́н, 1994, с. 321]. Композитор указывает на роль четверки у греков (принцип квадрата) и древних иудеев (четверка священных букв составляет имя бога Яхве). Четверка — образ статической целостности, в отличие от динамической целостности, символизируемой числом 3. Четыре компонента актуализируются в фигурах квадрата, мандалы, креста (поэтому неудивительно, что в № 4 из цикла «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» — «Взгляд девы» — присутствует и тема креста).

Пятерка. Символика числа 5 наиболее рельефно представлена в цикле «Двадцать взглядов...». Она связана прежде всего с отмечен-

* «Так, большинство ритмов, основанных... на цифре пятнадцать (три раза по пять), посвящены Шиве; они также посвящены Парвати — жене, шакти Шивы» [Мессиа́н, 2001, с. 72].

ным выше значением числа 5 — число Любви в пифагорейской традиции. В комментариях к этому циклу Мессиян писал: «Номера пьес имеют свой порядок в связи с контрастами темпа, интенсивности, цвета — и также по соображениям символики. Каждый пятый номер связан с божественным проявлением: 1. Взгляд Отца. — 5. Взгляд Сына на Сына. — 10. Взгляд Радостного Духа. — 15. Поцелуй ребенка-Иисуса (видимое проявление невидимого Бога). — 20. Взгляд Церкви Любви (продолжающей Христово дело)». [1995, с. 438]. Такое же значение имеет пятерка в «Пяти песнях-припевах» (*Cinq Rechants*) — сочинении Мессияна 1948 года, о котором композитор писал: «Пять песен-припевов есть песни о любви, а слово «любовь» не нуждается в комментариях» [1994, с. 355]. Между тем 10 (2х5) частей симфонии «Турангалила» могут быть, повидимому, связаны с особым значением числа 5 в разных культурах, о чем писал и Эрнст Биндель. В буддизме — 5 аспектов бытия, 5 ликом Шивы, в китайской мифологии — пятое место в пространстве, число органов чувств, страстей, музыкальных нот; особое значение числа 5 отмечают также и в манихействе [об этом подробнее см.: *Топоров*, 1994а].

Комментируя в «Трактате...» ритмы льва (Симха, Симханада, Симхавикрама, Симхавикридата), Мессиян приводит свидетельства, характеризующие пятерку в индуизме: «Эти ритмы посвящены не льву — но Шиве, Богу-разрушителю. Строго говоря, все тала, все ритмы посвящены Шиве в его воплощении Натараджи, короля танца. Шива Натараджа представлен танцующим космический танец. Расположение его рук и ног — 2 руки опущены, 4 руки подняты — означают чередование созидания и разрушения. Контраст между движением 6 рук и ног и неподвижностью лица означает противоположность и единство Времени и Вечности. «Шива вездесущ. Пять его танцев временны и вечны... Пять танцев Шивы — это: 1) Шристи: творение и эволюция; 2) Стхити: сохранение и предохранение; 3) Самхара: разрушение и возрождение; 4) Тиробхава: воплощение душ; 5) Ануграха: освобождение от цикла Кармы» (по Шримати Уша). «Шива — властитель 5 направлений пространства, 5 элементов, 5 чувств, 5 человеческих рас и всего, что входит в число 5» (*Даниелу*)» [1994, с. 316]. Завершая обсуждение свойств пятерки, заметим, что Мессиян понимает ее иногда как простое число (неделимое), а иногда как составное (3+2), число символического единства мужчины и женщины, число любви.

Упоминание композитором *шестерки* нам встретилось лишь один раз, в комментариях к циклу «Двадцать взглядов...»: «Две пьесы говорят о Творении и Божественном управлении — 6 и 12 (2х6)» [Мессиа́н, 1995, с. 438]. Согласно христианской трактовке, шестерка — это число дней, которые Бог посвятил сотворению материального мира: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал» (Быт. 2:2).

Ей противоречит пифагорейская трактовка шестерки как числа, связанного с неупорядоченной природой, стихией (см. приведенные выше заметки о числах). Шестерка — число гексаграммы, древнего символа, характерного, как указывает сам композитор, и для китайской, и для иудаистской мифологии («звезда Давида»). Вот как объясняет Мессиа́н гексаграмму в китайской традиции: «Для китайцев «ян» и «инь» представляют собой мужское и женское начало, которые составляют Вселенную. Равносторонний треугольник, направленный вершиной вверх, символизирует мужское начало, огонь, «ян». Равносторонний треугольник, направленный вершиной вниз, символизирует женское начало, воду, «инь». Эти две переплетенные между собой фигуры составляют гексаграмму, основанную на числе 6» [1994, с. 310]. В индийской культуре эта фигура называется «Янтра». Как пишет композитор, «треугольник с устремленной вверх вершиной — это Шива, защитник, космическое существо (Пуруша): его цифровой символ — 3. Треугольник устремленный вершиной вниз — женский, он представляет Шакти, или женскую энергию, космическую природу (Пракрити): его цифровой символ — 2. Взятая вместе, фигура звезды представляет собой Время» [Там же].

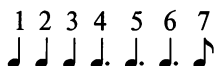
Семерка. Это число в нумерологии выделяется особо*. Семь — число Совершенного Творения, и те произведения Мессиа́на, которые представляют некую целостную концепцию творения, имеют семь частей. Форма *септинария* — семичастного цикла — становится для него наиболее типичной.

Семь частей насчитывает ранняя композиция «Видения слова Аминь» для двух фортепиано (1943), а также «Семь хайку» для соли-

* «Магическое число 7... характеризует общую идею Вселенной, константу в описании мирового дерева, полный состав пантеона, число сказочных героев... В некоторых культурно-языковых традициях существует семиричная система счисления и/или число 7 выступает вообще как наиболее употребительное число, характеризующее почти универсально все, что исчисляется в мифопоэтическом космосе» [Топоров, 1994, с. 630].

рующих инструментов и большого симфонического оркестра (1963). Из семи частей состоит «Книга для органа» (1951)*. Еще одним септинарием является «Хронохромия» для большого симфонического оркестра (1959–1960). О. Л. Рудник указывает, что в оратории «Преображение Господа нашего Иисуса Христа» также есть числовая модель семерки: «Символическое число оратории – семь: это количество солистов и частей в каждом септинарии; кроме того, семь удваивается (два септинария с аналогичной структурой) и утраивается (двадцать одна самостоятельная партия во 2-й части)» [1999, с. 14].

В индийской традиции число 7 связано с луной. Комментируя строение индийского ритма Чандракала (№ 105), Мессиян замечает: «Каково количество взятий (ударов) в этом ритме? Оно равно числу 7



Мы видим, что земля (первые три длительности) и солнце (последующие три длительности) – оба выступают как пожиратели. Луна, съедаемая, – это седьмая длительность, финальная лагху. Переход от двух пожирателей к пожираемому есть переход от 6 к 7 (земля + солнце = 6 длительностей + луна = 7 длительностей). В древнем Египте переход от жизни к смерти почитался переходу от 6 к 7 (Биндель)» [1994, с. 309]**. Далее композитор пишет: «В индийской мифологии, луна содержит 7 чаш бессмертия. Каждый день боги пьют одну чашу. Когда они все выпивают, чаши вновь наполняются (новая луна)» [Там же, с. 310]. Луна управляет приливами и отливами, поэтому можно связать прилив с мужским началом, а отлив – с женским.

* Это сочинение – одно из самых загадочных в творчестве Мессияна. Как пишет Е. Кривицкая, «в своем творчестве Мессиян возрождает чисто французские жанры – "органную книгу", "органную мессу"» [1999, с. 226]. Комментируя этот жанр, исследовательница указывает, что название «органная книга» давалось сборникам органных пьес, «начиная с Г. Г. Нивера (1617–1703), выпустившего в 1665 году первую «Органную книгу» [Там же]. Приведем здесь названия семи пьес этого цикла: 1. Репризы через интерверсии. 2. Пьеса в роли трио (к Воскресному дню Святой Троицы). 3. Руки бездны (для покаянных дней). 4. Песни птиц (к празднику Пасхи). 5. Пьеса в роли трио (к Воскресному дню Святой Троицы). 6. Глаза в колесах (к Воскресному дню Пятидесятницы). 7. Шестьдесят четыре длительности. Две последние пьесы особенно эзотеричны: образ «глаз в колесах» обращен к «Книге пророка Иезекииля», пророчества которого «отличаются богатством таинственных символов и видений» [Христианство, 1993, с. 569], а «Шестьдесят четыре длительности» основаны на самом большом в творчестве Мессияна числе ритмических единиц.

** С древнеегипетскими представлениями о числах Мессияна мог познакомить египтолог Ги Бернар-Делапьер, товарищ по концлагерю и большой друг композитора.

Но это уже имеет отношение к другим числам — пятерке и шестерке. В цикле «Двадцать взглядов...» проявляется мистическое значение семерки: «“Взгляд Креста” имеет номер 7, так как страдания Христа на кресте восстанавливают порядок, нарушенный грехом. Ангелы подтверждают благодать и “Взгляд Ангелов” имеет номер 14 (2х7)» [Мессиа́н, 1995, с. 438].

Другие числа. Число 9 представляется Мессиа́ну числом Рождения: «“Взгляд Времени” имеет номер 9: Время видит рождение того, кто вечен; замкнутость 9* в себе указывает на материнскую заботу, которую познают все другие дети. “Взгляд утрашающего Миропомазания” имеет номер 18 (2х9), Божественность изливается на человечность Христа, единственного, кто является Сыном Божи́м: это ошеломляющее миропомазание, это выбор некоей плоти для воплощения величия, Воплощение и Рождение» [1994, с.438]. Число 10 может быть либо удвоенной пятеркой (2х5), как в «Турангалиле» и «Двадцати взглядах...», либо суммой семерки и тройки (7+ 3), либо пифагоровой декадой (1+2+3+4). Чем крупнее число, тем большим количеством способов его можно символически себе представить. Вот как истолковывает Мессиа́н в первом томе «Трактата...» число 23 (количество долей в одном из стихов): «Остановимся на числах в этом ритме. Совокупность долей в стихе дает 23, подразделяемые на 12+11. Число 23 — простое число. Число 12 есть число пространства**. Зодиак делит небесное пространство на 6 пар знаков. Второй хориямб делит 12 долей на 2 группы по 6. Число 11 делится на 7+4. Дактиль и хорей дают 7 долей, спондей — 4. Число 7 есть число времени. Число 4 объединяет три царства природы: царство минералов, растительное и животное — и царство человека, которое объединяет всех; это дает тетраду: камень, растение, животное, человек. Мы можем теперь найти значение 23: $12 (6+6) + 11 (7+4) = 23$, символ пространства, времени и бытия» [1994, с. 155].

Мы видим, как Мессиа́н стремительно переходит от символов одной культуры к символам другой, объединяет их, заставляет резонировать одно в другом. Однако для понимания смыслов, заложенных в том или ином произведении, бывает необходимо точно представ-

* Косвенное подтверждение трактовке 9 как числу Рождения можно усмотреть в том, что цикл «Рождество Господне» для органа состоит из девяти частей.

** Число 12 Мессиа́н также толкует по-разному: 12 — это и 2х6, где 6 — число Творения (см. «Двадцать взглядов...»); но это и 12 апостолов, и 12 знаков Зодиака.

лять себе происхождение символики; например, в цикле «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» он использует христианскую числовую символику.

Единичные числа играют важную роль в организации разных параметров музыкального произведения. Не менее важными являются числовые ряды.

Числовые ряды: восходящая и убывающая прогрессия

Восходящая прогрессия, или арифметический ряд,— один из самых существенных компонентов ритмической системы Мессиана. Подавляющее большинство его произведений написано с участием восходящей ритмической прогрессии, которую сам композитор называет «ритмическим хроматизмом». Ее основной вид — ряд из последовательно увеличивающихся длительностей, начинающийся от самой краткой и заканчивающийся самой долгой. Об этом явлении упоминают авторы всех монографий о Мессиаане, в том числе В. Екимовский и К. Мелик-Пашаева, а также В. Н. Холопова в своей книге о ритме [1974]. Трудно назвать сочинение композитора, написанное им после 30-х годов, где бы так или иначе не использовался «ритмический хроматизм». Напомним один из самых известных образцов: Ритмический этюд № 2, называемый в русском издании «Система длительностей и динамических оттенков», или, в другом переводе, «Лад длительностей и интенсивностей». Здесь представлена прогрессия из 24 длительностей. Это далеко не предел: в «Хронохромии» ряд состоит из 32 длительностей. Самым колоссальным, вероятно, является ряд из «Органной книги»: в седьмой части имеется восходящая прогрессия из 64 длительностей*.

Смысл восходящей прогрессии описывается в уже упоминавшейся статье В. Н. Топорова: «...в архетипе такого рода текстов формальной структуре n , $n+1$, $(n+1)+1$ и т. д. было поставлено в соответствие некое содержание, элементы которого воспроизводят примерно такую же цепь порождения... Таким образом, правдоподобно, что архетип этого и аналогичных ему текстов содержал перечисление основных элементов космологической системы и что эти элементы могли

* Число 64 вряд ли является случайным в системе Мессиаана. Известно, что в китайской мифологии имеется 64 гексаграммы, составляющих основу «Книги перемен» («Ицзин»); мы уже указывали, что Мессиаан был знаком с этой книгой и даже пытался уподобить 8 основных триграмм ритмическим рисункам [см.: Мессиаан 1996, с. 356–357].

вводиться в текст в порядке, соответствующем хронологической последовательности этапов сотворения этих элементов космической структуры» [1994а, с. 34–35]. И далее: «...чисто композиционная структура текстов, ...построенная по принципу возрастания числового ряда, некогда могла быть мотивирована и содержательно, скорее всего — какой-нибудь схемой космогонического типа (разрядка наша — Т. Ц.)» [Там же. С. 36].

Другой взгляд на происхождение прогрессии связан с мистической христианской традицией: прогрессия может быть трактована как символ «лестницы», или «лествицы» как средства «сублимации духа» [Топоров, 1994, с. 51], поскольку представление о лестнице часто связано с *числом* ее ступеней. Характерный образ Св. Писания — лестница Иакова (Иаков — человек, постоянно поддерживающий связь с Богом посредством видений и снов) [см.: Иванов, 1994, с. 476]. В пользу последней трактовки свидетельствует также и то, что, кроме восходящей прогрессии, у Мессиа́на встречается и убывающая. Но чаще всего они используются композитором одновременно. Тогда и возникает хорошо известное явление «необратимого ритма», то есть такого, который содержит как прямое, так и обратное движение, аналогичное ладу ограниченной транспозиции: «он (слушатель) 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» [Мессиа́н, 1942, с. 99].

Необратимые ритмы — одна из самых существенных черт стиля Мессиа́на. Ее он обосновывает большим числом красивых примеров, начиная с того, что закону необратимого (или зеркально-симметричного) ритма подчиняется все живое (например, строение человеческого лица, крыльев бабочки), так и неживое (великие произведения архитектуры). Необратимость, или свойство зеркальной симметрии, тесно связывает простые числа, необратимые ритмы и *палиндромы*. Кроме простых палиндромов, о которых уже шла речь, он также приводит более сложные их виды, такие, как *магический квадрат*.

Композитор разбирает в своем «Трактате...» знаменитый магический квадрат с гравюры А. Дюрера «Меланхолия». Этот квадрат таков:

16 3 2 13
 5 10 11 8
 9 6 7 12
 4 15 14 1

Сумма чисел по горизонталям и вертикалям составляет 34; то же и по диагоналям. В описании Мессияна, «в центре гравюры — фигура в длинном платье. Это существо (мужчина, женщина или ангел), увенчанное и крылатое, с циркулем в руке, отягощенное тоской в отношении проблем Времени, Дления, и Числа (фигуры колокола, песочных часов и магического квадрата), олицетворяет для меня трудности, связанные с изучением Ритма» [1995, с. 17].

Мессиян усматривает в «магических квадратах» то поистине волшебное начало, которое роднит математика и мага. Оно жило в трудах европейских мистиков на протяжении всей истории: число рождает магию, ей повинуются тайные силы природы, а также тонкие энергии мира духов. Недаром композитор здесь вспоминает и ведьм из шекспировского «Макбета», и самое начало «Фауста» Гёте, где Фауст вызывает своей магией духов.

Еще один магический квадрат, разбираемый Мессияном, получил широкую известность благодаря лекциям А. Веберна (а также его эскизам к Концерту для девяти инструментов ор. 24)*. Это знаменитое изречение

S A T O R
 A R E P O
 T E N E T
 O P E R A
 R O T A S

Смысл высказывания известен. Все слова в нем латинские, за исключением одного: «арепо». В русских переводах это слово часто переводится как имя собственное: «сеятель Арепо». Мессиян переводит фразу так: «Сеятель, идущий за своим плугом, старательно вращает свои колеса». Колеса плуга вызывают в памяти композитора божественный образ колес в видении Иезекииля: «Вид колес и устройство их — как вид топаза, и подобие одно у всех четырех; и по виду их и по устройению их казалось, будто колесо находилось в колесе.

Когда они шли, шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались.

* Любопытно, что ссылка Веберна на указанный «магический квадрат», по-видимому, не была известна Мессияну.

А ободья их — высоки и страшны они были; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Пр. Иезекииль, гл. 1, 16, 17, 18)*.

Для трактовки данного высказывания Мессиа́ну представляется важным то обстоятельство, что центральное слово образует греческую букву «тау», которую ранние христиане понимали как изображение креста. По обе стороны от буквы Т, с которой начинается слово «тенет», располагаются буквы О и А: «О и А — это альфа и омега, это сам Господь: “Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний”» (Откр., гл. 22, 13).

Все буквы этого высказывания, кроме Е и S, повторяются: А, О, Р, R и Т. Из них путем перестановки можно составить первые слова важнейшей христианской молитвы «Отче наш»: PATER NOSTER.

«И тогда перед нами возникает символ Божественной Вечности»** [Мессиа́н, 1995, с. 20].

По-видимому, «круговая» (бесконечная) конструкция палиндромов, аналогичная структуре Вечности, утвердила композитора в мысли о магических свойствах этих феноменов. Палиндромные структуры он также в изобилии находит среди индийских ритмов, что наводит его на мысль о том, что эта магия — «от века».

Для получения рядов с непрямым порядком чисел композитор пользуется перестановками (пермутациями, или интерверсиями).

Теория пермутаций — одна из древнейших в математике, ее развивал еще Декарт. Как известно, количество перестановок в том или ином числовом ряду выражается знаком «факториал» (!), который представляет собой произведение всех имеющихся в ряду чисел:

$$3! = 2 \times 3 = 6$$

$$4! = 2 \times 3 \times 4 = 24$$

$$5! = 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$$

$$12! = 2 \times 3 \times 4 \times \dots \times 12 = 479\,001\,600***$$

Полученные в результате перестановок числовые ряды могут быть соотнесены с длительностями, что предопределяет практически бесконечное разнообразие ритмических рядов. Но для Мессиа́на

* Это те самые «глаза в колесах», образ которых вдохновил его на создание шестой пьесы в «Органной книге».

** В христианской трактовке этого латинского изречения Мессиа́н опирается на Жерома Каркопино.

*** Это как раз то самое число, которое соответствует количеству всех возможных додекафонных серий.

привлекательна не бесконечность, а, наоборот, конечность перестановок, их симметричная замкнутость.

Свою теорию возможных перестановок в числовом ряду Мессиян излагает на страницах «Трактата...». Проследим ее основные этапы и процедуры.

Исходный ряд для перестановок — ритмическая хроматическая шкала. Количество ее элементов может быть как малым, так и очень большим: от 5-ти до 64-х. Композитор отдает предпочтение большим числам: «Это (64. — *Т. Ц.*) слишком малое число для астронома или математика, но вполне подходящее для музыканта и ритмиста» [*Мессиян*, 1996, с. 225]. Для показательной работы он выбирает «усредненный» ряд из 16-ти элементов:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

В этом и последующих рядах каждое число обязательно соответствует длительности звука в избранных единицах: 1 шестнадцатая, 2 шестнадцатых, 3 шестнадцатых, если единица измерения длительности — шестнадцатая; или 1 тридцатьвторая, 2 тридцатьвторых, 3 тридцатьвторых, если единица измерения длительности — тридцатьвторая.

Далее возможна перестановка по принципу «каждый n-ный».

Каждый второй:

1 3 5 7 9 11 13 15 2 4 6 8 10 12 14 16

Каждый третий:

1 4 7 10 13 16 2 5 8 11 14 3 6 9 12 15

Каждый четвертый:

1 5 9 13 2 6 10 14 3 7 11 15 4 8 12 16

Каждый пятый:

1 6 11 2 7 12 3 8 13 4 9 14 5 10 15

Эти перестановки можно употребить как в прямом, так и в обратном (ракоходном) движении, чередуя отрезки ряда.

Каждый второй, вторая половина в ракоходе:

1 3 5 7 9 11 13 15 16 14 12 10 8 6 4 2

Каждый третий: первая треть ряда в прямом движении — вторая треть в ракоходе — третья треть в прямом движении:

4 7 10 13 16 15 12 9 6 3 2 5 8 11 14

Каждый пятый в прямом движении — в ракоходе — в прямом движении — в ракоходе.

6 11 16 15 10 5 2 7 12 14 9 4 3 8 13

Можно также представить себе «скрытое двухголосие» или «скрытое трехголосие» в ряду: тогда образуется ряд «двойной линией» или ряд «тройной линией».

1 9 2 10 3 11 4 12 5 13 6 14 7 15 8 16 (двойная линия)

1 6 11 2 7 12 3 8 13 4 9 14 5 10 15 (тройная линия; как видно, она совпадает с рядом, построенным по принципу «каждый пятый»)

Кроме движения от начала к концу и от конца к началу, возможны также перестановки «из центра к краям» и «от краев к центру». Мессиа́н называет их «раскрытые ножницы» (*ciseaux ouverts*) и «закрытые ножницы» (*ciseaux fermés*):

«Раскрытые ножницы» (движение от центра к краям):

1	15
2	14
3	13
4	12
5	11
6	10
7	9
8	

Дает ряд: 8 7 9 6 10 5 11 4 12 3 13 2 14 1 15

«Закрытые ножницы»: 15 1

14	2
13	3
12	4
11	5
10	6
9	7
8	

Ряд: 15 1 14 2 13 3 12 4 11 5 10 6 9 7 8

Можно также двигаться не от «места встречи» двух половинок (в данном случае — число 8), а от воображаемой точки в центре:

7 6
8 5
9 4
10 3
11 2
12 1

Ряд: 7 6 8 5 9 4 10 3 11 2 12 1

Допускается также движение по принципу «закрывающегося веера» (*éventail fermée*). Вот три таких «веера»:

3 8 13
2 4 7 9 12 14
1 5 6 10 11 15

Ряд: 1 5 2 4 3 6 10 7 9 8 11 15 12 14 13

Эти принципы — пермутация, но еще не симметричная. Симметричной она становится тогда, когда перестановки проходят полный круг.

Действие 1. Возьмем некий ряд (пусть это будет ряд, построенный по принципу «каждый третий»):

1 4 7 10 2 5 8 11 3 6 9 12

Действие 2. Снова пронумеруем получившиеся длительности в соответствии с восходящей прогрессией:

1 4 7 10 2 5 8 11 3 6 9 12

У нас имеется ряд с непрямым («каждый третий») порядком длительностей, вновь последовательно пронумерованный.

Действие 3. Нижнюю последовательность чисел (восходящая прогрессия), теперь уже соединенную с непрямым порядком длительностей, снова переставляем по принципу «каждый третий». Получаем:



Теперь уже этот ряд вновь последовательно нумеруем и переставляем по принципу «каждый третий».

После пяти перестановок цикл замыкается. Это и есть симметричная, то есть ограниченная в своих перестановках пермутация. По аналогии с ладами ограниченной транспозиции подобные ритмические процедуры можно было бы назвать «ритмическими рядами ограниченной пермутации».

Гигантские схемы числовых перестановок используются композитором в «Мессе на день Пятидесятницы», в разделе «Офферторий», а также в «Органной книге». Одна из самых грандиозных конструкций, связанных с симметричной пермутацией, — это симфония «Хронохромия», разбор которого приводится в третьей части книги.

Свое использование симметричных пермутаций Мессиаан объясняет тем, что это — красивая аналогия ладам ограниченной транспозиции. Но в этом факте можно усмотреть и более глубоко скрытые законы. Нельзя не заметить, что числовые ряды в системе «симметричных пермутаций» — это своего рода аналоги так называемых *автоколебательных систем*. Циклические явления как в природе, так и в человеческих культурах были описаны многими учеными конца XIX — начала XX века*. Весь мир предстает перед нами как совокупность циклов (геофизических, биологических, социальных, социо-

* К началу XX века ученые выявили циклические ритмы не только в биологии (биоритмы), но и в явлениях культуры. Были обнаружены «циклы в истории архитектуры (50+80 лет), связываемые с попеременным доминированием «типов сознания» левого — правого полушария мозга (С. Ю. Маслов). Согласно Г. М. Идлису, крупнейшие открытия в теоретической физике следуют с периодом в 11 лет (сопряженным с вариациями солнечной активности)» [Владимирский, 2000, с. 724]

биологических)*. Таким образом, совокупность ритмов (колебательных циклов) природы и общества образует *динамическую «гармонию мира»*, интуитивно ощущаемую Мессианом.

Итак, мы обнаружили «перворитмы», с одной стороны, и авторские числовые ряды, с другой. Эти явления кажутся, на первый взгляд, диаметрально противоположными. «Перворитмы» — неруководные ритмы, в то время как авторские числовые ряды сотворены композитором. Однако их отношения могут выглядеть иерархически: «перворитмы» порой препарируются через «матрицу» ритмического хроматизма.

Рассмотрим этот процесс на примере индийских ритмов.

Если взять ритмическую хроматическую шкалу из 64-х длительностей, то ее наименьшим элементом будет одна тридцатьвторая, а все последующие элементы будут результатом сложения соответствующего количества тридцатьвторых:

1 2 3 4 5 6 и т. д.

Для того чтобы работать с разными «перворитмами», Мессиаан иногда «переводит» их в другие длительности, порой значительно более сложные, чем первоначальные, и делает это на основе ритмического хроматизма. Например, индийский ритм «Вазанта» (весна) может быть трансформирован из



* Для того, чтобы иметь возможность соотносить друг с другом циклы разной протяженности — большие астрономические циклы, ритмы биологической и общественной жизни, — П. Дюмезиль ввел в науку понятие «большого времени». Близкими оказались идеи В. Хлебникова: «Свести все к числу и ритму и найти общую формулу для величайших и мельчайших» [Кузьменко, 2000, с. 744].

Ритм «Виджайя»: из 

Ритм «Симхавикридата»: 

Может быть выражен так (в счетных долях, равных одной тридцатьвторой):

5 17 6 17 7 17 8 17 7 17 6 17 5 17

Как видно, сохраняется лишь самое общее соотношение длительностей между собой (короткие — длинные, изменяющиеся — неизменные).

Затем все эти ритмы объединяются Мессианом «в пространстве» 64-х тридцатьвторых.

И все же вопрос об отношении Мессиана к таким числовым рядам, как ряд Фибоначчи и другие авторские ряды (Люка, например), остается не вполне ясным. Высказанное В. Ценовой предположение о том, что в пьесе № 16 из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» имеются последовательности, которые ассоциируются с числом Фибоначчи, кажется вполне обоснованным [2000, с. 32], хотя его имени или ряда Мессиаан на страницах «Трактата...» ни разу не упоминает. Мы имеем в виду необратимые ритмы с весьма красноречивым порядком чисел: 3 5 8 5 3 и 4 3 7 3 4 («Квартет на конец времени», середина 6-й части; «Аминь ангелам, святым, пению птиц» из «Видений слова Аминь»). Первая группа цифр напоминает фрагмент ряда Фибоначчи, а вторая — весьма схожа с фрагментом ряда Люка. Есть лишь одно озадачивающее обстоятельство: и один и другой ряды ярче выявляют свойства в правой своей части, где числа становятся больше, а вот этих-то чисел мы у Мессиаана не обнаружили.

Несмотря на свои гигантские масштабы, числовые модели Мессиаана в целом несложны. Что же заставляет композитора возвращаться к этим идеям снова и снова? Глубокая вера в магическое могущество музыки, в ее тайную силу и не менее глубокое переживание числа, ощущение его как мощнейшего архетипа, прообраза всего сущего. Повторим слова Топорова: «Числа становятся образом мира и отсюда — *средством для преодоления деструктивных хаотических тенденций*». Число открывается Мессиаану и как некая сияющая сущность, то, что управляет миром, мистическая квинтэссенция бытия:

«Я сочиняю для удовольствия моего внутреннего слуха. И я нахожу некий новый ритмический порядок, до времени весьма абстрактный. Этот ритм передается посредством звучаний. Этот ритм растет, мыслит, разворачивается внутренне, как размышление, рожденное несколькими строками философского или теологического произведения. Ритм мыслится... для единственно чистого интеллектуального удовольствия созерцания числа, совершенно персональный — как молитва» [*Мессиян*, 1994, с.51].

РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ: КРУГ ТРЕТИЙ – VARIATION (ритмические трансформации и «ритмодвижение»)

Этот раздел ритмики, пожалуй, — самый изученный во всем ритмотворчестве Мессиаана. Следует заметить, что сам композитор осознанно привлекал внимание именно к этой части своего ритмического метода, которая, как нам кажется, представляет собой «покровную», поверхностную часть его ритмической системы, в отличие от глубинных «перворитмов» и числовых матриц. Уже в «Технике моего музыкального языка» (а еще раньше — в предисловии к «Квартету на конец времени») он довольно подробно перечислил все приемы, которыми пользовался: увеличение и уменьшение, добавление и изъятие точки, и т. д. Все эти приемы направлены на всестороннее *варьирование* избранного ритмического рисунка. Принцип вариации заложен в основании мессиаановской эстетики («ничто не повторяется точно») и представляет собой весьма развитую систему. Кроме того, преобразованные повторения ритмов составляют существо процессов формообразования.

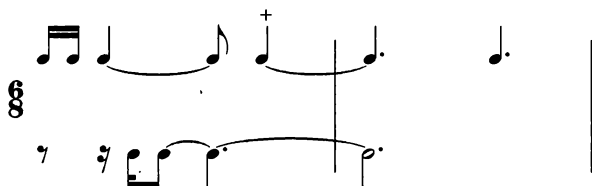
Ритмическую технику Мессиаана можно систематизировать по направлению от более простых преобразований к более сложным:

1. Трансформация ритма без изменения общего числа элементов, но с изменением его (ритма) общей длительности (различные виды увеличений и уменьшений, добавление и изъятие точки).
2. Трансформация ритма с изменением общего числа элементов, но без изменения общей длительности ритма (иррационализация ритма, разнообразные виды распушения и стяжения длительностей).
3. Трансформация одного ритма в другой (теория метаболы).

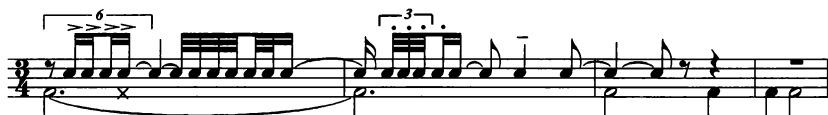
Иррациональные длительности Мессиаан использует не очень охотно (может быть, потому, что его не привлекает все неясное, смутное, неотчетливое). Если в случае с античными и другими ритмами композитор действует как археолог — первооткрыватель, нашедший давно похороненное сокровище, которому он дает «второе рождение», то в иррациональных ритмах он видит лишь не слишком удобный способ варьирования. Поэтому он не берется их разрабатывать сам, а в очередной раз обращается к «любимым предтечам». Иррациональные ритмы Мессиаан находит прежде всего у Дебюсси. Он цитирует примеры ритмических схем из «Моря»:



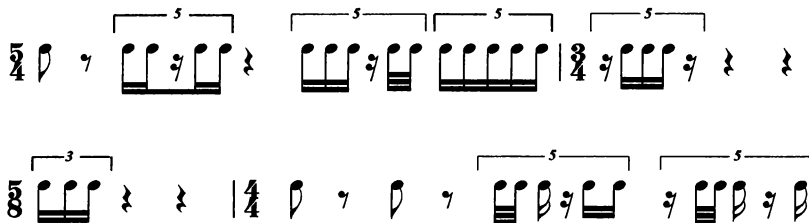
из «Послеполуденного отдыха фавна»



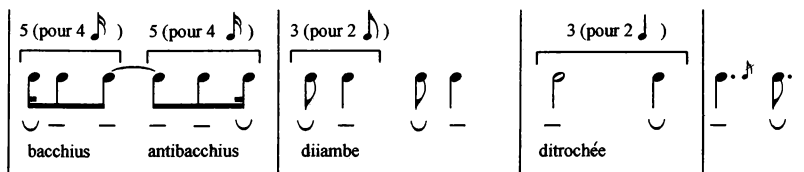
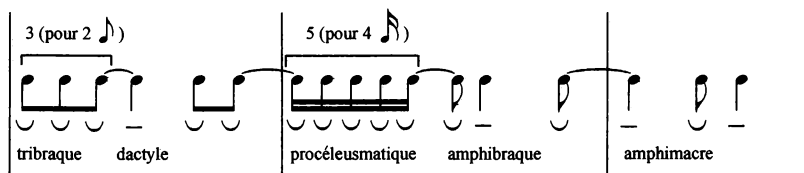
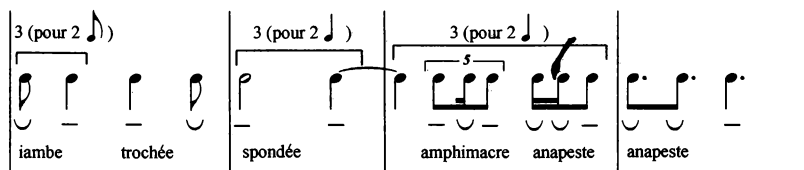
Мессиаан обращает внимание на иррациональные длительности у Равеля
(ритм в балете «Дафнис и Хлоя»):



А также у Вареза («Аркана» и «Ионизация»)



Кроме этого, Мессиян разбирает некоторые примеры иррационализации длительностей у А. Жоливе, П. Булеза и К. Штокхаузена. Но где же использует иррационализацию длительностей сам Мессиян? Назовем самый выдающийся пример такого рода: это первая часть «Мессы на день Пятидесятницы», названная композитором «Языки огня». В чем Мессиян видит здесь смысл иррационализации? В качестве ритмической основы он применяет последование греческих стоп, то есть комбинацию кратких и долгих длительностей. Мессиян отмечает, что это грозит монотонией, и одним из путей борьбы с ней избирает иррационализацию избранных стоп в сочетании с увеличением и уменьшением отдельных ритмических групп. Приведем ритмическую схему первой части Мессы*:



* Впервые эта схема была опубликована в статье Е. Кривицкой [1999].

3 (pour 2) 3 (pour 2) ()

ionique majeur Péon III ionique mineur

choriambre 3 (pour 2) 3 (pour 2)

antipaste Péon I

() 3 (pour 2) 5 (pour 4) 5 (pour 4) 7 (pour 8)

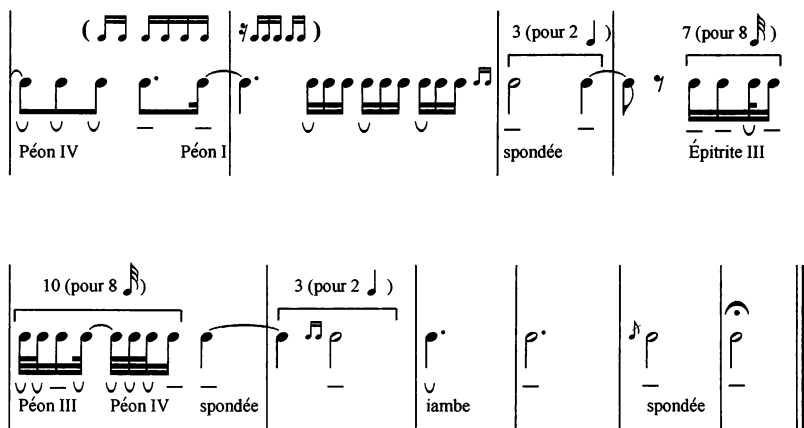
Épitrite I iambe amphimacre Épitrite II Épitrite II

3 (pour 2) 5 (pour 4) 3 (pour 2) 3 (pour 2) 3 (pour 2)

iambe amphimacre dactyle dochmius dispondée spondée

() 7 (pour 8) 3 (pour 2) 3 (pour 2) 5 (pour 4) 5 (pour 4)

Épitrite III trochée iambe Épitrite IV Péon II Péon III



Как можно заметить, Мессиян стремится к максимальному разнообразию стоп. Ямб, хорей, трибрахий, спондей, анапест, дактиль, проклевсмастик, амфибрахий, бакхий, антибакхий, амфимакр, все виды пеонов, оба ионика, дохмий, антиспаст, диямб, дихорей, диспондей, эпитриты I, II, III, IV — то есть из 28 хрестоматийных стоп он использовал 26! Среди пропущенных оказались лишь «равнодольные» молосс и пиррихий. Организация стоп здесь не связана с какими-то известными видами стиха: это не алкеева и не сапфическая строфа, а вольная фантазия на тему объединения разных античных стоп. Иррационализация длительностей дает возможность превратить «азбуку Морзе» античного ритма в сложное соподчинение длительностей, что отвечает главному эстетический принципу Мессияна: периодичность без равномерности. И все же отношение к этим длительностям у композитора двойственное: «Было время, когда я их использовал (иррациональные длительности — *Т. Ц.*), но без особой симпатии. В конце концов я от них отказался, именно из-за их иррациональности. Я предпочитаю необычные, но ясные ритмы» [*Мессиян*, 1994б, с. 16].

Распущение и стяжение

Нам представляется, что наряду с увеличением и уменьшением, это один из самых важных способов работы с ритмом, хотя Мессиян не выносит распущение и стяжение в название какого-либо из разделов

«Трактата...». Распущение Мессиа́н передает словом «le monnayage» (дословно: «размен монеты мелочью»), отмечая, что в «практике греков существовало слово «распущение» (dissolution)» [1997, с. 86]*. Не раз мы обнаруживаем упоминания о распущении и стяжении в мессиановском переводе «120 Деши-тала»; так, он пишет о ритме № 26:

«26а) Трястра варна (tryastra varna) — перевод: три цвета Эти три цвета — лагху, друкта и еще лагху, каждая из длительностей повторена два раза.



5матр: 5 восьмых

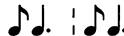
Трястра варна необратима; это греческий амфима́кр или индийский Дхенки в распущении .

Другой пример:

22) Раджакудамани (râjascûddâmâni) — перевод: король королей.



(8 матр: 8 восьмых)

Это распущение: .

Или еще:

«30) Хам(е)санáда (hamsanâda) — голос утки.



(8 матр: 8 восьмых)

Два ямба с длинной нотой с точкой, второй ямб — распущение первого:  »

[1994, с. 280].

Распущение и стяжение — это не просто технические приемы. Нам кажется важным следующее замечание Мессиа́на на страницах индийского трактата о ритме: «Принцип стяжения (или свертывания) есть процедура, обратная распущению или диссоциации: долгая длительность заменяется на множество коротких при сохранении общей длительности (распущение и свертывание есть два великих слова алхимиков)**» [Там же, с. 297]. В этом высказывании Мессиа́н

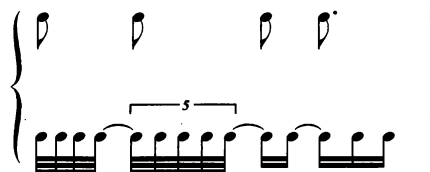
* В античной теории стиха существовала развитая теория распущения и стяжения долей [см.: Двоскина, 1998, с. 14].

** Ссылку на какие-либо труды алхимиков нам у Мессиа́на обнаружить не удалось; впрочем, вполне вероятно, что он мог узнать об этом из книг, например, Андре Бретона, о котором писали: «Только перелистывая книги Бретона, поражаешься тем, что приходится много раз читать наиболее известные имена алхимии и герметизма» [цит. по: Андреев, 1972, с. 12–13].

употребляет термины «dissolution» и синонимичный ему термин «dissotiation» как аналог «monnayage»; для обозначения «стяжения» он употребляет слова-синонимы «coagulation» и «réunion». Этот «алхимический» аспект указывает на то, что Мессиян относился к ритмическому варьированию отнюдь не просто «технологически». Распущение и стяжение отмечены Мессияном в числе наиболее важных принципов для индийской ритмики, о чем уже говорилось ранее. В музыке самого Мессияна распущение и стяжение порой принимают невероятно изощренные формы. Рассмотрим эти способы работы с ритмом на примере «Органной книги». Мессиян использует большое количество индийских ритмов во второй части этого цикла, в Пьесе в форме трио.

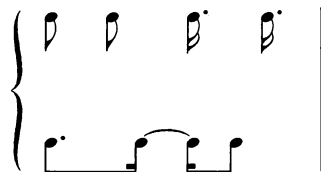
Гаджалила: оригинал

распущение



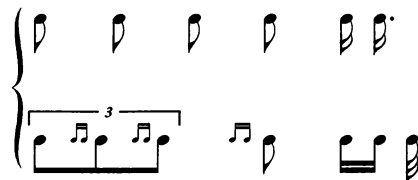
Сама: оригинал

распущение



Маллатала: оригинал

распущение

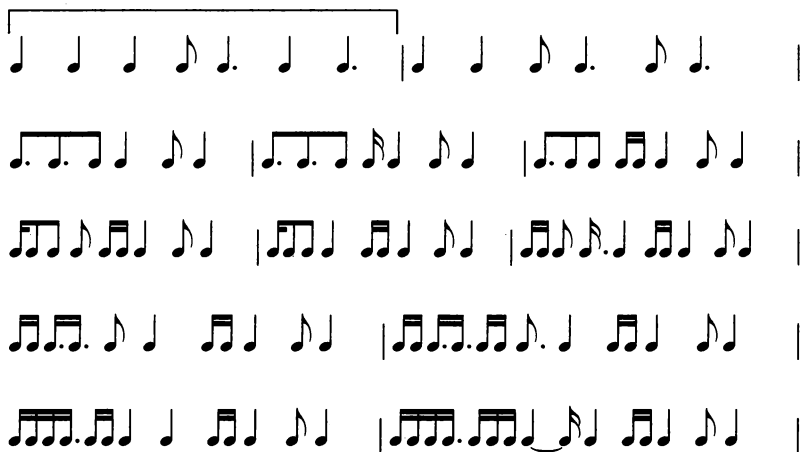


Очевидно, что основной рисунок индийского ритма является лишь канвой для его обыгрывания при помощи распущения и стяжения. Мы встречаем здесь и простейшее распущение (восьмая с точкой = восьмая + шестнадцатая), и более изощренное (четверть с точкой = 3 шестнадцатых + 1 восьмая + 1 шестнадцатая), и сложное, с участием иррациональных длительностей (1 шестнадцатая = триоли тридцатьвторых), и комбинированное (сочетание рациональных

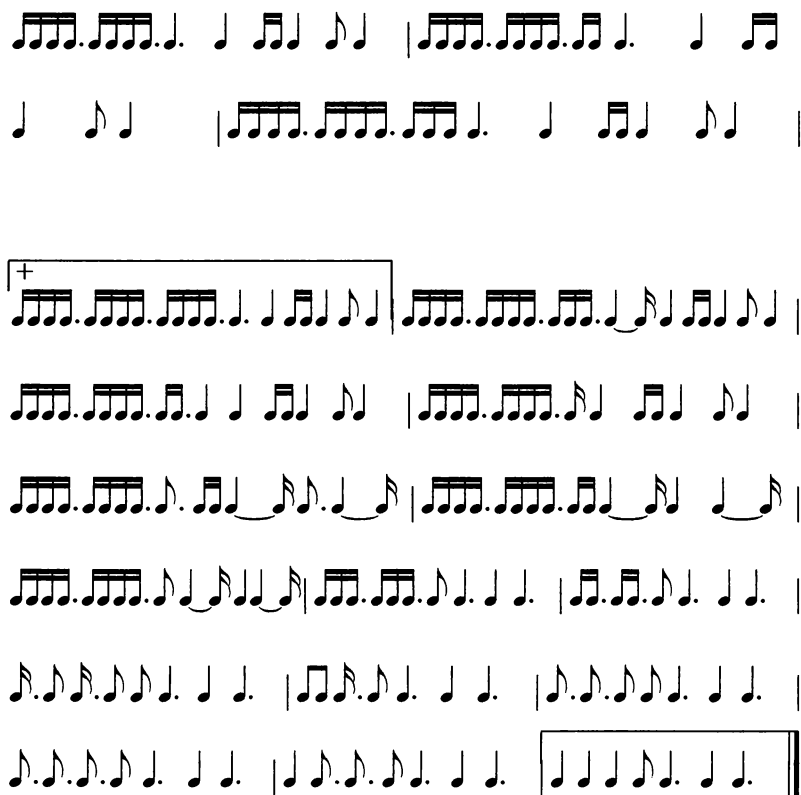
и иррациональных длительностей в распущении половинной ноты), и осложненное мелизмами, включенными в основную длительность. Распущению может подвергаться как часть ритма, так и все элементы ритма, что не позволяет определить критерии распущения при анализе. Вряд ли это можно назвать рациональным действием, скорее, способом ритмического фантазирования, импровизации. Самый сложный случай — это вторая часть «Книги для органа», где индийские «перворитмы» столь основательно скрыты за вариациями, что указание композитора на то, что они есть в тексте, воспринимается как чистая символика. Реально звучащих «перворитмов» здесь нет, они остаются «невидимыми и свободными».

Метабола

Этот раздел выводит ритмическое учение Мессиана из области единичных ритмов в область их взаимосвязи. Греческий термин «метабола» означает «превращение», и мы можем наблюдать, как Мессиян путем эволюционных изменений превращает один ритм в другой. В метаболе обязательно участвуют два стабильных элемента, два «индивидуальных» организма, между которыми выстраивается цепь посредствующих звеньев*. Вот как выглядит последовательная трансформация ритма «симхавикрама» в ритм «Мишраварна» и обратно:



* Метабола — распространенное явление в стихосложении; путем последовательной замены букв можно превратить «лису» в «волка» и т. д.



Эта трансформация дает, с одной стороны, двойную метаболу, с другой — гигантский необратимый ритм. Если вспомнить символику этих ритмов, то получается, что лев превращается в радугу, а затем — обратно в льва. Мессиян замечает по этому поводу: «Это заставляет вспомнить “Метаморфозы” Овидия, а также трансмутацию Шеффера» [1995, с. 514]. Образная динамика, превращения — не есть ли это недостающие звенья в волшебной картине меняющегося окружающего мира? В образном смысле метаболы созвучна миру эстетических и композиционных предпочтений Мессияна, однако ее не так часто можно найти в его произведениях (наиболее яркий пример — «Семь хайку»).

Упомянем также «анакласис». Это — идущий из античности прием перестановки кратких и долгих слогов в стопе, но не внутри нее, а на пересечении двух стоп. Мессиян характеризует ее так: «Представим, например, три малых ионика: мы переставим конец второго ионика и начало третьего, так, что вы услышите настоящий ионик только в начале стиха, и результат будет таков: малый ионик, затем пеон III и эпитрит II, то есть два кратких, два долгих, затем два кратких — один долгий — один краткий и в конце один долгий — один краткий — два долгих» [1994в, с. 9]. Эффект, по признанию композитора, довольно значителен: «Анакласис создает нарушение в последовательности долей, тревожащее слушателя. Это по-настоящему современная структура, заставляющая думать об адской машине, установленной на спокойных ритмах» [Там же]. Очевидно, что «метабола» и «анакласис» — это сходные приемы работы с разным ритмическим материалом.

Интерполяция

Слово «интерполяция» (interpolation) означает «вставка». Мессиян пользуется этим приемом для того, чтобы придать ритму (или ритмам) движение, поскольку «перворитмы» — это достаточно замкнутые структуры. Интерполяция одного ритма в другой осуществляется, насколько можно заметить, по определенным правилам. То, куда происходит интерполяция, — это протяженные «перворитмы», подразделяющиеся на части (например, Симхавикрама). То, что интерполируется, — это небольшие, часто внутренне слитные ритмы (например, Лакшмиса). «Перемешивание» частей одного ритма с элементами другого дает рождение новым ритмическим рядам, создает своего рода «ритмическую разработку». Приведем примеры интерполяции:

Интерполяция ритма Манхика в ритм Симхавикрама:

Симхавикрама	
Манхика	
интерполяция	

Интерполяция ритма «маллатала»: в ритм «вазанта»



Интерполяция ритма «лакшмиса» в результат предыдущей интерполяции:



Комментируя применение интерполяции, Мессиаан замечает, что «одни ритмы вставляются в другие наподобие японских кукол (то есть матрешки – *Т. Ц.*)» [1995, с. 525].

Действием, противоположным интерполяции, можно считать «развитие путем изъятия» (*développement par élimination*). Этот прием был описан в одном из разделов «Техники моего музыкального языка», в «Трактате...» Мессиаан повторяет некоторые положения этого раздела, ссылаясь при этом на тот же самый пример – I часть Пятой Симфонии Бетховена*. Смысл приема очевиден: ритм (или мотив) укорачивается по протяженности путем последовательного изъятия из него все большего числа элементов до тех пор, пока от него не останется основное интонационное зерно.

«Ритмические персонажи»

Как указывает Мессиаан, источником такого сложного ритмического преобразования, каким является «ритмический персонаж», является описанное выше «развитие путем изъятия», а также увеличение длительностей в ритмах типа «Симхавикридата». Один из первых образцов «ритмических персонажей» Мессиаан находит у Римского Корсакова:

* Под тем же названием мы встречаем описание этого приема в «Курсе композиции» Венсана д'Энди



Что такое «ритмические персонажи»? Поскольку «изобретателем» ритмических персонажей был, по мнению Мессиана, И. Стравинский, постольку разъяснения мы находим в анализе «Весны священной»: «Каждый театральный персонаж своими действиями или своими чувствами влияет на действия и чувства других персонажей, он “управляет” сценой. Первый персонаж наносит удар второму: первый — действенный, второй — действует, но подчиняется первому. Первый приобретает все возрастающее значение, второй — убывает. Представим себе третий персонаж — бесстрастный, неподвижный, который наблюдает, который помогает конфликту без участия в нем: мы видим три возможных поведения на сцене. Перенесем все это в ритмический план. Три ритма повторяются поочередно. При каждом повторении первый ритм все увеличивается и увеличивается за счет прибавления долготы длительностей и их количества: это персонаж действующий. Во время каждого повторения второй персонаж убавляется и в отношении долготы длительностей, и в отношении их количества: он уменьшается. Во время каждого повторения третий персонаж остается равным самому себе: он никогда не меняется; это неподвижный персонаж. «Ритмические персонажи» не вышли из гениальной головы Стравинского подобно Афине из головы Зевса: балетная музыка, общение с танцовщиками и солистами, искусство танца в целом, без сомнения, вдохновляло искусство Стравинского, но у него было и более грандиозное наследство — явления изыятия и увеличения у Бетховена... Увеличение состоит из прибавления к теме или фрагменту темы дополнительных звуков и длительностей: очевидная параллель с увеличивающимся ритмом. Изыятие состоит из уменьшения темы или фрагмента темы на некоторое количество звуков или длительностей: очевидная параллель с уменьшающимся ритмом. Различия в использовании касаются обеих процедур: в то время как Бетховен использует уменьшение или увеличение по отношению к одной и той же теме, Стравинский увеличивает и уменьшает разные ритмические фигуры. Для Бетховена тема есть герой, кото-

рый рождается, умирает, возрождается; для Стравинского ритмы — это живые ячейки, которые разрастаются и уменьшаются, ведут бесконечную борьбу по типу: “Я живу дольше, чем ты — ты длишься меньше, чем я”, и наоборот: это как нельзя лучше объясняет это явление: *ритмический персонаж*» [Мессиян, 1995, с. 112–113].

Использование «ритмических персонажей», то есть интерполирование в ритмический рисунок уменьшающихся и увеличивающихся фрагментов,— это, так же, как метаболы и интерполяция, один из способов «ритмодвижения». При соответствующих масштабах взаимодействие «ритмических персонажей» может приобрести значение формообразующего принципа (по крайней мере, на уровне музыкального синтаксиса), что и происходит в балете Стравинского «Весна священная».

Надо сказать, что в «Трактате...» Мессиян ничего не говорит о содержательном аспекте ритмических персонажей, оставляя все на уровне констатации самого феномена. Однако в одном из своих интервью он проливает свет на это явление: «Я знаю, что, анализируя “Весну...” , я долго размышлял над большим значением ритма в некоторых частях — как, например, в “Величании избранной” и “Священной пляске” — и в конце концов я понял, что прием, придающий этим двум пьесам их магическую силу, и состоял в использовании “ритмических персонажей”» [2001, с. 67]. Сам Мессиян с некоторой гордостью говорил, что был первым, кто осознанно использовал ритмические персонажи в своем творчестве и тем самым, можно было бы продолжить, применил их магическую силу. Проследим некоторые «перипетии» формообразования у Стравинского, трактованные Мессияном с точки зрения использования ритмических персонажей. В качестве примера возьмем одну из наиболее типичных для ритмической техники Стравинского пьес — «Величание избранной» из «Весны священной».

Форма определяется Мессияном как «элементарно простая: скерцо до-диез минор — трио си-бемоль минор — сокращенная реприза скерцо до-диез минор. Формируется последовательность *А В А*. В первой части действуют четыре ритмических персонажа» [1995, с. 112], которые Мессиян обозначает буквами *А, В, С, D*. Для того чтобы их различать, он считает необходимым отнестись к тексту как к сплошной череде длительностей (без авторских тактовых обозначений), а также разделить музыку на два регистра — высокий и низкий — для персонажей *А* и *В*. Высокий регистр содержит ритм

и звучания как бы позитивные, в то время как низкий регистр представляет собой нечто вроде негатива. «В первом такте: анакруза на низком *ля* — акцент на сверхвысоком *соль* — окончание на *фа, ми, ре*» [Там же. С. 113]. Персонаж А выступает из сонорной магмы:



Ритмика персонажа А следующая: ♩ 7 ♩ ♩ ♩ 7.

Схематически этот ритм выражается формулой, которая аналогична греческому амфимакуру и индийскому ритму «Дхенки»: ♩ ♩ ♩ .

При удлинении его на одну четверть он становится таким: ♩ 7 ♩ 7 ♩ ♩ ♩ 7, что в переводе на язык античных метров дает эпитрит III : ♩ ♩ ♩ .

Первое изложение ритмического персонажа В таково:

♩ 7 ♩ 7 ♩ 7 ♩ 7 7 .

Схематически это представляет собой последовательность четвертей: ♩ ♩ ♩ ♩ .

Мессиаан не поясняет, где именно данный персонаж расположен, но из текста ясно, что В не может быть ничем иным, как последованием аккордов в третьем такте, причем отсчет длительностей должен вестись со второй восьмой, так как *ля* — анакруза (то есть затакт). Звучание аккорда — диссонантное, с опорой на малую септиму:



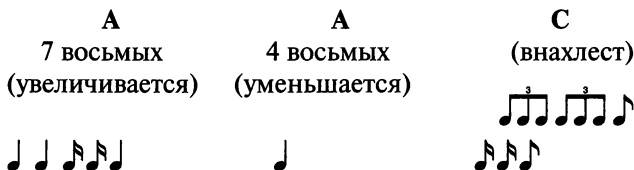
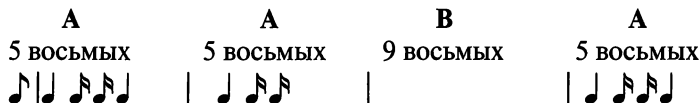
Персонаж С единственный, где используются «иррациональные длительности»:



По всей видимости, это тема труб из седьмого такта. Мессиян замечает, что этот персонаж возникает на крешендо там-тама в окружении глиссандирующих валторн, а также на фоне хроматических восходящих струнных: «Весь мир совершает глиссандо – суперфортиссимо!» [1995, с. 114].

Персонаж D представляет собой аккорд, похожий на тот, который характеризовал персонаж A, но только он повторяется то на *ре-диез*, то на *фа-диез* у фаготов; Мессиян замечает, что этот аккорд всегда звучит 14 раз.

Смысл развития Мессиян объясняет так: «Персонаж A увеличивается, уменьшается и вновь увеличивается: он насчитывает от 5 до 7 восьмых, потом 4, и вновь от 5 до 7. Под конец он содержит 4 восьмых. Персонаж B уменьшается с 9 до 6 восьмых, затем возрастает с 6 до 9 восьмых. Персонаж C всегда изложен триолями, ему сопутствует крешендо. 1-е проведение: 2 триоли; 2-е проведение: 3 триоли (как в цифре 103, перед танцем). 3-е проведение: 2 триоли. Персонаж D остается неподвижным и бесстрастным, имеет 14 восьмых» [1995, с. 114]. Общая ритмическая схема первой части (цифры 104 – 111):



D	C		
14 восьмых	(добавлена одна триоль)		
			
D	A	C	
14 восьмых (неподвижный)	4 восьмых	(внахлест)	
			
D	B	A	B
14 восьмых	6 восьмых	5 восьмых	9 восьмых
(неподвижный)	(уменьшается)	(увеличивается)	(увеличивается)
			
A	A	A	A
5 восьмых	5 восьмых	7 восьмых	4 восьмых
		(увеличивается)	(уплотнение)
			

Легко увидеть в этом анализе тот самый «покадровый» метод, который присущ композиторскому мышлению самого Мессиаана. Следует признать, что такой подход к музыке Стравинского действительно заставляет взглянуть на ткань балета по-новому, услышать его не как расплывчатый хаос линий и пятен, а как необычайно ясное конструктивное целое, выстроенное из крошечных организмов — персонажей.

Несколько избыточный техницизм анализа компенсируется глубоко поэтической и символической трактовкой пляски Избранницы. Мессиаан пишет: «Перед написанием «Весны священной» Игорю Стравинскому было видение будущего создания: юная девушка, избранная для жертвы Земле, символизирующая почку, которая должна треснуть, взорваться во имя жизни, танцует и кружится перед смертью в присутствии иссохших старцев, молчаливых и неподвижных, символизирующих шершавую кожу, которую эта почка разрывает» [1995, с. 111]. Этот жертвенный магический ритуал является

First system of music, measures 1-5. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The instruments are labeled: *gr. c.* (gong), *cl.* (clarinet), *maracas*, and *w.-bl.* (woodwind). The measures are numbered (3), (3), (5), and (5) at the bottom.

Second system of music, measures 6-9. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The instruments are labeled: *gr. c.* (gong), *cl.* (clarinet), *maracas*, and *w.-bl.* (woodwind). The measures are numbered (4), (4), (4), and (4) at the bottom.

dim.

p

f

gr. c.

maracas

w.-bl.

(5) (5) (3) (3)

Через некоторое время Мессиан восстанавливает равновесие: те же ритмические персонажи проходят в обратном порядке (ц.13), правда, в неполном виде:

Маракасы	Вудблок	Большой барабан
2 2	7	7 7
3 3	7	5 5
5 5	7	4 4
6 6	7	3 3
7 7	7	2 2
8 8	7	1 1

Сокращенный вариант этой последовательности появляется последний раз в коде (ц. 13):

Маракасы	Вудблок	Большой барабан
8 8	7	1 1
7 7	7	2 2
6 6	7	

Три — максимальное число персонажей, используемых Мессианом, по числу возможных функций: возрастание, убывание, неизменность. То же мы можем наблюдать и в «Мессе на день Пятидесятницы», только еще и с перестановкой (интерверсией) персонажей. Во 2-й части Мессы — «Оффертории (вещи видимые и невидимые)» — Мессиян указывает на три индийских ритма: Третья (третий), Чатуртхака (четвертый), Нихсанкалила (дерзкая, или отважная игра).

Выпишем их числовой ряд:

Третья	Чатуртхака	Нихсанкалила
2 2 3	4 4 2	14 14 10 6
Третья	Нихсанкалила	Чатуртхака
2 2 3	13 13 9 5	5 5 3
Чатуртхака	Нихсанкалила	Третья
6 6 4	12 12 8 8 4	2 2 3

В репризе «Оффертория» возникают следующие варианты:

Чатуртхака	Третья	Нихсанкалила
7 7 5	2 2 3	11 11 7 7 3
Нихсанкалила	Чатуртхака	Третья
10 10 6 6 2	8 8 6	2 2 3
Нихсанкалила	Третья	Чатуртхака
9 9 5 5 1	2 2 3	9 9 7

Использованы все шесть возможных перестановок ритмов. Любопытно, что неизменный ритмический персонаж — Третья — так же, как и в «Турангалиле», составлен из 7 измерительных единиц — числа Совершенного Творения. Чатуртхака в оригинальной нотации состоит из 5-ти единиц, и если вспомнить, что число 5 — символ любви, творческого акта, то его возрастание становится объяснимым.

Соединение ритмов

Мессиян чаще всего обращается не к единичным формулам «перворитмов», а к их объединениям (если принять во внимание, что каждая из индийских ритмоформул есть нечто вроде слова, то их сочетание будет аналогом фразы). В большинстве случаев они объединяются по три, как уже упомянутые Третья, Чатуртхака, Нихсанка-лила.

«Квартет на конец времени» — Рагавардхана, Чандракала, Лакшмиса. Точно такое же сочетание, в том же порядке использовано в V части «Турангалилы», а также в «Ярави» (четвертая песня).

«Пять песен-припевов», первая часть: Мишраварна, Симхавикрама, Лайя.

«Семь хайку», первая часть: Виджайя, Сама, Симхавикрама; Сама, Гаджаджампа, Виджайя; Лакшмиса, Гаджаджампа, Чандракала.

«Органная книга», первая часть: Пратапасекхара, Гаджаджампа, Зараза.

«Органная книга», пятая часть: использовано две тройки индийских ритмов — Рангапрадипака, Чаккари, Сама и Лайя, Бханга, Нишшанка.

Иногда Мессиян включает в музыкальную ткань и более крупные объединения ритмов: например соединение четырех ритмов в пятой части «Пяти песен-припевов»: Гаджаджампа, Симхавикрама, Чандракала, Рагавардхана. Во второй части «Органной книги» 9 ритмов (3х3): Симхавикрама, Гаджалила, Сама, Маллатала, Вазанта, Пратапасекхара, Гаджаджампа, Лакшмиса, Мишраварна.

Сравнивая полученные ритмические комбинации, обращаем внимание на то, что ритмы объединяются не по подобию, а, скорее, по принципу своеобразной комплементарности. Возьмем не раз повторенную Мессияном тройку ритмов Рагавардхана, Чандракала, Лакшмиса:



Лакшмиса



Рагавардхана



Чандракала

Лакшмиса представляет собой прогрессию (ритмический хроматизм), Рагавардхана состоит из необратимого ритма и выдержанного звука, Чандракала — несимметричная группа, в которой имеются повторенные части (три четверти, три четверти с точкой). Сочетание ритмов, основанных на разных принципах — возможно, смысл этого состоит в том, чтобы развернуть различные рисунки как выражение возможной полноты и множественности бытия.

РИТМ И ДРУГИЕ СРЕДСТВА МУЗЫКИ

Все, о чем шла речь, свидетельствует о детальной разработке Мессианом морфологии и синтаксиса ритма. И все же ритм не является единственным управляемым компонентом композиции. Несмотря на то, что ритмика для Мессиаана — главное, она тесно взаимодействует с другими музыкально-выразительными средствами: мелодией, гармонией, динамикой, артикуляцией и музыкальной формой. Нельзя сказать, что для композитора все эти средства одинаково интересны: его отношение к ним выстраивается по оси «ритмическое — неритмическое». Это доказывает следующее высказывание: «Но не будем забывать, что музыка есть прежде всего Мелодия, и мелодия не существует без Ритма! Звук — всего лишь агент трансмиссии различных высот мелодии; в случае мелодии, сопровождаемой ее натуральной гармонией, сочетания звуков дают истинный смысл мелодическому движению; случай контрапункта смешивает два предшествующих. Для ритма звук — музыкальный или нет — часто только его окраска: она стоит последней в ряду Длительностей, Числа и их восприятия. Музыка, таким образом, частично создается звуками...но также и прежде всего Длительностями, Напряжением (*Elan*) и Отдыхом (*Repos*), Акцентами, Интенсивностью и Плотностью, Атакой и Тембром — всем тем, что обобщается словом Ритм» [*Мессиаан*, 1994, с. 40]. Таким образом, в «ритмическое» входят собственно ритм, динамика, акцентуация, агогика, артикуляция, тембр. В «неритмическое» — гармония и контрапункт. Мелодия, судя по всему, является и «ритмическим» и «неритмическим» средством выразительности, перекрестьем ритма и звукоряда.

Между тем в теоретической концепции Мессиаана между ритмом и мелодией устанавливаются неоднозначные отношения.

Второе направление — попытка *синтеза* ритмических и мелодических характеристик, увязывание их в единый комплекс. Такой синтез появляется в «Четырех ритмических этюдах»: любой из звуков (например, *до-диез* третьей октавы в верхней линии высот) имеет свою раз и навсегда установленную длительность (указанный *до-диез* — всегда четверть), так же, как и динамику (*mf*). По такому же принципу написаны некоторые разделы фортепианной пьесы «Кантеоджайя», цикл «Каталог птиц» для фортепиано, отдельные страницы оперы «Франциск Ассизский». Этот синтез можно назвать и совмещением, и наложением; он характерен для тех сочинений Мессиана, техника композиции которых интерпретируется в музыковедческой литературе как близкая тотальному сериализму.

Откуда возникла сама идея такого совмещения? Наиболее вероятный источник ее — это те представления о грегорианском хорале, которые Мессиаан смог получить в исследованиях отца Мокеро, в частности, в «Грегорианском музыкальном числе». Именно здесь содержатся указания на неразрывное единство всех сторон звука: высотной, ритмической, динамической, тембровой. Мессиаан также замечает, что в классической музыке ритм и мелодия «не отделяются друг от друга» [1997, с. 28].

На первый взгляд, между мелодией и ритмом у Мессиаана нет прямой связи: ни мелодия не порождается ритмом, ни ритм — мелодией. Они либо суммируются, либо совмещаются (происходя при этом из разных источников). Их пересечение может быть понято на уровне порождающих моделей: мелодия состоит из двенадцати хроматических звуков, ритм — из элементов «ритмического хроматического ряда» или из «перворитмов». Однако сама возможность организации высот в ряд частот, а ритмических единиц — в ряд «длиннот» указывает на их подвластность Числу. Поэтому можно увидеть некое подобие связи мелодической и ритмической организации в Ритмическом этюде № 2 — чем ниже звук, тем дольше длительность.

У мелодии, как и у ритма, имеются свои «нерукотворные» и «рукотворные» истоки. Один из таких «нерукотворных» истоков мелодии — это птичье пение. «Их (птиц — *Т. Ц.*) мелодические рисунки, — писал композитор, — превосходят по фантазии человеческое воображение» [Мессиаан, 1994а, с. 42]. Птицы — это посредники между Богом и людьми, вестники Божьей воли. Птичье пение играло исключительную роль в творчестве Мессиаана, особенно в произведениях зрелого стиля [подробнее об этом см.: *Гриффитс*, 1985; *Николс*, 1975].

«Птичий стиль» Мессиа́на — это тема, достойная отдельного исследования, поскольку сам феномен обладает широким контекстом (место птиц и птичьего пения в философско-эстетических взглядах композитора; реальное пение птиц и его опосредованное отображение в музыке, структурные черты мелодики птичьего пения, символика птиц и т. д.). Заметим, что с точки зрения ритма птичье пение — это как бы предельный случай аperiodичности и мелодического разнообразия (гетерофонии!), а потому явление, стоящее ближе всего к истинному Длению (то есть времени) в бергсоновском смысле.

Другой «нерукотворный» источник мелодии — это средневековые невмы. Они в некоторых отношениях альтернативны птичьему пению, поскольку ритмически довольно однообразны, часто равнодлительны. Ритмическую равномерность Мессиа́н в принципе не считает ритмом: «Ритмическая музыка — это музыка, которая презирует повторение, квадратность и ровное дробление; которая в целом вдохновляется движениями природы, свободными и неравными по длительности» [2001, с. 64]. Однако в грегорианском пении ритмика строится на изменениях гораздо более тонких, чем простая неравномерность (об этом уже упоминалось в разделе «Ритмические структуры: круг первый...»).

Ритм и гармония

В теоретической системе Мессиа́на мелодия и ритм в определенной мере противопоставлены гармонии и контрапункту: «Я не осмелюсь сказать, что гармония и контрапункт имеют характер анахронизма... Исследование звуковых одновременностей ведет нас к звуковому гедонизму, к дивным гармониям, чье звуковое сладострастие превосходит чувственную радость цветов (couleurs) и запахов, и тем лучше для наших ушей! Но не будем забывать, что музыка есть прежде всего Мелодия, и мелодия не существует без Ритма! [Мессиа́н, 1994, с. 40].

Тем не менее определенные виды взаимодействия между гармонией (понимаемой Мессиа́ном как звуковая одновременность) и ритмом можно заметить. Еще в «Технике моей музыкальной композиции» Мессиа́н указывал на поразившую его связь между «звуками, добавленными к аккордам, и длительностями, добавленными к ритмам» [1994a, с. 68]. Безусловно, это замечание «аналогиста», поскольку реальный эффект от упомянутых добавлений несопоста-

вим: в одном случае — изменяется (увеличивается) плотность аккорда (информационное сгущение), в другом — увеличивается его продолжительность (информационное разрежение). Однако можно предположить, что более плотный (сложный) аккорд требует иного (большего) времени для своего информационного усвоения, следовательно, плотность гармонии руководит ее длительностью. Так ли это?

Чаше всего мы этого не наблюдаем. Как в своем раннем, так и в позднем творчестве Мессиян предпочитает употреблять гармонию как краску, «утолщающую» мелодию (линию) и придающую ей колорит. Поэтому один и тот же ритмический ряд может быть оформлен и как разреженная интервальная линия, и как последование густых диссонантных вертикалей (как это сделано, например, в фортепианной прелюдии «Экстатическая песнь на фоне грустного пейзажа», а также во многих других сочинениях). В «Хронохромии», произведении, написанном спустя тридцать лет после Прелюдий, находим тот же принцип: в ритмическом ряду, который составляют интерверсии исходного ряда, аккорды составляются последовательно то из 5-ти, то из 7-ми, то из 12-ти звуков хроматической гаммы. В тех случаях, когда в поле зрения Мессияна находится какая-то особая красочная задача («музыкальная живопись»), ритмические закономерности могут вовсе отступить перед гармоническими (как, например, в начальном разделе Интродукции из «Хронохромии», где имеет место мономерность). Приведем пример такого «гармонического письма» из четвертой части «Мессы на день Пятидесятницы» («Птицы и источники»).



Орган здесь имитирует звучание струнного квартета. Ритмическая игра минимальна: используются лишь незначительные уменьшения и увеличения отдельных длительностей. Аккордовая последовательность гармонически укладывается в тональность Ми мажор,

Р. Вагнер «Гибель богов»



Тяжелое время

Если тяжелое время содержит одну ритмическую единицу, то ритм называется *мужским*. Если оно содержит одну главную единицу и затем одну или несколько второстепенных, то ритм называется *женским*. Однако это, по мнению Мессияна, нельзя путать с «сильным временем» и «слабым временем» в разговорном языке. Между тем и разговорный, и музыкальный языки регулируются законами акцентуации. Мессиян предлагает разделять акцент тонический (среди гласных в слове, среди звуков в ритмической группе) и акцент экспрессивный (или патетический), зависящий от чувства, с каким исполняется музыкальная фраза. Тонический акцент совпадает с ритмическим, а экспрессивный — нет. Чтобы не потерять в этих тонкостях сам смысл слова, Мессиян приводит его этимологию: «Слово “акцент” происходит от индоевропейского корня “кан”. Основные производные от корня “кан”: греч. Kanakhe, шум — лат. Canorus, cantus — звучание, напев; incantare — заклинать; concentus — концерт; accentus — акцент. Можно заключить, что акцент несет в себе идеи: интенсивности, пения, музыки, что заложено в тоническом акценте; и идею заклинания, магической силы, которую несет в себе экспрессивный акцент» [1997, с. 134].

Для аналитических действий Мессиян предлагает иметь в виду не только легкое и тяжелое время, но и легкую и тяжелую часть темы. Как же себе представляет Мессиян это разделение?

В. Моцарт. Симфония «Юпитер»



Легкое время

Тяжелое время

То, что Мессиян приводит в пример музыку Моцарта, вполне закономерно: «Самый великий ритмист классической музыки, безусловно,— Моцарт. Моцартовская ритмика наделена кинематикой (то есть правильным распределением движения и покоя. — Т. Ц.), но принадлежит она, в основном, к области акцентуации, поскольку исходит из речи и слова» [2001, с. 65]. У Моцарта, отмечает Мессиян, как раз и следует различать «мужские» и «женские» ритмические группы, значение которых таково, что «если не уделять внимания точному местоположению акцентов, то можно полностью разрушить моцартовскую музыку» [Там же]. Мессиян уверен в том, что Моцарт сознательно предпринимал эти ритмические поиски*.

Несмотря на то, что Бетховен не привлекает Мессияна как ритмист, все же в его музыке он тоже усматривает целенаправленное «распределение» тяжелого и легкого времени:

Л. Бетховен. 9-я симфония



Легкое время

Тяжелое время

Легкое время

Тяжелое время

Тот подход, который демонстрирует Мессиян, показывает, что он с большим вниманием относится к дифференциации акцентов в музыкальной ткани. Однако все это могло бы остаться достоянием его подхода к классической музыке (в которой, как он сам говорил, рит-

* Вероятно, этим объясняется уверенность К. Штокхаузена в том, что Моцарт сознательно координировал гармонические и ритмические средства [об этом подробнее см.: Цареградская, 1996].

ма почти нет, делая исключение только для Моцарта)*, если бы не некоторые его замечания относительно своих сочинений. Обратим внимание на экспликацию к ритмическому этюду «Остров огня 1». Композитор детально разделяет тему на ударные (сильные) и безударные (слабые) элементы — как если бы это были слоги. Большую роль играет акцентуация в «Квартете на конец времени». Например, в частях 5 и 8 партия фортепиано мономерна — но акцентуация, будучи неравномерной и прихотливой, в какой-то степени позволяет понимать мономерность как один из случаев ритмического распушения. Конечно, такая мономерность бесконечно далека и от той, которую мы отмечаем у Вивальди, и от прокофьевско-бартоковской моторности.

Ритм и динамика

То, что принято называть «громкостной динамикой», во французском языке передается термином «intensité» — интенсивность. Представляется, что объем содержания этих двух понятий не вполне одинаков: «динамика» предполагает количественный аспект громкости, в то время как «интенсивность» содержит в себе еще и качественный компонент «энергетической насыщенности», связанный с ощущением и переживанием (недаром первая глава Бергсона «Непосредственные данные сознания» называется «Интенсивность психологических состояний»!). Мессиа́н, видимо, одним из первых начинает понимать динамику как относительно самостоятельное явление и даже создает *шкалу динамик* (например, в «Ритмическом этюде № 2»). Идея независимости динамики возникла у него, по-видимому, под влиянием исследования отца Мокеро, как и вся концепция управляемого соподчинения параметров звучания. Мокеро, который, как уже говорилось, выдвигает концепцию четырех рядов (*ordres*), одновременно совмещающихся в звучании грегорианского хора́ла. Рассмотрим ее подробнее:

1. Квантитативный ряд — соотношение долгих и кратких звуков, чистое число звучания.

* Вот слова Мессиа́на: «Классики, в западном смысле этого слова, были плохими ритмистами или, скорее, музыкантами, которые игнорировали ритм. В музыке Баха есть чудесные гармонические краски, потрясающая контрапунктическая работа, это чудесно и гениально, но там нет ритма» [2001, с. 64].

2. Динамический ряд — соотношение звуков по интенсивности, куда входит не только громкость, но и плотность (количество одновременно взятых звуков, а также их тембровая окраска).
3. Фонетический ряд — соотношение звуков по их фонетической атаке, то есть специфически тембровая сторона звучания.
4. Кинематический ряд — соотношение подъемов и падений, арсиса и тезиса, куда включаются акцентуация и темповые изменения.

Структурированная таким образом, динамика приобретает статус, сопоставимый с ритмом и тембром, а значит, из подчиненного и несамостоятельного объекта преобразуется в самостоятельный и независимый. Это самым непосредственным образом проявилось в «Четырех ритмических этюдах» и некоторых других сочинениях. Каждый звук здесь является слиянием строго определенных: высоты (частоты), длительности, динамического уровня, он есть «вещь в себе» — неповторимая, совершенно индивидуальная. Такая динамика теснейшим образом спаяна с квантитативным ритмическим рядом (то есть рядом длительностей), а также высотой, и все они находятся в состоянии управления друг другом. Признаком этой динамики — «точечность», градуированность, «привязанность» каждой градации к одному звуку.

Но у Мессиана встречается и другой тип динамики — зависимый от кинематического ряда. В большинстве случаев такой динамикой управляет соотношение «арсис — тезис», напряжение — спад (то есть, добавим мы, то, что и обычно управляет динамикой). Признаком кинематического ряда является волновая динамика крешендо и диминуэндо*.

Modéré [Умеренно]

Vif [Быстро] *sec (сухо)* *mf*

f 8- oiseau (птица)

martelé (подобно ударам молота)

f

* Впоследствии Я. Ксенакис назовет это «динамическим глиссандо».



Такой тип динамики более всего характерен для «песенных» тем у Мессиана (например, дивных мелодий «бесконечного» типа, составляющих основу музыкальной ткани «Хвалы бессмертия Иисуса» и «Хвалы вечности Иисуса» из «Квартета на конец времени»).

Динамика допускает весьма опосредованную связь с ритмом: если музыкальный образ требует какой-то единой интенсивности, то динамика может быть неизменной на протяжении довольно больших разделов. Так, первая часть «Квартета на конец времени», передающая состояние мистического пребывания, вся выдержана в разных градациях *p*, в то время как 6-я часть, «Танец ярости», постоянно звучит *ff*.

Можно встретить и весьма противоречивую динамику. Например, в седьмой части «Квартета на конец времени» фортепиано и виолончель должны играть в противоположной динамике — *f* и *p*. Отметим, что все эти обозначения направлены на создание музыкального образа, его вполне конкретных, человеческих характеристик.

Ритм и темп

Казалось бы, Мессиаан должен относиться к «скорости исполнения» предельно скрупулезно и фиксировать ее не иначе как в цифрах метронома (как это мы часто встречаем у композиторов XX века). Однако, вопреки такому предположению, Мессиаан чаще всего выставляет темп как определенное «количество движения» — живо (*vif*), умеренно (*modéré*), медленно (*lent*) плюс необходимые qualificatives («очень», «более», «менее»). Обозначения характера исполнения появляются в его сочинениях реже и являются скорее дополняющими. Зависимость ритма и темпа прослеживается достаточно

отчетливо. Если композитор применяет сложные ритмические рисунки, то скорость движения берется как бы «вообще», в некоем усреднении (*modéré*). Очень медленные темпы (такие, как *infiniment lent*, *extrêmement lent* в 5 и 8 частях «Квартета на конец времени») используются в «неритмической» музыке, поскольку развертыванием музыкального процесса здесь руководит мелодия. Чаще всего мы встречаем у Мессиана «политемповые» структуры, которые выступают в двух видах, последовательном и одновременном, то есть как частая смена темпов внутри произведения и как наложение разных темпов друг на друга.

Смена темповых обозначений — это способ акцентировать разделы формы, создать темповый «рельеф» (см., например, «Огненный остров 1»), где каждое построение фактически имеет свое темповое обозначение. Очевидно, что композитор ощущает условность и субъективность границ между темпами, но это создает определенную свободу для исполнителя. Ивонн Лорио, комментируя выбор темпов у Мессиана, указывала: «Нужно помнить, что исполнителям присущи различные темпы. Одни — люди живые и энергичные, другие — мягкие и спокойные. Это исключительно индивидуальный вопрос» [Цит. по: *Рудник*, 1999]. Вот почему из партитур Мессиана со временем уходят метрономические обозначения. Так, в «Квартете на конец времени» и цикле «Двадцать взглядов...» имеются двойные обозначения — вербальные и метрономические; в более поздних произведениях — «Четырех ритмических этюдах», «Органной книге» — метроном не выставлен. В «Хронохромии» метроном снова появляется, но порождает ряд парадоксов, о которых речь пойдет в дальнейшем.

Иную природу имеет «политемп» у Мессиана. Композитор указывает, что наложение разных по скорости потоков движения существует в природе (что позволяет нам ощущать неоднородность времени) и в небольшом количестве классических музыкальных произведений. Прежде всего — это финал первого действия «Дон-Жуана» Моцарта, хрестоматийный пример полиметрии. Мессиан же трактует его как наложение нескольких темпов, сожалея при этом, что «результат не такой явный, поскольку все музыканты играют в Соль мажоре. Ощущение тональности, к сожалению, поглощает ритмические комбинации» [1994а, с.17]. Однако идея такого наложения его увлекает, и он реализует ее в разных формах.

Один из видов «политемпа» — это наложение ритмических пропорциональных структур. Его мы находим в «Ритмическом этю-

де № 2», что подтверждается комментарием композитора (см. часть третью настоящей работы). «Политемп» образуется пропорциональным соотношением 1: 2: 4 подразделений I, II и III. Другой вид «политемпа» — это «hors tempo», что можно перевести как «вне темпа». Суть этого приема заключается в следующем: отдельные оркестровые группы большого оркестра получают возможность играть музыку в темпе, независимом от общего движения. Синхронизацией целого занимается дирижер, который в определенных моментах временного развертывания указывает точки совпадений. «Hors tempo» — совершенно особый феномен, появившийся в музыке Мессиана в середине 70-х годов. Общий эффект звучания близок алеаторному, хотя сам композитор возражал против такой интерпретации. Среди композиций, где применен прием «hors tempo», Мессиаан указывает шестую картину второго действия оперы «Франциск Ассизский» под названием «Проповедь птицам» (1975–1983), «Вспышки потустороннего» для большого оркестра (1987–1991) и пьесе для камерного оркестра и ударных «Витраж и птицы» (1986), фрагмент которой приведен в Приложениях.

Остановимся на последней пьесе подробнее. Очевидно, что инструменты, которым поручены сольные каденции, вступают по знаку дирижера, в результате чего возникает «птичий концерт», который и является целью автора: «это птицы привели меня к применению темповых наложений. Когда присутствуешь при пробуждении птиц весной, около четырех часов утра, то слышишь наших великих солистов: певчего дрозда, иволгу, соловья, черного дрозда, и каждый поет в своем собственном темпе. А другие птицы им аккомпанируют, тоже в своих темпах. Пятьдесят голосов могут накладываться в различных темпах. В результате рождается хаос, в который совершенно невозможно проникнуть, чудесное сплетение, остающееся, однако, все время гармоничным. Именно это я и хотел передать в музыке» [Мессиаан, 1994в, с.17].

Что происходит в музыкальной ткани пьесы? Несмотря на предполагаемый «хаотический» результат, сплетение мелодических линий демонстрирует нам довольно понятные мелодико-ритмические преобразования. Фактура — чисто гетерофонная. Каждая из линий выдержана в духе вариантного изменения мелодических ячеек — «птичьих колен». Все линии выражены через сопоставимые длительности, среди которых основной единицей можно назвать тридцатьвторую. Разность темпов зависит не от ритмического выражения

длительностей на бумаге, а, скорее, от индивидуальной энергетики каждого исполнителя, его темперамента. Поскольку звуковысотный уровень каденций фиксирован, интерпретатор не находится в условиях импровизации, следовательно, этот признак алеаторики отсутствует. Свобода исполнителя проявляется в выбираемом темпе (который все же ограничен физическими характеристиками изображаемой птицы, механикой инструмента и темпераментом исполнителя) и поэтому колеблется не очень значительно. Это, скорее, «микроколебания», чем какие-то предельные величины темповых расхождений.

Ритм и форма

Отношение Мессиана к формообразованию выглядит весьма загадочным. При его пристальном интересе к свойствам «музыкальной материи» — ритму, мелодии, гармонии, фактуре — организация целого не становится для него какой-то специальной задачей. Если в «Технике моего музыкального языка» 2 главы (из 19-ти) все же посвящены проблемам формы хотя бы номинально (известно, что Мессиаан использовал специфическую типологию форм, разработанную французскими музыковедами)*, то в вышедших томах «Трактата...» раздела о форме нет вовсе, поэтому какие-либо выводы о форме можно сделать лишь на основании косвенных характеристик в авторских анализах.

Мессиаан предлагает в «Трактате...» немало анализов своих сочинений, большинство которых датируются 40–50 годами. Расположив эти аналитические этюды хронологически, мы увидим, что самые ранние композиции, о которых идет речь, — это «Видения слова Аминь» (1943) и «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944), вокальный цикл «Ярави» (1945). Затем следуют: «Турангалила» (1948), «Четыре ритмических этюда» (1949–1950), «Месса на день Пятидесятницы» (1950), «Органная книга» (1951), «Хронохромия» (1959–1960). Вот некоторые комментарии Мессиаана по поводу формы:

* Среди более простых форм упоминаются строфы, среди более сложных — соната, fuga и некоторые разновидности вариаций, а также формы грегорианских песнопений (вероятно, их скорее можно отнести к жанровым разновидностям).

«Ярави» № 1 – форма «фразы», то есть «песенная, состоящая из частей-строк с симметрично расположенными каденциями» [Чебуркина, 1994].

«Ярави» № 3 – форма описывается кратким перечислением: «1) первая строфа – 2) ритмический канон у фортепиано – 3) вторая строфа – 4) ритмический канон у фортепиано – 5) третья строфа, очень короткая» [Мессиаан, 1995, с. 285].

«Ярави» № 4 – указаны следующие части формы: вступление – рефрен (refrain) – куплет – рефрен – реприза вступления – кода.

«Ярави» № 5 – форма «строфы».

Проблематика, связанная с формообразованием у Мессиаана, уже рассматривалась отечественными музыковедами [Колмогорова, 1991; Кюрегян, 1992]. Подчеркнем, что в некоторых сочинениях существует взаимообусловленность композиционной структуры и ритма. Прежде всего это касается ритмического остинато (изоритм) и тесно связанной с ним формой канона.

Принцип изоритмического мотета – сочетание *talea* и *color* – нередко используется Мессиааном в сочинениях 40-х годов. Изоритм (Мессиаан предпочитает именовать его «педалью») определяет формообразование в первой части «Квартета на конец времени». Здесь использованы, как уже указывалось, целых две ритмические педали (у фортепиано и у виолончели), которые, не совпадая по фазе, обуславливают «круговращение» событий. Вполне возможно, что этот тип формообразования связан с предельной статичностью образа «сидящего на троне»*.

Другой тип «круговой композиции» – это каноны. Мессиаан указывает на следующие виды канонов, которые он использует в своих сочинениях: двухголосный ритмический канон со сдвигом, трехголосный канон, канон с добавлением точки, а также $\frac{1}{4}$ длительности; канон необратимых ритмов; ракоходный канон с наложением ритмических педалей; речевой канон.

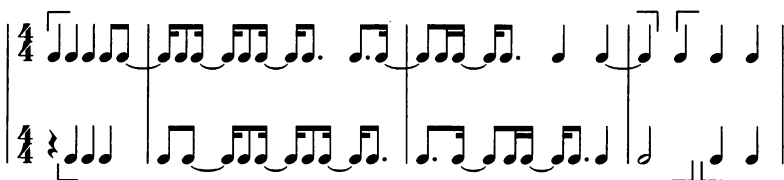
Приведем схему двухголосного канона со сдвигом из «Видений слова Аминь»:

* Первая часть – «Хрустальная литургия» – это образ престола на небе, на престоле сидящего (Бога) и радуги вокруг престола: «И пред престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади» (Откровение; 4, 8).

Интервал – половинная длительность



Интервал – четвертная длительность



Интервал – восьмая длительность



Трехголосный ритмический канон можно найти в пьесе «Взгляд времени» из цикла «Двадцать взглядов...».

Каноны с добавлением точки использованы в том же цикле, в пьесах «Взгляд сына на сына» и «Взгляд молчания (безмолвия)». В качестве примера канона, соединенного с наложением педали, Мессиян приводит в «Трактате...» пьесу «В ночи» из цикла «Семь хайку». Канон, состоящий из необратимых ритмов, представлен в песне «Прощай» из цикла «Ярави»: в каждом голосе используется комбинация их трех необратимых ритмов: 3 5 8 5 3 | 4 3 7 3 4 | 2 2 3 5 3 2 2. Достаточно редко встречающийся речевой канон мы найдем в «Пяти песнях-припевах»:

Modéré [Умеренно]

The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Modéré [Умеренно]'. The notation is in 2/4 time and features a piano (pp) dynamic. The first system (A) consists of two staves. The top staff has a series of eighth notes followed by a quarter note, with the rhythmic pattern 't k t k t k t k' written below. The bottom staff has a similar pattern of eighth and quarter notes, with 't k t k t k t k' written below. The second system (B) also consists of two staves. The top staff has a series of eighth notes followed by a quarter note, with the rhythmic pattern 't k t k' written below. The bottom staff has a similar pattern of eighth and quarter notes, with 't k t k t k t k' written below. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents, and the letter codes 't' and 'k' are used to denote specific rhythmic values.

Перечисленные музыкальные формы могут быть названы «круговыми», потому что им в принципе свойственно быть бесконечными. Они не заканчиваются — они прекращаются. Однако возможен и другой подход к форме произведений Мессиа́на, основанный на авторских анализах. Обратимся к наиболее показательному, на наш взгляд, аналитическому комментарию композитора к «Ритмическим этюдам № 3 и 4».

После слов: «анализ “Огненного острова 2”» идет описание развертывания музыки, состоящее из 11-ти пунктов:

- 1) тема фортиссимо... в трех периодах;
- 2) интерверсия I... (и т. д.);
- 3) первая вариация темы;
- 4) интерверсия V;
- 5) вторая вариация темы;
- 6) маленькая разработка;
- 7) интерверсия IX;
- 8) не вполне законченная тема;
- 9) 15 первых нот темы;
- 10) нечто вроде примитивного танца;
- 11) кода.

В том же духе выдержан и состоящий из 15-ти пунктов анализ этюда «Ритмические невмы»:

- 1) ритм тройной линией;
- 2) первый период фразы*;
- 3) простое число в необратимом ритме;

* Из контекста анализов Мессиа́на можно понять, что периодом он называет периодически повторяемый мотив. Например, в соло фагота, открывающем «Весну священную» И. Стравинского, он насчитывает 4 периода.

- 4) второй период фразы;
- 5) последование ритма тройной линией;
- 6) третий период фразы;
- 7) новое простое число в необратимом ритме;
- 8) четвертый период фразы;
- 9) последование ритма тройной линией;
- 10) пятый период фразы;
- 11) новое простое число;
- 12) шестой период фразы;
- 13) последование ритма тройной линией;
- 14) седьмой и последний период;
- 15) пьеса заключается простым числом в необратимом ритме.

Такой подход к форме озадачивает тем, что Мессиян видит как бы только экспозиционные разделы, только «секции», на которые делится произведение, совершенно не принимая во внимание связующие, переходные построения. Нельзя сказать, что это не соответствует внутренней сути формообразования: действительно, основным свойством музыки Мессияна в части формы является «секционность», предельная отграниченность разделов, которые напоминают «отдельные кадры» кинопроизведения. Не случайно американский музыковед Дж. Кремер приходит к выводу об утверждении к концу 50-х годов в музыке Мессияна «момент-формы», признаки которой появились в его сочинениях 30-х годов и со временем усилились*. «Моменты» в форме взаимно отграничены и независимы, они могут легко менять местоположение относительно друг друга. Именно это мы и видим в сочинениях Мессияна, особенно тех, которые были написаны после 1948 года. Но даже и в ранних произведениях аналитики обращали внимание на внутреннюю несвязанность формы: «Он мыслит сонату скорее секционно, чем органически; то, что получается, имеет в результате мало общего с реальным духом этой формы» [Джонсон, 1975, с. 22–23]. Тот же исследователь называет позднее сочинение Мессияна «Цвета града небесного» «тотальным коллажем», имея в виду предельное ослабление причинно-

* Концепция «момент формы», впервые провозглашенная К. Штокхаузеном, находит свое отражение во французской музыке задолго до него. Л. Акопян справедливо указывает на то, что уже у К. Дебюсси «общая формальная идея» «Ароматов ночи...» отдаленно предвосхищает введенную К. Штокхаузеном идею «Moment form» [1995, с. 114].

следственных связей между различными построениями. Справедливости ради надо сказать, что Мессиа́н и на ранних этапах своего творчества мыслил композиционную структуру достаточно неоднозначно, как бы «внемузыкально» и в то же время формально, номинативно. Анализируя пьесу «Им создано все» из цикла «Двадцать взглядов...», композитор указывает, что это fuga, к которой (почему-то!) присоединяются еще строфы, и форма так или иначе образуется смешанная. Это вполне согласуется с одним из принципов Мессиа́на, высказанных им в «Технике моего музыкального языка»: «они (формы — Т. Ц.) часто представляют собой, по своим пропорциям и характеру, вид сокращенных театральных сцен» [1994а, с. 7]. «Театральность», правда, вполне уживается с фугой или рондо (что заставляет вспомнить компендиум форм в опере А. Берга «Воцтек»). Однако если «театральные сцены» в ранних сочинениях вполне соответствовали «сюжету», то в поздних — самоценность и независимость каждого «момента» совершенно очевидны. Представляется, что мессиа́новское восприятие ритма имеет самое прямое отношение к форме. Мессиа́н избегает метрической организации, которая устанавливает иерархию долей в такте и тем самым создает реальное ощущение движения; вместо этого он основывается на пульсации, предполагающей одинаковость, идентичность пульсов. Все элементы пульсации равны друг другу, поэтому в музыке не ощущается движение. Отказ от временного вектора обуславливает статичность музыкальной формы, равноправие составляющих ее моментов.

Вместе с тем «момент-форма» не имеет у Мессиа́на того законченного облика, какой она принимает, например, в сочинении «Моменты» К. Штокхаузена. Поливалентная логика этой композиции приводит к вариантному сцеплению построений, именуемых «моментами»; в результате форма принимает иной облик при каждом новом исполнении произведения. Принципы формообразования в музыке Мессиа́на лишь предвосхищают идею, развитую К. Штокхаузенем. В ряде случаев композиционное целое бывает обусловлено развертыванием числовой закономерности, которая и определяет временную протяженность пьесы. Например, в основе некоторых сочинений лежит последовательное применение цикла интерверсий, которые совершают свой полный круг (период). Периодичность (хочется назвать ее *периодическим законом*) — один из главных формообразующих законов в творчестве Мессиа́на среднего и позднего периодов.

Итак, во второй части книги были рассмотрены главные положения философии времени и ритма, а также ритмической системы у Мессиа́на. В основании мессиа́новской ритмологии лежит диалектика зеркальной и поворотной симметрии (необратимость в ее двух смыслах), отражающая неоднозначность Времени, противоречие между Вечностью и конечностью бытия. В теоретической концепции композитора причудливо сочетаются глубинные ритмические модели, или «перворитмы», числовые модели, или преобразующие матрицы, — со средствами трансформации ритмов. О том, как соотносится теория Мессиа́на с композиторской практикой, речь пойдет в последней части книги.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ОЛИВЬЕ МЕССИАН
О СВОЕЙ МУЗЫКЕ

Аналитические эссе занимают в «Трактате...» большое место, и это именно те тексты, где Мессиа́н не обращается к цитированию, а выступает как блестящий автор. По полному оглавлению видно, что эти аналитические эссе неравнозначны: имеются очень развернутые анализы, а есть и короткие, которые используются прежде всего в иллюстративных целях. В содержании читаем: «греческие ритмы, использованные и трансформированные в сочинениях Оливье Мессиа́на: “Турангалила-симфония” — “Семь хайку” — “Месса на день Пятидесятницы” (короткие цитаты)».

«Большие» анализы посвящены следующим сочинениям: симфонии «Турангалила» («Трактат...», том II), «Хронохромии», «Четырем ритмическим этюдам», «Книге для органа», «Видениям слова Аминь», вокальному циклу «Ярави» (все — том III), «Мессе на день Пятидесятницы» (том IV). Все эти анализы мыслились композитором в качестве развернутых иллюстраций к своим идеям: «Турангалила» вследствие этого помещена в разделе «Трактата...» «Ритмические персонажи»; «Хронохромия», «Четыре ритмических этюда», «Видения слова Аминь», «Книга для органа» и «Ярави» примыкают к теоретической экспликации «симметричных пермутаций»; «Месса на день Пятидесятницы» соседствует с изложением материала о грегорианском пении.

Совершенно очевидно, что эти анализы имеют и вполне самостоятельную ценность — как образцы мессиа́новской аналитики, композиторского подхода к своим творениям. Этот подход очень специфичен. Мессиа́н, как нам кажется, стремится упростить картину своей музыки и дать нечто вроде «топографического плана» композиции: что и где происходит. Весь контекстный слой остается за пределами его анализа, и даже возникает предположение, что он специально обходит молчанием важные аспекты композиции. Объяснить такую позицию можно: Мессиа́н, как и многие другие композиторы, не стремился к самоосмыслению, самоистолкованию, поскольку это, вероятно, противоречило его стихийному творческому импульсу. Сочинять и тут же анализировать сочиненное — это значит нарушить искренность высказывания, его «молитвенный», исповедальный статус. Но полностью отказываться от объяснения своих намерений он не считал возможным, поскольку понимал, что его музыка тесно связана с внемузыкальными областями — философией, литературой, научным знанием и другими искусствами — и поэтому необходимо иметь «ключи» к ее содержанию.

О. МЕССИАН

АНАЛИЗ «ЧЕТЫРЕХ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (1949–1950)*

ОГНЕННЫЙ ОСТРОВ 1 (ЭТЮД № 1 – Т. Ц.)

Этюд построен на темах, родственных народным напевам Папуа.

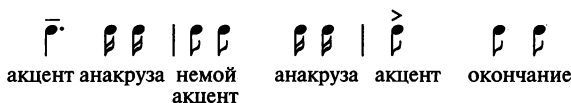
1) Форма: тема в низком регистре (2 такта) — ее завершение обозначается акцентом *fff* и безударным форте на том же звуке; тема сопровождается ритмом:



Затем виртуозный пассаж шопеновского типа.

2) Первая вариация темы — в среднем регистре — вверх пение птицы (типичное для дрозда) — (страница 1, пятый такт);

затем следует выразительный пассаж (страница 2, три первых такта).



* Перевод дан с сохранением пространственного расположения текста на странице — *прим. пер.*

Далее, в *Modéré*, ход к двум окончаниям. Второе окончание удлинено точкой.

3) Страница 2, пятый такт* — вторая вариация темы — тема в низком регистре с верхними резонансами и с нижним резонансом на *фа-диез*. Сопровождается виртуозными пассажами. Обратим внимание на последний пассаж (последняя система на странице 2**, которая в верхней строке имеет симметрию по 3 ноты (представлена пятью длительностями***) — а в нижней строке симметрична по 4 ноты (ритмически представлены шестью длительностями).

4) Страница 3 — третья вариация темы — период более длинный — тема в среднем регистре, в двухголосной гармонизации с преобладанием интервала увеличенной квинты:



Сверху — сцепления параллельных квинт и малых секунд.

Реприза ритма первых тактов пьесы, измененного паузами:



Второй такт страницы 3: отметим удар тарелок, данный после *до-диеза* в виде нисходящего арпеджио.

5) Страница 3, четвертая система****:

новая тема в басу, яростная, снова в папуасском характере, устанавливает такой сочиненный (*inventé*) мелодический лад:



* В русском издании сочинения пятый такт на с. 2 будет пятым тактом на с. 3.

** Система, указанная Мессианом как последняя на с. 2, является первой и второй системами на с. 3.

*** Это следует понимать так: пассаж в правой руке имеет мотивное устройство по три звука (нисходящее движение по типу короткого арпеджио), ритмическая же фигура имеет в себе 5 нот (четыре шестнадцатых и восьмая). Возникает несовпадение мотивной структуры с ритмоформулой.

**** В русском издании — страница 4, вторая система.

Содержит 2 периода. Первый период завершается низким *ми* (с нисходящей уменьшенной квинтой *си-бемоль — ми*); второй период (начало страницы 4), доходит до низкого *до-диез* и через короткое восстановление снова оканчивается на *ми* (с уменьшенной квинтой *си-бемоль — ми* и ритмом:



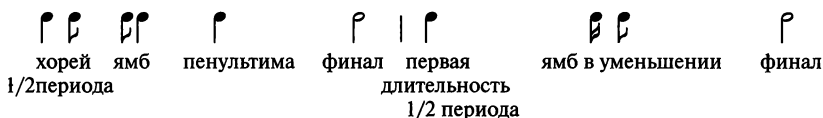
Реприза первого периода — реприза второго периода (без заключительного *ми*, оставленного для вступления основной темы в шестой секции).

Отметим акцентуацию, сделанную в ямбических структурах:

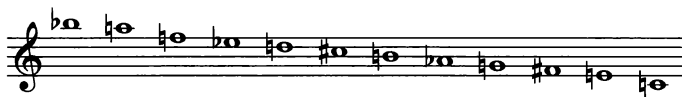
Первый период



Второй период



На эту новую тему накладывается мелодический контрапункт из повторяющихся нот (написаны по правилам «джати» — классических индийских мелодий, относящихся к ведической эпохе), и выполненный в сочиненном мелодическом ладу,



в котором представлена вся хроматика.

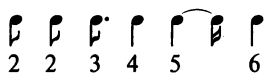
Одни и те же ноты сопровождаются одними и теми же мелизматическими группами (мелкими нотами). Что касается третьего такта на странице 4 (первое низкое *до* в этом такте)*, то здесь возвращает-

* В русском издании — с. 5, четвертый такт.

ся контрапункт в том же самом виде. По отношению к теме из репризы первого периода в начале этого третьего такта контрапункт длиннее и не комбинируется с темой в тех же самых местах, что раньше.

б) Страница 4, пятая система* — первая тема — реприза первой вариации (той, которая с пением птицы), очень сокращенная.

Следует пассаж, закрывающийся, как веер, по аккордам, которые уже появлялись в третьей вариации. Заключение строится на четырех заключительных звуках основной темы с крешендо длительностей:



* В русском издании — с. 6, четвертая система

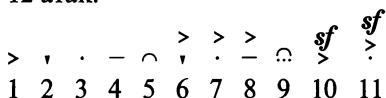
ЛАД ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ И ИНТЕНСИВНОСТЕЙ*

(ЭТЮД № 2 – Т. Ц.)

Этот Этюд осуществляет союз длительностей, звуков, атак, интенсивностей (динамик).

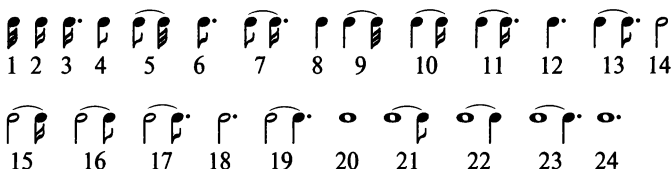
В нем использован лад высот (36 звуков), длительностей (24 звука), атак (12 атак), и интенсивностей (7 нюансов). Он целиком написан в ладу: это означает, что в нем не использованы иные звуки, чем избранные 36 тонов; что эти звуки находятся именно в избранных октавах; каждый из (элементов) длительностей, атак и интенсивностей управляется ладом.

12 атак:



(с нормальной атакой, не обозначенной знаком, будет 12).

Всего 24 длительности:



(цифры означают порядковый номер длительности).

* Мы предлагаем другой вариант перевода названия «Ритмического этюда № 2» по сравнению с отечественным названием «Система длительностей и динамических оттенков».

7 степеней интенсивностей:

ppp *pp* *p* *mf* *f* *ff* *fff*
 1 2 3 4 5 6 7

24 длительности (разделенные на 3 подразделения).

Подразделение I: хроматические длительности от одной до 12 (это означает: одна длительность — 1 , одна длительность — 2 , одна длительность — 3 , без пропуска какой-либо цифры).

           
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(цифры, помещенные под длительностями, означают их порядковый номер и число тридцатьвторых в каждой длительности).

Подразделение II: хроматические длительности от 1-й  до 12-ти  (это означает: одна длительность длиной в 1 , одна длительность длиной в 2 , одна — в 3 , без пропуска какой-либо цифры).

           
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(цифры, помещенные под длительностями, означают их порядковый номер, а также количество базовых длительностей в одной ноте).

Подразделение III: хроматические длительности от 1-й  до 12-ти  (это означает: одна длительность длиной в 1 , одна длительность длиной в 2 , одна — длиной в 3  и так далее без пропуска какой-либо цифры).

           
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(цифры, помещенные под длительностями, означают их порядковые номера и количество  в каждой длительности).

Эти различия между звуками одного и того же названия имеют то преимущество, что уничтожается возможность точных октавных совпадений (или октавный «диссонанс»), которого так боятся композиторы-сериалисты.

Впрочем, есть и другие различия между звуками с одним и тем же названием, это различия в атаке: в то время как *ля-бемоль* подразделения I — стаккато, *ля-бемоль* подразделения II — легато, *ля-бемоль* подразделения III — акцент; однако эти различия в атаке существуют не для всех звуков.

Вот лад в полном виде (mode complet), с его 36-ю высотами, 24-мя длительностями, 7-ю интенсивностями — представленный в трех подразделениях: (см. предисловие к изданию пьесы).

В этой пьесе партия фортепиано всегда записывается на трех строках: верхняя используется только для подразделения I лада — средняя используется для подразделения II — нижняя используется исключительно для подразделения III. Для удобства чтения различных длительностей я все записал в фиктивном размере $2/4$.

Первые 13 тактов пьесы:

Лад экспонирован в обычном порядке звуков и длительностей первого подразделения (верхняя строка) (такты 1–4) и второго подразделения (средняя строка) (такты 1–9) — третье подразделение дано в свободном обращении (такты 1–13).

Такты 15–31 включают:

Подразделение I (такты 15–18): сокращенный ракоход — нет звуков 6, 7, 8.

Подразделение II (такты 20–27): ракоход с исключением *си* и *ре*.

Подразделение III (такты 28–31): два крайних звука-длительности (*ми-бемоль* и *до-диез*).

Такты 48–56 включают:

Подразделение I (такты 54–57) — интересная перестановка в два арпеджио:



В этом пассаже (такты 48–56) происходит постоянное употребление первых четырех звуков-длительностей из подразделения II и пер-

вых трех звуков-длительностей из подразделения III, [они] дают сжатие в среднем уровне, два нижних голоса часто перекрещиваются; разница между интенсивностями очень заметна; в такте 48: остро, гладко, ударяя, одновременно; отметим различие атак в тактах 52, 53, 54 (особенно четыре акцента в тактах 52 и 53).

Три последние страницы, от такта 78 и до конца:

В тактах 82–85 в подразделении I используется интерверсия в трех линиях:



Первая линия, которая составлена из первых звуков-длительностей каждого арпеджио, для лада имеет ракоходное значение:

си ♩ , фа ♩ , си-бемоль ♩ .

Вторая линия, составленная из вторых звуков-длительностей каждого арпеджио, также имеет ракоходное значение для всего лада:

ми ♩ , фа-диез ♩ , соль ♩ .

Третья линия, составленная из третьих звуков-длительностей каждого арпеджио, идет в обычном для лада направлении, слева направо:

ре ♩ , ля ♩ , ля-бемоль ♩ .

В тактах 91–97 в первом подразделении осуществляется перестановка по 3, среди трех групп по 4 звука.



В тактах 103–107 подразделение I проходит в обычном виде слева направо (без двух последних звуков-длительностей).

В тактах 90–95 подразделения II (средняя строка) тоже идет интерверсия в три линии:



Первая линия использует первые звуки каждого арпеджио и дана в обратном порядке:

си-бемоль Bb , до D , соль G .

Вторая линия составлена из вторых звуков каждого арпеджио, дана в обычном порядке слева направо:

ми E , ми-бемоль Eb , ре D .

Третья линия составлена из третьих звуков-длительностей двух первых арпеджио, тоже дана в направлении слева направо:

фа-диез $\text{F\#}$, ля A .

В тактах 78–98 подразделение III (нижняя строка) дано в более-менее точном ракоходе. Для окончания, после нескольких перестановок в трех первых звуках, в подразделении III берется последний звук, самый низкий, самый сильный и самый долгий во всем ладу: сверхнизкий до-диез, которым и завершается пьеса.

О ладе длительностей

Речь идет не о том, чтобы использовать серию и дать каждому параметру строго определенное место. Речь не идет также о том, чтобы противопоставить модальность серии или тональности. Смысл «Лада длительностей и интенсивностей» состоит в трех вещах: 1) атаки, интенсивности и длительности учитываются в той же степени, что и звуки — с предпочтением длительностей и интенсивностей, про которые обычно помнят меньше, чем про тембры и атаки, и гораздо меньше, чем про длительности (это предпочтение отражено в названии); 2) семейство лада (*l'ensemble du mode*) создает единый цвет, очень отличающийся от оркестровых красок, или тембровых красок, — краску (цвет) длительностей и интенсивностей, предназначен-

ную варьировать гризайль* серий звуков и побуждать к поиску других красок; 3) в примитивной серии октавные изменения не учитываются и развертывание касается всех звучащих регистров — здесь же каждый звук одного и того же названия в разных регистрах изменяет свою длительность, атаку, интенсивность. Новизна здесь заключается в этом влиянии регистра на количественное, фонетическое и динамическое состояние звука, и это распределение на три временных региона изменяет жизнь звуков. Это, без сомнения, ограничение, но это окрашенное ограничение, ограничение, которое обладает властью свободы, многих свобод, других свобод.

Далее приводится текст Вступления к «Ритмическому Этюду № 2». Перевод, опубликованный в русском издании, в целом точно соответствует тексту Мессияна. Небольшие исправления касаются пространственного расположения и смысла некоторых слов (*прим. пер.*).

В этой пьесе использован лад (mode) высот (hauteurs) (36 звуков), длительностей (valeurs) (24 длительности — *durées*), атак (12 атак) и интенсивностей (7 нюансов). Она вся написана в ладу.

АТАКИ:

>	,	.	—	∩	>	>	>	∩	<i>sf</i>	<i>sf</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

ИНТЕНСИВНОСТИ:

<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
1	2	3	4	5	6	7

ЗВУКИ: лад складывается из трех подразделений или мелодических ансамблей по 12 звуков, расположенных каждый в своем регистре и перекрещивающихся между собой. Все одноименные звуки различны по высоте, длительности и интенсивности.

ДЛИТЕЛЬНОСТИ:

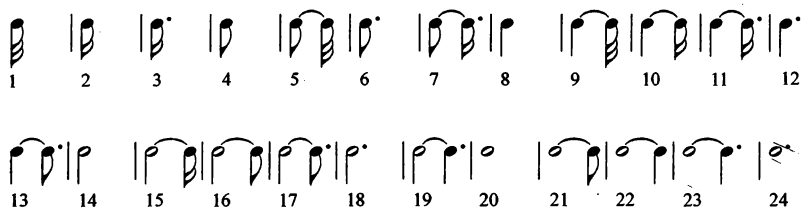
Подразделение I: хроматический ряд длительностей от 1  до 12 .

Подразделение II: хроматический ряд длительностей от 1  до 12 .

* «Гризайль — вид живописи, преимущественно декоративной, выполненной оттенками какого-либо одного цвета (чаще серого)» [БЭС, с. 312].

Подразделение III: хроматический ряд длительностей от 1 p до 12 p .

Всего 24 длительности.



Вот лад:



(Подразделение I применено в верхнем регистре фортепиано.)



(Подразделение II применено в среднем регистре фортепиано.)



(Подразделение III применено в нижнем регистре фортепиано.)

РИТМИЧЕСКИЕ НЕВМЫ

(ЭТЮД № 3. – Т. Ц.)

1) *Арсис и тезис*. Я детально объясняю в четвертом томе теорию отца Мокеро.

Арсис и тезис: выражения, принятые для обозначения ритмических движений в танце.

Арсис — подъем, поднятие (ноги). Тезис — отдых, движение вниз. Арсис начинает, тезис завершает движение. Подъемы следуют за спадом — вот первичное и основное значение Ритма (отец Мокеро — «Грегорианское музыкальное число»).

Невмы грегорианского хорала на самом деле являются скорее мелодическими группами, чем ритмическими. Нерегулярность их чисел не уменьшает интереса к ритмике, которая складывается из постоянного чередования (альтернанса) арсиса и тезиса. Моя транспозиция невм грегорианского хорала в ритмические невмы не уничтожает арсиса и тезиса. Но, как и в грегорианском хорале, они существуют не внутри невм, а в их последовании (цепи), в процессе разворачивания построения. В двух цитируемых здесь периодах (первом и седьмом) имеется постоянная смена арсиса и тезиса

Никто лучше не пояснил возвышение арсиса и падение тезиса, чем Поль Валери в «Душе и танце»:

«Жизнь — не есть ли она это таинственное движение, которое в своих поворотах меняет и меня самого?..»

2) Глядя на различные фигуры невм грегорианского хорала, я фантазировал относительно их соответствия ритму, их ритмических

Третий период

Bien modéré

p *f* *f* *più f* *mf* *f* *p* *f* *più f*

ff *f* *sf* *più f* *f* *f* *sf* *f* *mf*

Четвертый период

Bien modéré

f *ff* *p* *ff* *p*

sf *f* *ff* *f* *ff* *f* *(long)* *pp* *p* *mf* *ff* *mf* *p*

Modéré *Bien modéré*

Пятый период

Modéré

Bien modéré

Un peu lent

Bien modéré

Un peu lent

mf *mf* *f* *mf* *f* *mf*

mf *sf* *f* *ff* *f* *p* *f* *ff* *mf* *ff* *p*

ff *f* *sf* *f* *mf* *mf*

Modéré *Bien modéré* *Un peu lent* *Bien modéré* *Un peu lent*

a tempo *accél.*

Шестой период

ff f mf f f p ff sf

Un peu lent Modéré *tr* Bien modéré

mf pp p mf ff mf

(long)

Седьмой период

A — T A T A T A — T A Modéré

f mf p ff mf f mf

Bien modéré accel. a tempo rall. a tempo

A — T T A T A T T A — T

$\text{più } f$ f p f $\text{più } f$ ff f f ff f

A — T A A — T A — f T —

$\text{più } f$ mf f $\text{più } f$ $\text{più } f$ ff

Modéré Un peu lent poco accel.

A T T T T T T T T T

mf mf *cresc.*

Bien modéré

A *sf* T A T A T A T T *a tempo* T T

ff *mf* < *f* *mf* > *f* *mf* *p* *mf* *p* *p*

В первом периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

податус — кливис — скандикус — податус — кливис — кливис — торкулюс — порректус — пенульта и финал (А и Т обозначают акцент и тезис).

Во втором периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

бистрофа — квилизма — бистрофа — климакус пребипунктис — скандикус флексус — торкулюс — торкулюс — торкулюс — финал.

В третьем периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

кливис — кливис — климакус — порректус — порректус — климакус ресюпинус — податус субтрипунктис — торкулюс ресюпинус флексус — торкулюс — финал.

В четвертом периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

климакус — податус — податус — кливис — порректус — кливис — порректус флексус ресюпинус — прессус (два кливиса) — квилизма — податус — пенульта и финал.

В пятом периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

тристрофа — скандикус — бистрофа — торкулюс — бистрофа — торкулюс — податус — климакус — кливис — прессус (торкулюс и кливис) — податус субтрипунктис — кливис — кливис — порректус — прессус (климакус и кливис) — тристрофа — пенульта и финал.

В шестом периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

податус — климакус — климакус — кливис — прессус (податус и кливис) — бистрофа — квилизма — порректус — финал.

В седьмом периоде ритмической трансформации подвергаются следующие невмы:

климакус — кливис — податус — скандикус — тристрофа — порректус — порректус — климакус ресюпинус — податус субтрипунктис — прессус (климакус и кливис) — порректус — климакус — скандикус — порректус — флексус ресюпинус — тристрофа — бистрофа — бистрофа — бистрофа — прессус (податус и кливис) — климакус пребипунктис — климакус ресюпинус — 2 последних длительности (буквы А и Т указывают на арсис и тезис).

Эссе о языке ритмических невм

Ритмы устанавливаются на основании невм грегорианского хора-ла (с фиксированной динамикой).

Невмы

Податус (podatus)



Кливис (clivis)



Скандикус (scandicus)



Климакус (climacus)



Торкулюс (torculus)



Порректус (porrectus)



Сложные неумы

Скандикус флексус
(scandicus flexus)Климакус ресюпинус
(climacus resupinus)Податус субтрипунктис
(podatus subtripunctis)Климакус пребипунктис
(climacus prebipunctis)Торкулюс ресюпинус флексус
(torculus resupinus flexus)Порректус флексус ресюпинус
(porrectus flexus resupinus)

Неумы орнаментики и акцентуации

Прессус:

два кливиса



торкулос и кливис



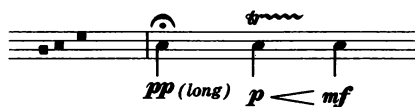
климакус и кливис



податус и кливис



Квилизма



Строфикус:

бистрофа



тристрофа



Для заключений

Последняя длительность



Пенультима и финал



Две последних длительности в последнем периоде



Используются также обозначения *accel.* и *rall.*

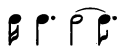
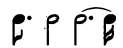
3) Эта (приведенная выше — *Т. Ц.*) ритмическая фраза — на самом деле этюд «Ритмические невмы».

Каждый период фразы обрамлен двумя разными ритмами: один — это ритм тройной линией, другой — простое число в необратимом ритме. Эти два ритма чередуются при каждом новом обрамлении.

«РИТМИЧЕСКИЕ НЕВМЫ»

(ЭТЮД № 3 – Т.Ц.)

1) Ритм тройной линией. Этот ритм дает три параллельные линии: от 1-й до 5-ти – от 6-ти до 10-ти – от 11-ти до 15-ти длительностей.

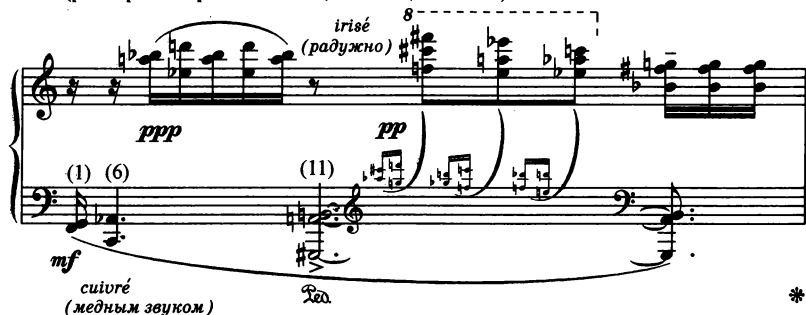
1-я часть	2-я часть	3-я часть	4-я часть	5-я часть
				
1 6 11 –	2 7 12 –	3 8 13 –	4 9 14 –	5 10 15

Мы слышим с самого начала две первые части: 1, 6, 11| 2, 7, 12.

Vif [Быстро]

rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15

(ритм тройным рядом: от 1 до 5, от 6 до 10, от 11 до 15)



ppp *pp* *mf* *cui-vré (медным звуком)* *св.* *irisé (радужно)* *8*



2) Первый период фразы устанавливает последовательность ритмических невм. Ритмические невмы имеют фиксированную интенсивность: это значит, что у каждой невмы есть свой нюанс. Они «раскрашены» в музыке мелодическим движением, сопровождающимся то верхними, то нижними резонансами, или одновременно обоими.

В третьем такте: ритмический скандикус, одновременно с верхними и нижними резонансами. В седьмом такте: ритмический торкулус с нижним резонансом двух первых звуков, верхним и нижним резонансами третьего звука. В восьмом такте: ритмический порректус с верхним резонансом. Девятый и последний такт: пенульtima с нижним резонансом — финал с верхним резонансом.

Первый период

А Т А Т А Т А Т А Т

А Т А ————— Т Т Т

3) Простое число в необратимом ритме. Он содержит число 41. Наш необратимый ритм с общей длительностью в 11 единиц. Составлен из 41-й шестнадцатой.

Vif [Быстро]

nombre premier en rythme non retrogradable

(простое число в необратимом ритме)

8- 16- 8- 16- 8- 16-

ppp *f* *ppp* *ppp* *f*

8- 16- 8- 16- 8- 16-

4) Второй период фразы, построенной на ритмических невах.

Un peu lent
[Немного медленнее]
neumes rythmiques
(ритмические невахы)

Modéré [Умеренно]
(long)

Un peu lent

mf *cuivré, glissé* (медным звуком, скользя)

mf *p* *mf*

Bien modéré
[Очень сдержанно]

p *pp* *p* *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *pp* *p* *f* *p* *f* *p*

6) Третий период фразы, построенной на ритмических невмах.

Bien modéré [Очень сдержанно]

neumes rythmiques (ритмические неумы)

Les Femmes d'Alger (O. 54) M. RAVEL

16 17 18 19 20

p *pp* *pp* *f* *f* *più f*

mf *p* *f* *p* *più f* *ff*

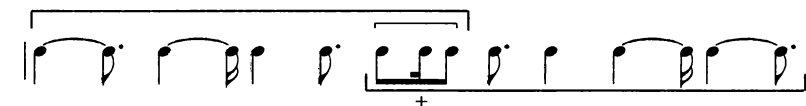
p *pp* *p* *p* *p* *8va* *

f *sf* *più f* *8va* *pp* *f* *sf* *p*

p *f* *più f* *f* *p* *f* *mf*

p *p* *p* *p* *pp*

7) Новое простое число в необратимом ритме — 43. Центральная группа — это индийский Дхенки на вертикальной оси (симметрии. — Т. Ц.). Всего 43 шестнадцатых.



Vif [Быстро]

nombre premier (простое число)

16- 8- 16- 8- 16- 8- 16- 8-

(43) *f ppp* *f ppp* *f ppp* *f ppp*

16- 8- 16- 8- 16- 8- 16- 8-

200

16- 8- 16- 8- 16- 8- 16- 8-

f *ppp f ppp* *f ppp* *f ppp*

16- 8- 16- 8- 16- 8- 16- 8-

*

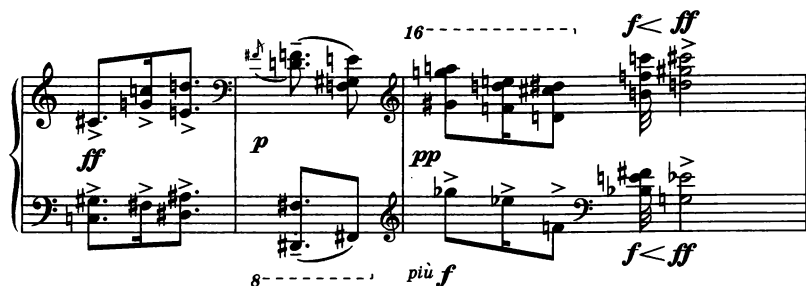
8) Четвертый период фразы, построенной на ритмических невах.

Bien modéré [Очень сдержанно]

neumes rythmiques (ритмические неумы)

f *ff* *p*

8-



9) Последование ритма тройной линии. Мы используем третью и четвертую части (ряда. — *Т. Ц.*): 3 8 13 4 9 14.

10) Пятый период фразы, построенной на ритмических невах.

11) Новое простое число в необратимом ритме — 47. Центральная группа, общая для прямой и обратной последовательности ритма, состоит из 5-ти шестнадцатых. Всего 47 шестнадцатых.

12) Шестой период фразы, построенной на ритмических невах.

13) Последование ритма тройной линии. Мы используем четвертый и пятый отрезки: 4 9 14 5 10 15.

14) Седьмой и последний период фразы, построенной на ритмических невах.

В такте 4: ритмический скандикус с нижним и верхним резонансами. В тактах 5 и 15: ритмическая тристрофа, данная как пассаж на фортепиано, аккомпанируемая хроматизмом и крещендо, составляющих нижний резонанс. В такте 6: ритмический порректус с верхним резонансом. В такте 8: ритмический климакус ресюпинус с аччэлерандо, нижними резонансами первых трех звуков и верхним и нижним резонансами последнего звука. В десятом такте: ритмический прессус (климакус и кливис) с замедлением и возобновлением темпа в прессусе.

Такт 11 — ракоход такта 6. Такты 16, 17, 18: ритмическая бистрофа с медным тембром (как тромбоны) и ускорением. Такт 19: очень энергичный ритмический прессус (податус и кливис). Такт 21 замечателен резонансами и замедлением. В такте 22: нижний резонанс звука пенультимы, верхний резонанс нижнего звука.

15) Пьеса заключается простым числом в необратимом ритме (53). Первая группа: два Дхенки, длительность в тринадцать единиц, две четверти, центральная длительность из трех единиц на оси, вторая группа, которая ракоходна первой. Всего 53 шестнадцатых.

Заметим, что число шестнадцатых в этом ритме — простое число 53, и все ритмические группы, входящие в это число, тоже являются простыми числами: 5 в каждом из Дхенки, 13 в самой длинной длительности, 2 шестнадцатых (отдельно. — *Т. Ц.*) и три в центральной длительности.

Далее Мессиан публикует окончание Этюда — с. 75–99 (*прим. пер.*).

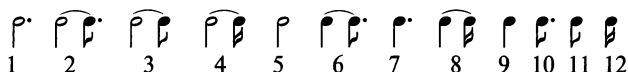
ОГНЕННЫЙ ОСТРОВ 2

(ЭТЮД № 4 – Т. Ц.)

Так же, как и «Огненный остров 1», этот этюд посвящен папуасам — не Новой Гвинеи, как сейчас говорят, а Папуа. Папуасы считаются дикарями. На самом деле они очень интеллигентны; только их интеллигентность отличается от нашей... Их философия (которая отражает магическое восприятие мира), их обряды инициации, их тайные общества, их самоотождествление с животными и растениями питают их, вмещают удивительные идеи, что не мешает им быть страшно жестокими. Эта неистовая сила меня сподвигла на свободные рассуждения по поводу «Огненных островов», особенно по поводу второго!

Мы находим в «Огненном острове 2» пример «ограниченных симметричных пермутаций»; процедура применена к длительностям, звукам, атакам и интенсивностям. Рассмотрим сначала длительности.

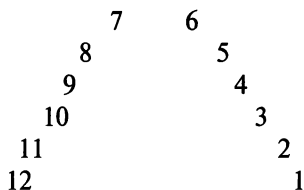
Возьмем для примера вот такую хроматическую гамму длительностей (порядок нисходящий, что означает последовательное «отнятие» от долгой длительности самой краткой):



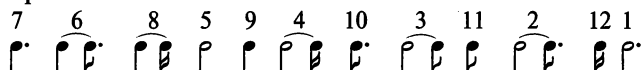
Несмотря на возможное распушение каждой длительности на шестнадцатые, я нумерую их от 1-й до 12-й*, причем наиболее длинную нумерую единицей.

* Слова Мессиана следует понимать так: обычно число, присваиваемое длительности, указывает на количество наименьших длительностей (см. Этюд № 2); здесь же наоборот, самая длинная длительность обозначена наименьшим числом.

И вот я получаю чертеж (колебания становятся все более широкими, идут справа налево по моей хроматической гамме длительностей с соответствующей нумерацией).



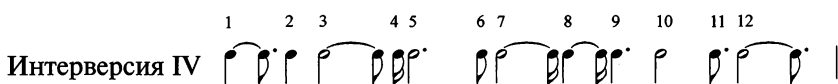
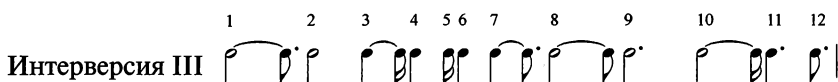
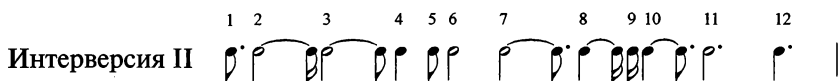
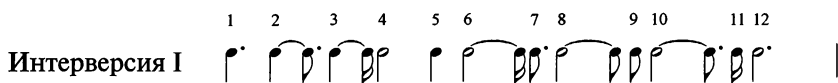
Интерверсия 1



Заметим, что я опять применяю обратную нумерацию, в обратном направлении хроматической гаммы длительностей. Используя один и тот же ряд цифр, выбранный для хроматического ряда длительностей, мы получаем дальнейшие интерверсии; и последовательно придерживаясь этого порядка, мы в конце концов возвращаемся к исходному ряду.

Вот этот ряд цифр:

7 6 8 5 9 4 10 3 11 2 12 1



Интерверсия V

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интерверсия VI

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интерверсия VII

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интерверсия VIII

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интерверсия IX

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интерверсия X

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

И вот мы вернулись к началу: хроматическая гамма длительностей в нисходящем порядке.

Вместе с длительностями интерверсии подвергаются атаки, интенсивности, высоты. В «Огненном острове 2» используемый лад имеет 12 длительностей, 12 звуков (высот. — Т. Ц.), 4 атаки, 5 интенсивностей:

Имеется 4 обозначения атаки: 1) акцент (>); 2) маркато (—); 3) акцент с точкой (ˆ); 4) без обозначения.

Имеется 5 интенсивностей: *p mf f ff sfff*.

Имеется 12 хроматических звуков (порядок восходящий) от *do* до *si*.

Имеется 12 хроматических длительностей (порядок нисходящий) от  до .

Также заметим, что четверть с точкой будет записана так:  в случае применения точки (стаккато. — *Т. Ц.*), в то время как она же будет записана  в случае применения маркато. Отметим также опозицию, которая имеет место между звуками и длительностями (то, что звуки-высоты идут в восходящем порядке, а длительности — в нисходящем, дает скорее их расхождение, чем слияние).

Как и длительности, высоты будут иметь 10 интерверсий. Каждый тон сохраняет свою длительность, атаку и интенсивность, которая присуща ему в ладу. Интерверсии даны в наложении: первая интерверсия накладывается на вторую, третья — на четвертую, пятая — на шестую, седьмая — на восьмую, девятая — на десятую.

Анализ «Огненного острова 2»

1) Тема фортиссимо, свирепо (родственна песням папуасов из Новой Гвинеи), в среднем регистре, с верхним резонансом каждого звука. Отметим прибавленные длительности (шестнадцатые). 3 периода: первый период заканчивается на *ми* — второй период заканчивается на *ля-диез* — третий период заканчивается на *ми*.

2) Интерверсия 1 в наложении на интерверсию 2, затем интерверсия 3 в наложении на интерверсию 4.

3)(Страница 2, нижняя система)* — первая вариация темы. Тема в нижнем регистре, удвоенная большими септимами, — сопровождается контрапунктом из «отрывков» в крайне низком регистре на ритме  с добавленными  и следующей формулой заключения:    .

4) Интерверсия 5 в наложении на интерверсию 6, затем интерверсия 7 в наложении на интерверсию 8.

5)(Страница 4, такт 3 третьей системы)** — вторая вариация темы. Тема в низком регистре, представлена в параллельных соедине-

* В русском издании — с. 33, нижняя система.

** В русском издании — с. 35, вторая система.

ниях чистой и уменьшенной квинт. Сверху — контрапункт двойными нотами шестнадцатыми.

6) (Страница 5, третья система) — небольшое развитие, с некоторыми вертикалями а ля Шёнберг (или, в данном случае, Стравинский). Последний такт на странице — пенульtima с точкой. Страница 6, два первых такта: пассаж симметрично по 4 ноты (правая рука). В левой руке полный хроматизм по типу «открытых ножниц»*, с изменением регистров. Страница 6, такт 3: проходящий пассаж, основанный на новой перестановке (одни только звуки); 12 «ограниченных симметричных перестановок» среди 12 хроматических звуков — наложение интерверсий попарно.

7) (Страница 6, такт 2 нижней системы) — интерверсия 9 в наложении на интерверсию 10 (эта последняя есть возвращение к основному виду лада). Обе интерверсии накладываются на основную тему в басу.

8) (Страница 7, третья система) — в разделе 7 тема не вполне закончена: представлены 13 нот (без двух), в равных длительностях в басу, соединенные с звучностями из развивающего раздела (см. страница 5, такт 1 четвертой системы). Сопровождается двойным пассажем (страница 7, третья система, такт 2): в правой руке пассаж шестнадцатыми, разделенными по 2, симметрично по 4 ноты; в левой руке другой пассаж восьмыми, тоже симметрично по 4 ноты. Два последних такта на странице 7: четыре последних ноты темы в среднем регистре с верхними резонансами, как в начале пьесы.

9) (Страница 8) — 15 первых нот темы фортиссимо в равных длительностях в басу с верхними резонансами (то же, что в начале).

10) (Страница 8, вторая система) — правая рука: что-то вроде дикого танца, варварского, примитивного, в непрерывном движении, с применением репетиции звуков (особенно на *ми* и *си-бемоль*), или нот-центров — можно вспомнить, что *ми* служило заключением первого и третьего периодов основной темы, а *си-бемоль* (или *ля-диез*) — заключением второго периода); танец (основная мелодия) исполняется правой рукой, стаккато и форте. Он сопровождается кон-

* Об «открытых ножницах» см. раздел «Ритмические структуры: круг второй...»

трапунктом левой руки, который постоянно перекрещивается с основной мелодией, тоже шестнадцатыми, но тихо и связно. Этот контрапункт представляет собой различные перестановки 12-ти звуков, не связанных между собой, но всегда сопровождаемых ракоходом (избегая повторений звуков): один такт интерверсии — один такт ракохода — к середине танца (страница 9, четвертая система, такт 2), и затем ракоход всего контрапункта, все прямые движения заменены на обратные.

В танце (основная мелодия в правой руке) нет ни прямого порядка, ни обратного: его мелодическая линия всегда новая, до самого конца. Она установлена на основе большой хроматической гаммы в интервале двух октав и тритона, с несколькими пропусками:



Танец (основная мелодия в правой руке) устроен по правилам «яти», или классических индийских мелодий эпохи Вед. (Здесь имитируется мелодический контрапункт из пятой секции «Острова огня 1»). Я использую здесь правила трех различных «яти». Отметим изобилие восходящих и нисходящих септим (простых и составных).

11) Страница 11, третья система, такт 2: Кода.

Последние 13 нот основной темы, фортиссимо, равными длительностями в басу, с теми же верхними резонансами, что и в начале пьесы. Две последние ноты темы повторяются на протяжении двух тактов (всегда с теми же верхними резонансами). Два больших аккорда. Еще один раз два последних звука темы, все время с одними и теми же верхними резонансами, и пьеса почти завершается очень важной заключительной нотой *ми*. Но это не все: внезапно возвращаются чередующиеся аккорды, в очень низком регистре, и все это завершается самым нижним фортепианным *ля*.

КОММЕНТАРИЙ К «ЧЕТЫРЕМ РИТМИЧЕСКИМ ЭТЮДАМ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

1. Ile de feu 1 («Огненный остров 1»)
2. Mode de valeurs et d'intensités («Лад длительностей и интенсивностей»)
3. Neumes rythmiques («Ритмические невмы»)
4. Ile de feu 2 («Огненный остров 2»)

В эволюции композиторского мышления Мессиаана цикл «Четырех ритмических этюдов» — пункт пограничный, о чем не раз писали как зарубежные исследователи [*Гриффитс*, 1985; *Николс*, 1975; *Джонсон*, 1975], так и отечественные [*Екимовский*, 1987; *Алеев*, 1992]. В данном цикле отчетливо видны новые для этого времени эстетические и технологические идеи. Этюдам (особенно Этюду № 2) в европейской музыке второй половины XX века суждено было сыграть роль «детонатора»: именно после них европейские авангардисты (прежде всего П. Булез и К. Штокхаузен) обратились к мультисерийным опытам (хорошо известно, что двенадцатитоновый ряд, взятый из ритмического Этюда № 2, лег затем в основу «Структур IА» Булеза и «Перекрестной игры» Штокхаузена). Вот почему, несмотря на некоторые оговорки, Этюд № 2 (Mode de valeurs et d'intensités) принято считать первым сочинением XX века, стоящим на пути к тотальному сериализму, хотя он и не является тотально-сериальным [об этом подробнее см.: *Когоутек*, 1976, с. 165]. Во всем этом есть элемент недоразумения (в широком смысле): композитор, судя по всему, не имел намерения писать тотально-сериальную музыку, его волновали другие задачи. Для того чтобы ответить на вопрос, какие именно, необходимо прояснить образные прототипы этюдов, особенно тех, чья программность имеет чисто конструктивную, казалось бы, основу («Лад длительностей и интенсивностей» и «Ритмические невмы»), а также установить источник новых музыкальных идей и интерпретировать технологию этой музыки.

Жанр

Цикл этюдов — жанр весьма популярный среди композиторов, сочиняющих фортепианную музыку. В качестве непосредственно предшествующего образца можно указать «Двенадцать этюдов» К. Дебюсси. Так же, как у Дебюсси, у Мессиана сочетаются в цикле образные задания («Огненный остров 1», «Огненный остров 2») и конструктивно-технологические («Ритмические невмы», «Лад длительностей и интенсивностей»). «Этюдность» как качество проявляется здесь в двух аспектах: упражнение на технику (известно, что этюды считаются очень трудными и виртуозными)* и «эскизность» (во многих отношениях это действительно наброски новых идей). В. Алеев указывает, что «Ритмические этюды» по ряду признаков «можно уподобить четырехчастному сонатному циклу» [1992, с. 133], то есть существуют какие-то нити, связывающие «Огненный остров 1» и «Огненный остров 2» (соответственно, Этюды №№ 1 и 4) с «Ладом длительностей и интенсивностей» и «Ритмическими невмами». На первый взгляд, образные миры всех четырех Этюдов очень несхожи, даже полярны. «Огненные острова» посвящены папуасам (известно, что этот народ, живущий на островах Океании, был впервые изучен русским ученым Н. Миклухо-Маклаем). Для европейского сознания папуасы — нечто вроде квинтэссенции дикарства со всеми сопутствующими атрибутами (вплоть до людоедства). Этюды № 2 и № 3, напротив, обозначают обращение Мессиана к чистой конструкции, рациональной композиционной технике — к тому, что можно интерпретировать как «изошренную цивилизованность». Так что же объединяет все четыре этюда на глубинном уровне?

Для ответа на этот вопрос обратимся сначала к наиболее загадочному из них — **Этюду № 2 «Mode de valeurs et d'intensités»**. Попробуем разобраться в смыслах, которые скрываются в его названии.

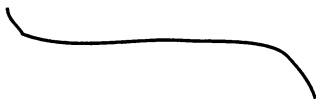
Mode

Привычное значение этого слова — лад. Память подсказывает нам концепцию ладов ограниченной транспозиции — специфически

* На это, в частности, указывает Ивонн Лорио: «Огненный остров 2, как вы знаете, очень утомителен для исполнения» [цит. по: *Рудник* 1999, с. 86].

мессиа́новскую, ставшую своего рода «визитной карточкой» композитора. Однако совершенно очевидно, что лады ограниченной транспозиции не имеют к этому сочинению никакого отношения. Нет здесь и каких-либо других известных ладов — мажора, минора, церковных ладов.

То, что композитор предлагает нам в качестве звуковысотной основы (36 тонов), внешне больше всего напоминает три додекафонные серии — 3 ряда по 12 неповторяющихся звуков. Их устройство весьма специфично: это ряды строго нисходящего направления с необычной (для серии) интервальной структурой — середина ряда содержит узкие интервалы, края — квинты и тритон. Общий графический профиль рядов:



Эти три додекафонных ряда приведены Мессиа́ном в его собственном анализе. Композитор указывает, что эти 36 тонов разделяются на 3 части, которые представляют собой три регистра: «высокий, средний и низкий» [Мессиа́н, 1996, с. 126]. Он также указывает, что они перекрещиваются между собой. Это значит, что в пределах одного регистра эти три ряда как бы «делят» между собой звуки соответствующего диапазона. Общим для трех рядов становится участок звуко-ряда от *соль* второй октавы до *соль* малой октавы.

В пределах одного и того же регистра звуки в разных рядах не повторяются, тогда как в пределах разных октав они повторяются. Каждый из рядов включает в себя все 12 звуков, но если в первом ряду (высокий регистр) используется, например, *ми* второй октавы, то во втором ряду (средний регистр) берется *ми* первой, а в третьем — *ми* большой октавы. Это значит, что меняется неповторность не просто звуков, но «частот» (*fréquence*): каждый звук имеет свою индивидуальную частоту, и в этом смысле он особенный и неповторимый.

Заданный Мессиа́ном ряд в его трех регистровых «подразделениях» (*division*) отражен в записи на трех строках нотного листа.

Верхний регистр

Средний регистр

Нижний регистр

The image shows three musical staves, each with a treble clef. The top staff is labeled 'Верхний регистр' (Upper register), the middle 'Средний регистр' (Middle register), and the bottom 'Нижний регистр' (Lower register). Notes are placed on various lines and spaces across the staves. Dashed lines connect notes between staves, showing a melodic line that moves between registers. For example, a note on the top line of the upper staff is connected by a dashed line to a note on the first line of the middle staff, which is then connected to a note on the second space of the lower staff, and so on.

На каждой строке композитор записывает только те 12 тонов, которые ряду предписаны. Но в каком порядке? Какова же логика развертывания этого «лада» (если это действительно лад)?

Прежде чем ответить на этот вопрос, рассмотрим второе слово названия Этюда № 2, своеобразный код его ритмических закономерностей.

Valeur

Этот термин переводится с французского языка как «музыкальная длительность». Правда, Мессиа́н использует для обозначения длительности, наряду со словом «valeur», еще и «durée». Нам представляется, что в лексиконе композитора эти слова не вполне синонимы. «Valeur» имеет дополнительный смысл оттенка, цвета, краски: «оттенок тона, выражающий в определенном соотношении градацию света и тени» [БЭС, с. 175]. В ракурсе синестезических идей Мессиа́на (вспомним о его способности видеть краски звука и звучание красок) музыкальная «длительность» обретает значение дополнительного «цвета». Возникает определенная аналогия с индийской ритмической системой. Напомним фрагмент трактата о Деши-тала: «три Деши-тала, объединенные под номером 26, имеют обозначение вагна; обозначение цвета подразумевает здесь аспект времени, подразделение Длительности» [Мессиа́н, 1994, с. 278]. Каким же образом цвет может выражать длительность? Ответ на этот вопрос, как нам кажется, можно найти у А. Бергсона. Суммируем его точку зрения.

Все наши психологические ощущения, по мнению Бергсона, могут быть выражены через *Интенсивность*. Каким образом?

Реальность, с которой имеет дело всякий музыкант, то есть звучащая музыка, рождает в нас *ощущения, чувства, страсти*. Ощущения различаются между собой *количественно*. «Даже противники психофизики, — пишет Бергсон, — не видят никакого неудобства в утверждении, что одно ощущение интенсивнее другого ощущения, что одно усилие больше другого усилия» [1999, с. 672]. «Всякий говорит, что ему более или менее жарко, более или менее грустно...А между тем это крайне туманный пункт и крайне сложная проблема» [Там же]. Следующий вопрос, возникающий у философа, таков: если интенсивность чувства разная, то как (и можно ли) уподобить интенсивность величине? Бергсон отвечает: «здравый смысл, в полном согласии с философами, возводит в величину чистую интенсивность как *протяженность*» [Там же. С. 674]. Таким образом, интенсивность цвета — это его *оттенок*, интенсивность длительности — это ее *протяженность*. Цвет и длительность роднит понятие *интенсивности*, а сама интенсивность может быть понята как количественная характеристика нашего переживания (в том числе и эстетического). К этому добавим, что незрячие люди воспринимают более интенсивные (яркие) цвета по *длине* их волны. Получается, что слово «valeur» может быть понято как «интенсивность (оттенок) длительности».

Возникает вопрос: не имеет ли слово «лад» прямого отношения к «длительности», ведь буквальный перевод «mode de valeurs» — это «лад длительностей»?

Можно, конечно, вспомнить, что в музыке были и ритмические «лады» — «ритмические модулы» школы Нотр-Дам. Однако эта ассоциация не вполне уместна, поскольку старинные ритмические модулы представляют собой несложные тернарные конструкции, а здесь перед нами ряд из 24-х различных длительностей. Эти длительности, по аналогии с высотами (частотами), разделены на три части. Мессиян называет их «ритмическими регистрами» [1996, с. 126]. Каждой частоте (то есть высоте) соответствует своя длительность. В тех случаях, когда длительности перекрещиваются (например, совпадают длительности № 2, 4, 6, 8 из первого ряда и № 1, 2, 3, 4 из второго), они все равно относятся к разным частотам. В результате каждый звук имеет как свою индивидуальную частоту, так и длительность. Так что слово «лад» в названии Этюда может быть скорее понято как «порядок», «ряд».

Но не только.

Intensité

Это слово дано в существующем русском переводе Предисловия к Этюду как «динамический оттенок». С таким переводом в какой-то степени можно согласиться, потому что Мессиян создает (впервые) ряд из степеней интенсивности звука (то есть из указателей громкости), которые по-французски называются «intensités». Будем считать, что это — интенсивность в узком значении понятия. Однако Мессиян предлагает еще и ряд из способов атаки звука (12), которые тоже имеют отношение со интенсивности как мере эстетического переживания. Между тем со способами атаки непосредственно корреспондирует слово «mode», поскольку буквальный перевод «mode d'attaque» — «способ атаки». Это указывает на то, что слово «mode» в названии Этюда можно интерпретировать во всех смыслах: и в его узко музыкальном значении, и в самом широком — согласованности, соразмерности. Таким образом, мы предлагаем более точную трактовку названия Этюда №2: «Согласование (или слаживание) способов атаки, степеней громкостной динамики, ритмического ряда и высотного звукоряда». В эту формулировку можно было бы добавить еще одно слово: «воедино» (слаживание воедино). Но и это уточнение мало что проясняет. Зачем нужны согласования и какие есть основания к тому, чтобы их искать?

Новые пласты смысла открываются при анализе процесса развертывания этих рядов (ладов) в композиции.

Закономерности развертывания высотных рядов

Звукоряд, состоящий из трех додекафонных последований, разворачивается в трех регистрах, которые одновременно являются и тремя разными «временами»: в верхнем регистре используются самые мелкие длительности, в среднем — средние, а в нижнем — самые протяженные. Это значит, что события в каждом из регистров разворачиваются в разном времени: нижнее время — замедленное, среднее — нормальное, верхнее — ускоренное. Следовательно, количество частот в верхнем пласте будет значительно большим, чем в среднем, а в среднем, соответственно, — значительно большим, чем в нижнем. Возникает «политемп» — то, что Мессиян любил отмечать у Моцарта (имея в виду знаменитый пример одновременного сочетания разных метров в «Дон-Жуане»). Очевидно, что процесс развертывания в раз-

ных пластах происходит по-разному, поскольку это не пропорциональный канон, хотя и имеет с ним сходство.

Совершенно очевидно, что звуковысотный ряд не является серией. Хотя основой формообразования становится тот или иной способ повторения этого ряда, он всякий раз варьируется настолько, что его интервальная неидентичность самому себе, внутренняя «гетероморфность» приобретает определяющий характер. Стабильными здесь являются только регистровые положения звуков, чья функция сводится к тому, чтобы маркировать пространственные координаты. Однако некоторые видимые приемы перекомпоновки (перестановки, пермутации) звуков в ряду можно заметить, и они в принципе соответствуют излюбленным способам работы Мессиа́на с ритмическими рядами (частично они отмечены самим композитором в его экспликации).

Рассмотрим развертывание первого подразделения (division I). Вся пьеса «втиснута», по выражению Мессиа́на, в «фиктивный» размер $2/4$ и в ней получилось 115 условных тактов. Последование высот (последовательно пронумерованных) на всем протяжении 115 тактов верхнего регистра таково:

- т. 1–9: 1 2 3 4 6 5 7 10 11 12 11 8 9 12 9 4 3 5 7 10 12.
- т. 10–19: 1 2 3 8 1 2 4 7 10 12 1 2 4 5 8 9 12 11 10 9 5 4 3
 2 1 7 3 5 8.
- т. 20–29: 10 12 11 2 3 2 8 11 12 {1 12 2 11 3 10 4 9 5 8 6 7}
 2 9 1 2 12.
- т. 30–39: 10 1 2 4 12 11 10 5 6 7 9 8 1 2 {1 11 3 9 5 7 8 4
 10 2} 12.
- т. 40–49: 7 1 2 12 6 5 7 8 9 10 3 6 7 8 10 11 12 1 2 3 4 8 7.
- т. 50–59: 11 12 8 6 11 6 7 12 1 5 8 11 2 4 9 10 4 12 1 3 2 4
 8 9.
- т. 60–69: 11 10 6 12 6 11 9 10 4 2 3 1 7 11 5 3 1 2 4 9 8 4
 12 9.
- т. 70–79: 12 4 3 2 1 6 4 2 1 3 4 5 12 8 12 3 5 6 11 12 4 11 12
 3 1 4 2 3 4 2 1 6.

т. 80—89: 2 4 3 1 7 [8 1 12 7 2 11 6 3 10 5 4 9] 4 1 3 2 9 10
6 7 8 3 5 6.

т. 90—99: 1 4 8 {1 4 7 10 2 5 8 [5 1 4] 11 2 5 8 11 3 6 9 12} 8
12 10.

т. 100—115: 1 6 5 4 3 2 1 8 9 {1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 12 11} 12 1
8 10 12 11 8 1 3 9.

Очевидно, что композитор не намеревался использовать данный им самим ряд в строгой последовательности. Во всей пьесе есть лишь два места, где звуки изложены почти в точном порядке: это начальный ряд (пермутация 5-ти и 6-ти; звуки 8 и 9 вынесены в конец ряда) и ряд в заключительной части Этюда, от такта 100 (выделен фигурными скобками; имеется пермутация 11 и 12). Кроме этого, в пределах тактов 90—99 есть ряд, составленный по принципу «каждый четвертый» (выделен фигурными скобками, в середине — интерполяция, обозначенная квадратными скобками). В тактах 24—28 появляется ряд, организованный по принципу «от краев — к середине» (выделен фигурными скобками); в тактах 35—40 появляется еще один похожий ряд, построенный по принципу «сумма двух чисел равна 12», — это трансформированный вариант «закрываемых ножниц». Из последовательности 12 звуков к середине Этюда отчетливо выделяется привилегированный сегмент 1 2 3 4; его довольно часто можно увидеть в самостоятельном использовании и различных перестановках (выделен курсивом). Интересен ряд на линии тактов 80—89 (дан в квадратных скобках): в нем использован принцип «от краев — к центру», но только в части звуков 1—8. Поясним при помощи схемы:

8	1	12
7	2	11
6	3	10
5	4	9

В тактах 15—16 мы встречаем неполный ракоход (пропущены звуки с 8-го по 6-й). В ряде случаев можно обнаружить небольшие фрагменты необратимых ритмов (палиндромов):

Т. 50: 12 8 6 11 6 7 12 (неточный палиндром)

Т. 60: 6 12 6

Т. 109—110: 8 10 12 11 8 (снова неточный палиндром).

Однако основные методы работы с рядом — все же пермутация и интерполяция.

Таким образом, выстраивая последовательность высот, Мессиян руководствуется теми же закономерностями, что и в ритмических «симметричных пермутациях»: собственно пермутацией и интерполяцией как вариантом пермутации. Ряд звуков почти никогда не бывает идентичен сам себе, чем он и отличается от серии нововенцев.

Ритмическая структура, «привязанная» к высотной, отражает такие же закономерности. Тождественность способов работы с высотным и ритмическим рядами свидетельствует об их «сверхмузыкальном», скорее всего, общелогическом базисе.

О концепции

Так что же послужило толчком к идее «слаживания» звуковых параметров? То, как Мессиян поступает с ритмом, высотами, динамикой и акцентами, заставляет нас вспомнить знаменитые четыре ряда А. Мокеро, обнаруженные им в грегорианском хорале*:

- 1) квантитативный ряд — соотношение долгих и кратких звуков, чистое число звучания;
- 2) динамический ряд — соотношение звуков по интенсивности, куда входит не только громкость, но и плотность (количество одновременно взятых звуков, а также их тембровая окраска);
- 3) фонетический ряд — соотношение звуков по их фонетической атаке, то есть специфически тембровая сторона звучания;
- 4) кинематический ряд — соотношение подъемов и падений, арсиса и тезиса, куда включаются акцентуация и темповые изменения.

Именно в таком порядке и «улаживает» музыкальные параметры Мессиян: длительности (долгие и краткие), интенсивность (динамика), атака звука.

Возникает предположение, что Мессиян на самом деле *пробует вернуть музыкальному звуку то синкретическое единство, которое было ему присуще в грегорианском хорале* — лучшей на свете, по его мнению, музыке. Однако он не копирует звучание хоральных песнопений. Композитор действует как бы изнутри, пытаясь достичь той же *слаженности*.

* См. раздел «Ритмические структуры: круг первый...» настоящей книги.

Пытаясь совместить в звучании четыре разные характеристики, Мессиян более всего заботится об «индивидуальной физиономии» звука. Каждый звук — определенная точка, отношения звуков регулируются не интонационно, а через числа и их возможные перестановки. В этом смысле мы имеем дело с особым видом пуантилизма (ташизма). В основе такой композиционной техники — законы общей логики, два фундаментальных принципа мышления: принцип комбинации и принцип селекции. Почерпнув из грегорианики «полноту функции» каждого звука, Мессиян совмещает ее с собственной концепцией времени — множественного, неравномерного и одновременно протекающего: музыка Этюда развивается в трех «темпах» — трех ритмических пластах, находящихся в пропорциональных отношениях.

Истинными «персонажами» оказываются здесь звукоритмические элементы, обладающие к тому же качествами цветовых оттенков. В итоге достигается эффект «гризайля» — картины, составленной из оттенков одного цвета. Очевидная аналогия с пропорциональным канонам, возникающая за счет темповых соотношений и звуковысотных подобий, заставляет нас видеть в этом Этюде виртуозную аллюзию строгого нидерландского письма, соединенного с интонационной полнотой и одушевленностью грегорианского пения. Однако все это в равной мере принадлежит и XV, и XX векам с их отрешенностью от непосредственного чувства, приоритетом «трудного состояния текста» (по выражению А. В. Михайлова).

От эксперимента по «слаживанию» длительностей, высот, динамических оттенков и способов атаки Мессиян переходит к другому эксперименту: ритмизации средневековых невм. Название Этюда № 3 — *Neumes rythmiques* (**Ритмические невмы**) — с одной стороны, парадоксально (невмы, как известно, фиксировали только звуковысотный уровень грегорианских мелодий); с другой, закономерно, поскольку продолжает линию воплощения свойств средневековой модальности в формах музыки XX века.

Мессиян указывает, что ритмизация невм — это его личная фантазия, основанная на некоторых закономерностях, подсказанных движением мелодии. Как же происходит «перевод» мелодической невмы в ее ритмический эквивалент?

Мелодика и ритмика неvm

В своей таблице Мессиян приводит лишь ритмические значения неvm, но они не могли возникнуть иначе как из мелодических движений. Итак, разберем в качестве примера первый мессияновский «период». В нем используются следующие неvmы: податус — кливис — скандикус — податус — кливис — кливис — торкулюс — порректус — пенульtima. То есть в числе 10 неvm встречаются: двузвучные податус (2 раза) и кливис (3 раза), трехзвучные скандикус, торкулюс и порректус. Все эти неvm простые.

Податус — неvm, обозначающая двузвучное восходящее движение. Мессиян не уточняет, происходит ли это движение на секунду или на терцию вверх. При переводе этой неvm в ритм она обретает более продолжительный второй звук (условно «верхний»). Как ни странно, в музыке Этюда неvmе «податус» придана нисходящая интонация, то есть несвойственная ей:

Неvма
«податус»

Ритм
неvmы



Нотный текст Этюда



Кливис обозначает противоположное податусу движение: нисходящее двузвучие. При «переводе» этой неvm в ритм более высокий звук (первый) оказывается и более длинным, но не таким, как в предыдущей неvmе, что, вероятно, обусловлено выставленным нюансом: неvма исполняется тихо. Ее реализация в музыке Этюда соответствует мелодическому контуру:

Неvма
«кливис»

Ритм

Нотный текст Этюда



Эта невма исполняется три раза с одними и теми же ритмо-артикуляционными характеристиками и мелодико-гармоническими ходами. Она воспринимается как зафиксированное «звукослово».

Скандикус — это простая трехзвучная невма, обозначающая восходящее движение. Ей дана ритмоформула, немного напоминающая индийский ритм Лакшмиса, к которому Мессиян не раз обращался. Небольшая оттяжка в начале, краткая в середине и длинная в конце — вот ритмическая характеристика этой невмы, звучащей на крешендо. То, что придумывает для мелодии и гармонии Мессиян, идет вразрез с восходящим движением:

Невма Ритм
«скандикус» невмы



Нотный текст Этюда



Торкулус и *порректус* — трехзвучные невмы с симметричным мелодическим движением: соответственно вверх — вниз и вниз — вверх.

В ритмике это отразилось так: верхний звук в невме «торкулус» оказался самым длинным, а нижний звук в невме «податус» — самым коротким. «Переведенные» невмы снова демонстрируют несоответствие мелодическим контурам: торкулус стремительно взлетает вверх, податус устремляется вниз.

Этот принцип сохраняется и далее. При «переводе» оригинальной мелодической невмы в ритмический рисунок более напряженные звуки (то есть более высокие) получают более протяженную длительность (они интенсивнее). При «переводе» в мелодико-гармоническую фактуру та же самая невма теряет оригинальный мелодический контур, приобретая совсем другое направление движения.

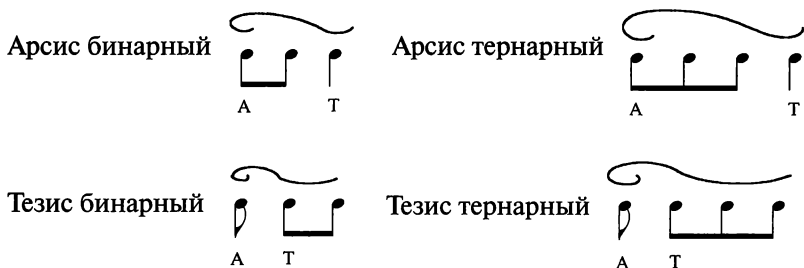
Очевидно, что невмы предстают перед нами как целостные звуко-ритмические элементы, обладающие индивидуальным мелодическим

ким и ритмическим рисунком. Однако есть нечто такое, что отличает невму от любой другой группы звуков.

Невма как смысловое единство

Обратим внимание на то, что свой анализ Этюда № 2 Мессиян начинает с упоминания концепции «арсиса и тезиса». В чем заключается смысл этой концепции?

Простой перевод терминов — подъем и падение — не проясняет сути дела. За этими словами скрывается *энергичная* природа музыки, концепция роста и падения в ней напряжения. Композитор часто упоминает о концепции «арсиса и тезиса» в тексте «Трактата...», и всякий раз подчеркивает исключительную ее важность для своей ритмической теории. Рост и падение напряжения — свойство любой (не только музыкальной) энергии; следовательно, действие принципа распространяется на все живое и неживое, на весь Космос. То, что частное явление музыки встраивается в один ряд с множеством феноменов Вселенной, вселяет в композитора особый энтузиазм, поэтому он довольно подробно исследует соотношение арсиса и тезиса, которые образуют свою, самостоятельную и по отношению к мелодии, и по отношению к ритму линию развития. Мессиян в «Трактате...» приводит несколько примеров, в которых ритм разный, а соотношение арсис — тезис одинаковое.



То микроповышение напряжения, которое присутствует в каждом арсисе, не является, строго говоря, динамикой крешендо, а едва заметным смысловым акцентом, отличающим живую, дышащую музыку от мертвой и равномерной.

Мелодическое дыхание, живой ток его импульсов — вот что заставляет исполнителя еле заметно изменять точно фиксированный

текст. Очевидно, что эта тенденция родилась не в XIX веке: живого, одухотворенного звучания стремились достичь и исполнители грегорианских песнопений*, что нашло отражение в знаках *хейрономии***: Энергичное наполнение арсиса и тезиса в одном и том же напеве может меняться в зависимости от смысла и акцентуации слов:

Be-ne-di-ci-mus te

Glo-ri-fi-cá-mus te

Все это является, как известно, достоянием *интонационного типа ритмики* (термин М. Харлапа), самого древнего из всех существующих. Таким образом, ритмические невмы — это особый род музыки Мессияна, повинующийся энергичному, исполнительскому началу (слово «невма», как известно, происходит от слова «пневма», то есть «дыхание»!), микроритмические структуры которой противостоят «машинной точности» исполнения. Динамика и акцентуация призваны усилить энергетические потоки; «вписать» их в общую волновую развертку.

Однако в Этюде есть две совершенно иные по своей природе музыкальные темы. Их Мессиян назвал «ритм тройной линией»*** и «простое число в необратимом ритме». Это совершенно контраст-

* Для европейской исполнительской практики последних веков характерно стремление к «живому», энергетически насыщенному звучанию музыки.

** Хейрономия, или хирономия, «ручные знаки, использовавшиеся руководителем хора для обозначения арсисного или тезисного последования ритма» [Мессиян, 1997, с. 54]. Другое определение: «Хейрономия — условная жестикация, применявшаяся при управлении хором и указывавшая певцам ритм, динамику и характер исполнения песнопений» [МЭС, т. 6, стб. 9].

*** Мы даем перевод «ритм тройной линией» (rythme en ligne triple) вместо предложенного в русском издании Этюда «ритм тройным рядом» по причине того, что «ряд» у Мессияна восходит к слову «порядок» (ordre) и передается словами «série», «succession».

ные невмам построения — и по ритму, и по динамике. Остановимся на их свойствах подробнее.

«Ритм тройной линией» и «простое число в необратимом ритме»

Разделы «ритм тройной линией» и «простое число в необратимом ритме» — это носители числовой модели, а, стало быть, количественной ритмики. Числовая модель «ритма тройной линией» представляет собой ряд чисел, составленный из 15 единиц методом «каждый пятый»: 1 6 11 — 2 7 12 — 3 8 13 — 4 9 14 — 5 10 15 в результате чего мы видим пять групп чисел (по 3 числа в группе)

Проведение этого ряда в пьесе идет через блоки по две сцепленные друг с другом группы: 1 6 11 — 2 7 12; 2 7 12 — 3 8 13; 3 8 13 — 4 9 14; 4 9 14 — 5 10 15. Последовательное проведение такого числового принципа обозначает границы пьесы, ее форму.

Разделы под названием «Простое число в необратимом ритме» тоже суммарно представляют собой возрастающую прогрессию. Музыкальные блоки, воплощающие эти числа, основываются на следующей последовательности: 41, 43, 47, 53. Мессиян не объясняет свой выбор чисел, но можно предположить, что между блоками «ритма тройной линией» и «простого числа в необратимом ритме» есть некоторое соответствие. Сопоставив их (между ними каждый раз помещаются «невмы» в качестве контрастного материала), мы заметим, что суммарная продолжительность этих разделов примерно равная:

№ блока	Ритм тройной линией	Сумма длительностей в ритме тройной линией	Простое число в необратимом ритме
1	1 6 11 2 7 12 , <i>все вместе:</i>	39	41
2	2 7 12 3 8 13 , <i>все вместе:</i>	45	43
3	3 8 13 4 9 14 , <i>все вместе:</i>	51	47
4	4 9 14 5 10 15 , <i>все вместе:</i>	57	53

Очевидно, что Мессиян не старался приравнять суммы чисел в разных разделах. Однако первое «простое число» — 41 — почти соответствует сумме чисел длительностей первого блока. Далее «простые числа» выстраиваются по закону «ряда Эратосфена»*. Суммы чисел в ритме тройной линией продолжают соответствовать простым числам.

Несмотря на то, что динамически «ритм тройной линией» (*mf pp* и *ppp*) контрастен «простому числу в необратимом ритме» (*f*), вместе они составляют иной по отношению к невмам музыкальный материал. Их взаимодействие с невмами составляет, на наш взгляд, смысл музыки Этюда.

Невмы и «иное»

Невмы как бы зажаты между этими двумя «непреклонными», жесткими, как Судьба, рядами. Невмы «дышат», между ними возникают микропаузы, отделяющие одну группу от другой. Невмы представляют собой не пуантилистское письмо (как это было в Этюде № 2), а нечто аналогичное «группам» (этот же путь — от пуантилизма к «*Gruppenform*» — пройдет через несколько лет К. Штокхаузен!). Но «индивидуализированный лик» каждого звучания по-прежнему указывает на квазисериальное мышление Мессияна.

Принципы организации разделов с «числовой музыкой» — иные, они ориентированы на точное выдерживание длительностей, безимпульсное развертывание материала. И если «ритм тройной линией» предполагает сравнение разных длительностей, то «простое число в необратимом ритме» — это единый мощный энергетический «всплеск» (выше уже говорилось о том, что неделимость «простых чисел» побуждает понимать их как своеобразный аналог единицы, некоей целостности). Итак, мы можем наблюдать в этом Этюде разные виды музыкальных «энергий»: живую, дышащую, делимую (невмы); неделимую, подобную взрыву («простые числа»); энергию «измеренного времени», структурированную числовым законом («ритм тройной линией»).

* То есть согласно последовательности простых чисел в простом восходящем порядке.

Принципы формообразования

Уже указывалось на то, что относительная самостоятельность каждого раздела композиции Этюда дает возможность рассматривать ее как момент-форму. Но это лишь один аспект проблемы формообразования: Мессиян действительно ищет подходы к «ненаправленно-му» развертыванию материала, и в этом смысле он явно готовит почву для идей Штокхаузена. Другой аспект — это слаборазличимый, но все же имеющийся вектор формы, заключающийся в неумолимом развертывании числового закона в музыке «ритма тройной линией». Эта закономерность легко уловима, но лишь в нотном тексте: ее практически невозможно различить на слух. Третий аспект формообразования заключается в непрерывном балансировании между музыкой точно сосчитанной (*le Temps structurée!*) и музыкой невм, чье основное свойство — микроритмика. «Альтернанс» этих типов ритмики создает излюбленный Мессияном эффект периодичной сменяемости музыкальных построений, сочетаемый с варьированием внутри каждого из них.

О концепции

Если Этюд № 2 обладает ярко выраженным внутренним единством музыкальных средств, неким монообразом, то Этюд № 3 «Ритмические невмы» содержит материал контрастных видов:

1) «числовая музыка» и невмы (что можно интерпретировать как «квантитативная» ритмика против «интонационной»)

2) неделимая квантитативность («простые числа») против разделенной («ритм тройной линией»).

В том, как взаимодействуют эти разные «музыки», просвечивают общие законы времени*. Непрерывно разворачивающийся числовой ряд отсчитывает земное, «тварное» время, которое кончается, подобно заводу у часов. Ему отвечает пение невм, не связанных числом, находящихся в беспрестанном изменении, разнообразных комбинациях — это то, что соответствует времени как длению, бергсоновскому *durée*. Невмы можно представить как род «ангельского» времени (ангелы живут в вечности, но эта вечность — не божественная). И, наконец, третий вид времени — неделимое время Бога, божественная Веч-

* Как сказал бы Мессиян, «наложенные друг на друга» (*superposée*).

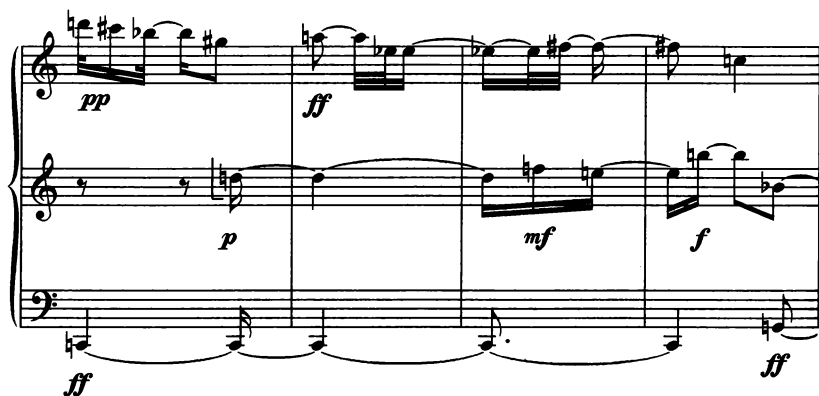
ность, в которой есть все — и сосчитанное, и неделимое (простое число, мистическая неделимая сущность).

«Огненный остров 1» и «Огненный остров 2»

Первый и последний этюды заставляют нас вспомнить, что сочинениями Мессиана, предшествовавшими «Четырем ритмическим этюдам», были: «Турангалила» (1946–1948) и «Кантейоджайя, ритмический этюд» (1948). Эти названия ассоциируются с внеевропейскими культурами* и предполагают какие-то особые выразительные средства. Но это не так: музыкальный стиль «Турангалилы» ничем существенно не отличается от стиля «Двадцати взглядов на лик младенца Иисуса» и «Видений слова Аминь». Между тем в «Кантейоджайе» обнаруживается другой вид письма. Именно здесь впервые появляется не цифровое (2 или 6)** обозначение *mode*, а «лад длительностей, высот и интенсивностей»:

Modéré [Умеренно]

mode de durces, de hauteurs et d'intensités
(лад длительностей, высот и интенсивностей)



* Напоминаем, что Турангалила и Джайя — названия индийских ритмов.

** Именно так Мессиаан обозначает лады ограниченной транспозиции.

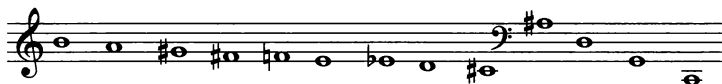


Лад

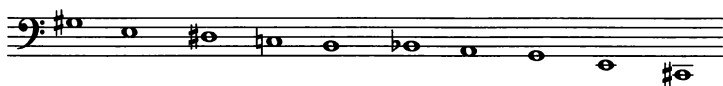
Итак, возникает необходимость суммировать представления Мессиа́на о ладе. Кроме широко известных «ладов ограниченной транспозиции», мы можем констатировать наличие второй концепции — «лада длительности и интенсивности» (Этюд № 2), или «лада длительностей, высот и интенсивностей» (Кантейоджайя). В этом случае «лад» подразумевает пересечение параметров (их «слаживание») и он получает название «полный лад» (*mode complète*). Такой лад имеется и в «Ритмическом этюде № 4»:



Однако Мессиа́н использует и другие виды лада. Начиная с «Двадцати взглядов на лик младенца Иисуса» он вводит так называемые «сочиненные мелодические лады» (*modes mélodiques inventés*). Вот лад, использованный им в пьесе «Всемогушее слово» из цикла «Двадцать взглядов...». Лад имеет такой вид:

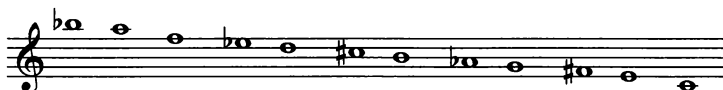


Подобные мелодические лады мы наблюдаем спустя некоторое время уже в «Ритмическом этюде № 1». Например:



Этот лад похож на высотный ряд из «лада длительностей и интенсивностей»: он несимметричен, в центральной части находятся более узкие интервалы (полутоны), а края содержат терции (они как бы «загнуты»). Параметры динамики, ритма, акцентуации здесь отсутствуют.

Пример другого лада из этого же этюда:



Пояснение Мессиаана — «полная хроматика» — позволяет интерпретировать этот лад как додекафонный ряд. В одном из своих следующих сочинений — «Органной книге» — композитор уже будет использовать двенадцатитоновые серии.

Эти несимметричные лады обладают закономерностью «упорядочения определенного вида частот»: если композитор сочиняет музыку в таком ладу, то он уже в самом произведении не выходит за пределы указанных регистров. По всей видимости, в закономерностях построения подобных ладов можно увидеть влияния внеевропейской музыки — индийских и других ладовых систем.

Известно, что индийские лады были хорошо знакомы Мессиаану еще во времена обучения в Консерватории: как уже говорилось, некоторые из его учителей активно использовали их в своих сочинениях. Но Мессиаан существенно расширил свои представления о них, когда изучал индийскую ритмику. Параллельно с ритмом он освоил как североиндийскую, так и южноиндийскую ладовые системы. В своих исследованиях по индийской музыкальной теории он указывает систему Шивы — 10 пентатонных ладов (см. Приложения), южноиндийскую ладовую систему — 72 семиступенных лада, 36 на основе чистой кварты и 36 на основе увеличенной кварты (см. При-

ложения); североиндийскую ладовую систему (хиндустани) – 10 ладов (см. Приложения). Ошеломляющая многочисленность звукорядов позволяет композитору чувствовать себя очень свободно, поскольку он не ограничивает себя в выборе звуковысотной основы своих произведений.

Мелодика

Использует ли Мессиан в «Ритмических этюдах» подлинные папуасские напевы? Если это и так, то они существенно не отличаются от тех, что были рассмотрены в Этюдах № 2 и № 3. «Вневропейские» образы воплощают, следовательно, ту же самую идеологию, что и «европейские». Название произведения определяется одним из элементов музыкальной ткани: невмами или песней в папуасском духе. И в «Огненном острове 1», и в «Огненном острове 2» Мессиан указывает на такие мелодии: они звучат свирепо и неистово. В какой-то степени «Огненный остров 2» продолжает то, что было намечено в «Огненном острове 1»: темы ритмически асимметричны, связаны со сравнительно узкой интерваликой, начинаются с обыгрывания терции. Только этюд «Огненный остров 1» – конструктивно проще, здесь использованы лишь варьированные повторы темы и ее «расцветивания» различными контрапунктами (форма, близкая строфической); тогда как в «Огненном острове 2» встречаются «симметричные пермутации» ритмического ряда.

Ритмика

В Этюдах № 1 и № 4 встречаются индийские ритмы (это, пожалуй, единственный возможный намек на внеевропейскую природу музыкального образа):



индийский ритм Виджайя

Особенностью Этюда № 1 является, по нашим наблюдениям, работа с акцентуацией, которой нет в других этюдах:



Акцентуация «расцветивает» мономерную ритмику, которую сам Мессиа́н относит к разряду «неритмических» (схожие конструкции можно наблюдать в «Квартете на конец времени»). Акцентуация здесь используется в том же духе, что и у Стравинского в «Весне священной» (начало «Пляски щеголих»).

Однако в целом ритмика Этюда № 1 не выходит за пределы тех средств, которые применялись композитором в 30-е годы: нерегулярность в сочетании с мономерностью, аметрия. Правда, заметен до-

вольно явный «диалог» равномерности сопровождающих (нетематических) голосов и неравномерности «папуасской темы».

Совсем другое «конструктивное задание» можно увидеть в Этюде № 4. Здесь нерегулярный тематизм «в духе папуасского» чередуется с новым для Мессиа́на типом материала – симметричными пермутациями, «музыкой чисел». Именно начиная с этого Этюда композитор систематически использует такой материал в своем творчестве. О симметричных пермутациях писали многие музыковеды [*Екимовский*, 1987; *Мелик-Пашаева*, 1987; *Алеев*, 1992]. Напомним вкратце основные конструктивные идеи этого Этюда:

а) числовой ряд из 12-ти длительностей от шестнадцатой до половинки с точкой;

в) принцип построения ряда – «каждый второй», первая половина ряда представлена в ракоходе: 11 9 7 5 3 1 2 4 6 8 10 12;

с) интерверсии даются в наложении по две (принципом многослойного проведения интерверсий).

Гармония

В авторском анализе Этюдов есть интересное замечание, касающееся одного из фрагментов «Огненного острова 2»: «соединения по типу Шёнберга (или Стравинского)». Приведем этот пример:



Что имел в виду композитор? Такие аккордовые последования ассоциируются с организацией вертикали в некоторых произведениях Шёнберга «атонального» периода (например, в Пьесе для ф-но ор. 11 № 3):



Такие аккордовые сочетания способствуют созданию соответствующего характера — «неистового», «дикого». Может быть, отсюда ведут свое начало известные слова Булеза о «неистовой экспрессии» у атонального Шёнберга*?

О концепции

Слышны ли в «Ритмических этюдах» «папуасские» мотивы? О степени «экзотичности» этой музыки можно судить по высказыванию Мессиана относительно «Огненного острова 2»: «Папуасы считаются дикарями. На самом деле они очень интеллигентны; только их интеллигентность отличается от нашей... Их философия (которая отражает магическое восприятие мира), их обряды инициации, их тайные общества, их самоотождествление с животными и растениями питают их, вмещают удивительные идеи, что не мешает им быть страшно жестокими. Эта неистовая сила меня сподвигла на свободные рассуждения по поводу «Огненных островов», особенно на второй!» [Мессиа́н, 1996, с. 165]. Неистовость, а не экзотическую странность папуасских мотивов хотел выразить композитор. Незначительность стилизованных отличий между «Островами огня» и другими этюдами также доказывает это.

* Вот слова П. Булеза: «Третья пьеса из ор. 11 (Шёнберга — Т. Ц.) показала мне такой стиль фортепианного письма, о котором я никогда не догадывался. В ней есть густота фактуры и неистовость экспрессии, создающие впечатление бреда» [цит. по: Пейзер, 1975, с. 39].

Заключение

Чем же все-таки можно объяснить сосуществование в одном цикле столь разных этюдов — «Огненных островов», «Ладов длительностей...» и «Ритмических невм»? Замысел композитора не был случайным: известно, что «Огненные острова» (Этюды № 1 и № 4) написаны раньше, чем другие, но композитор объединил их в один цикл позже, не включив при этом «Кантеоджайю». Очевидно, что главную смысловую нагрузку несет в названии цикла слово «ритмический». Для его интерпретации необходимо вспомнить о том, что Ритм в понимании Мессияна — это прежде всего то, что отличает жизнь от не-жизни. Это вселенская витальная сила, которая разлита везде и наполняет окружающее пространство дыханием Космоса и Того, кто создал Все. Все вещи, видимые и невидимые, находятся во власти этого дыхания, подчиняются ему, отражают и славят его. Именно это композитор и находит как в культуре папуасов, так и в невмах грегорианского хора.

О. МЕССИАН
АНАЛИЗ «ХРОНОХРОМИИ»
(1959–1960)

Перед тем как приступить к детальному анализу, представим сжатое изложение формы:

«Хронохромия» построена на двойном материале, звуковом и временном. Временной материал, или ритмика, — это 32 длительности, представленные в симметричных перестановках, всегда представляемых в том же самом порядке. Полученные таким образом пермутации используются не все, а частично, в виде наложенных друг на друга трех рядов.

Звучающий материал, или мелодика, — это песни птиц Франции, Швеции, Японии и Мексики. Это также звучание горных водопадов и ручьев в горах французских Альп.

Смешивание звуков и тембров осуществляется при помощи длительностей, которые тем самым артикулируются и окрашиваются. Цвет приводит к рассечению Времени. Заголовок «Хронохромия» (от греческого *хрома* — цвет, *хронос* — время) переводится как «**цвет времени**».

Произведение устроено наподобие греческих трагедий, с удвоением строф и прибавлением Интродукции и Коды. Оно содержит семь частей, следующих одна за другой: Интродукция — Строфа I — Антистрофа I — Строфа II — Антистрофа II — Эпод — Кода.

Экспликация симметричных перестановок. Известно, что число перестановок нескольких объектов увеличивается в соответствии с увеличением числа этих объектов. То есть: 3 объекта имеют 6 пермутаций — 7 объектов имеют 5 040 пермутаций — 12 объектов имеют 479 001 600 возможных пермутаций. Выберем хроматическую ритмическую гамму из 32-х тридцатьвторых длительностей, взятую со всеми промежуточными (длительностями — *Т. Ц.*) и без пропусков. Если я захочу найти и использовать все пермутации, то мне не хватит жизни, чтобы их написать и тем более исполнить. Требуется выбор, и такой, чтобы в конце концов вернуться к заданному ряду. Для этого я читаю ритмическую хроматическую гамму в определенном порядке*, затем я читаю результат в том же порядке, и снова так же, пока я не вернусь к первоначальному текстуальному порядку**. Это делает число перестановок вполне разумным — чуть бóльшим, чем число избранных объектов, а также весьма разнообразным для их употребления в наложениях друг на друга.

Переходим к цвету. В том, что звуки окрашивают длительности, я усматриваю тайну их скрытого соответствия (*correspondence*). Сколько я ни слушаю и сколько ни смотрю музыку, я всякий раз вижу изумительное слияние красок, которые сливаются одна с другой подобно звукам, которые вращаются и перемещаются вместе с звуками. Например: такой-то ансамбль аккордов красный с синими вкраплениями — этот молочно-белый с оранжевым и золотым — другой окрашен зеленым, оранжевым, фиолетовым, параллельными полосами — а эти ансамбли — серые с отблесками зеленого и фиолетового, — а какие-то чисто фиолетовые или чисто красные. Слышны также взаимодополняющие цвета, «контрасты в одновременности» путем резонанса, цвета, «деградирующие» к белому, насыщающиеся к черному, холодные или теплые аккорды и тембры.

После этого предварительного вступления я коснусь деталей произведения. Несколько слов о семи частях, на которые оно делится.

* То есть в порядке индивидуально избранного числового ряда, преобразующего простой ритмический хроматизм типа 1 2 3 4...и т. д. в другой, не прямой порядок. Индивидуальный числовой ряд «Хронохромии» приведен в Приложениях.

** Принцип получения «симметричных пермутаций» рассматривается в разделе «Ритмические структуры: круг второй...».

Интродукция: оркестровые эффекты крайне переменчивы, тембры все время обновляются. Обратим внимание на скольжение струнных в разных темпах и на «порыв ветра», на массивные неподвижные аккорды, подобные альпийским скалам, на комбинацию различных вращающихся движений, призванных отразить сложное звучание водных вихрей в потоках и водопадах, наконец, на некоторые симметричные пермутации длительностей и пение двух японских птиц: кибитики (или мухоловки), угуизу (или широкохвостой камышовки). Интродукция завершается криками орлана, птицы с огромными крыльями, которая обитает в Швеции.

Строфа I: именно это построение дало название всей пьесе. Можно услышать, как три симметричные пермутации из 32-х длительностей накладываются друг на друга. Длительности окрашены следующим образом:

- 1) мелодическими контрапунктами: речь идет о песнях птиц Франции, исполняемых струнными и фортепиано; камышовка — кларнетом, черноголовая славка — флейтами, крапивник — гlockenшпилем, поползень — ксилофоном, зеленая пересмешка — фаготами, английским рожком, гобоями, малым кларнетом;
- 2) тремя металлическими тембрами: а) гонгами, в) колоколами, с) тарелками и там-тамом;
- 3) аккордами различной окраски, систематически применяемыми в каждой пермутации. Для пермутаций на верхнем уровне — «вращающиеся аккорды»; для пермутаций на среднем уровне — «аккорды на доминанте»; для пермутаций на нижнем уровне — «аккорды со связанным резонансом». Всего здесь играют 22 струнных инструмента.

Антистрофа I. В ней попеременно поют два лучших певца Франции: певчий дрозд и полевой жаворонок.

Певчий дрозд всегда сопровождается ансамблем струнных. Для передачи его необыкновенного тембра каждая нота усилена различными аккордами разнообразной окраски. Использовано множество аккордов. Пение певчего дрозда характеризуется краткими строфами, активной ритмизацией, троекратными повторениями в манере заклинания.

Полевой жаворонок всегда воспроизводится тембрами ксилофона и маримбы, с включениями колоколов, и сопровождается звуковой «пылью» (трелью тарелок, гармоническими звуками скрипок, альтов, виолончелей). Ударная атака, острота, скорость ксилофона и маримбы хорошо передают мелодическое исступление, радостное потрескивание, и строфы, поднимающиеся и парящие над (гармонией — *Т. Ц.*) доминанты, — это те, которые мы слышим весной, когда жаворонок поет в чистом небе над хлебными полями.

После медленной мелодии, исполняемой всеми струнными и могучим хором медных, — три новых симметричных пермутации из 32-х длительностей смешиваются с мелодией тембров и различными птичьими песнями. Все эти птицы мексиканские; сальтатор, торфяниковая желтушка, тропический пересмешник, мексиканский пересмешник и знаменитый оропендола монтецума исполняют пассажи вращающимися арпеджио исключительной трудности для скрипачей (к счастью, их партия ограничивается несколькими широкими аккордами, призванными облегчить рискованные моменты).

Строфа II и Антистрофа II: это те же элементы, что и в Строфе I и Антистрофе I, но с другой музыкой. В Коде используются те же элементы, что и в Интродукции, но опять-таки с другой музыкой. Между Антистрофой II и Кодой помещается Эпод.

Эпод, как и в греческих трагедиях, совершенно отличается от всего остального. Здесь использовано только 18 инструментов: 6 первых скрипок, 6 вторых скрипок, 4 альты, 2 виолончели. В отношении ритма это все один пассаж (одно построение — *Т. Ц.*), и автор не применяет здесь пермутаций 32-х длительностей. Наконец, в музыке здесь больше цветов, больше аккордов, которые соединяются в контрапункте с птичьим пением. Это контрапункт 18 реальных голосов, совершенно свободный. Слышны черные дрозды, садовые славки, иволги, щеглы, зяблик, соловей, пеночка. Все это перекрещивается, переплетается в хаосе мелодических линий необыкновенной сложности. Такие контрапункты существуют в природе, еще более богатые и более сложные: в 5 часов утра весной, на заре целый оркестр птиц приветствует рождение нового света...

В моей «Хронохромии» для оркестра я использую симметричные пермутации, взятые из двух таблиц из предыдущей главы*.

«Хронохромия»: от греческого *хронос* = время, и *хрома* = цвет — перевод: *цвет времени*. В «Хронохромии» смесь звуков и тембров очень сложная, (они — *Т. Ц.*) служат длительностям, которые таким образом раскрашиваются: отсюда название.

Сочинение построено наподобие греческих хоров, с удвоением строф и добавлением Интродукции и Коды. Оно состоит из семи частей, которые должны обязательно следовать одна за другой: Интродукция — Строфа I — Антистрофа I — Строфа II — Антистрофа II — Эпод — Кода.

Интродукция

Оркестровые эффекты непрерывно меняются, тембры обновляются. Сначала «мелодия тембров»: все аккорды даны в различной оркестровке. 1-й аккорд: деревянные и валторны — 2-й аккорд: ксилофон, колокола, гонги — 3-й аккорд, как первый — 4-й аккорд: струнные пиццикато — 5-й аккорд: вся медь — 6-й аккорд: все пиццикато — 7-й аккорд: бас-кларнет и фагот, с аккордовой апподжиатурой на форшлаге, которая меняет цвет — 8-й аккорд: ксилофон, колокола, гонги, плюс валторны — 9-й аккорд: как 7-й — 10-й аккорд: там-там соло — 11-й аккорд: как 7-й — 12-й аккорд: тромбоны «сухим звуком» с тубой, фаготами, бас-кларнетом. Страница 12, цифра 3: взрыв (*fusée*) быстрых нот, сначала восходящий и затем нисходящий, крещендо-декрещендо, каждая тридцатьвторая составляет часть особого комплекса звуков. Четвертый такт цифры 3: «порыв ветра». Это слитный пассаж (закрытый веер), исполняемый одновременно всеми скрипками (14 голосов) с семью различными скоростями движения (что достигается смешиванием всех подразделений четверти, рациональных и иррациональных) от 3-х  до 9-ти . Страница 14, цифра 4: интерверсия 35 (это из нижней части первой таблицы, та, что непосредственно предшествует возвращению основного ряда): взяты длительности под номерами 12, 13, 14 из таблицы 1, что означает

* Таблица симметричных пермутаций помещена в приложениях; в тексте «Трактата...» она приведена в специальном разделе, посвященном симметричным пермутациям (*прим. пер.*).

$\underline{\text{d.}} \quad \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} \cdot$, или длительности в 31 ♩ , 32 ♩ ., 30 ♩ в рамках так-
тов на $\frac{4}{8}$:



Первая длительность (31

Страница 18, цифра 6. Интерверсия 35. Длительности 16, 17, 18, что означает  или длительности величиной в 15 , 16 , 17 . В размере 4/8



Длительности окрашены тремя аккордами из двенадцати звуков у деревянных, флейты-пикколо, трубы плюс колокола и гонги. Для каждого аккорда даются разные динамические обозначения: первый аккорд – *ff* $\triangleright$; второй аккорд: *pp* $\triangleleft$; третий аккорд *ff* $\triangleright$. Прибавлена также трель у тарелок и «кластерная» трель у скрипок.

Страница 19, цифра 7. Интерверсии 13, 14, 15. Они отражены в таблице 2 симметричных пермутаций (это там, где даны наложения пермутаций по 3 в размере $4/8$). Использовано девять первых тактов этих трех интерверсий. Интерверсия 14 исполняется колоколами. Интерверсия 15 распределена между гонгами, там-тамом и тарелками. Интерверсия 13, порученная английскому рожку и бас-кларнету, немного диминуируется («распускается») гlockеншпилем, потом переходит к гобоям, кларнету-пикколо, еще диминуируется деревянными и ксилофоном с маримбой, снова маркируется английским рожком и бас-кларнетом, далее остальными деревянными: последнее распускание заканчивает гlockеншпиль. Вступления разделяются паузами, общая длительность учитывает удар (взятие) и паузу. Размер $2/8$,

который предшествуют цифре 10, — это дополнительная пауза — разделение. В цифре 10 — новая «мелодия тембров». В цифре 11 — пение японской мухоловки, усиленное средствами ксилофона и маримбы, добавленными к деревянным и медным. В цифре 13 — песня Угуису (широкохвостой камышовки), более мощная по громкости: длинная нота раздувается медными (с крешендо и артикуляцией), победный торкулус, который завершается ксилофоном, маримбой и всеми деревянными в трех смешанных между собой скоростях движения (квинтоль, секстоль, септоль). В цифре 15: новый «порыв ветра». В цифре 16: массивные аккорды, похожие на скалы Альп. В цифре 17: шум воды в водопадах и потоках Альп. Звучность вращающейся воды достигнута сочетанием разных видов движения (что усилено различными изменениями и разными ритмами), воплощена альтами и виолончелями соло: это движущаяся масса, которая скручивается и завивается. Маленькие водовороты с пенными завитками изображаются пассажами бас-кларнета, стаккато фагота, пиццикато контрабаса. Вибрирующий аккорд (трель), неподвижный у скрипок и меняющийся у контрабаса, демонстрирует цвет скального резонанса. Этот резонанс порождает могучее «оум»: это звучание фагота и трубы на самых низких нотах.

Страница 32, цифра 18. Мы берем интерверсии 13, 14, 15. Интерверсия 14 всегда поддерживается колоколами. Интерверсия 15 сопровождается металлическими ударными: 3 гонга, тарелки, китайские тарелочки, там-там; некоторые длительности даны в виде трели (или, более точно, тремоло) — в такте 4 цифры 20 (такт 19 таблицы); повторение поддерживается гонгом и там-тамом



оно требуется для ритма всего ансамбля. Интерверсия 13 дана в сильном распушении, исполняется деревянными духовыми, а также гlockenspielом, ксилофоном и маримбой. Деревянные и медные производят короткие удары (взятия), за которыми следуют паузы, снова сменяющиеся ударами для достижения общей длительности, необходимой для этого места (см. такты 2–3 цифры 19). Остальной оркестр помогает разворачиванию другой интерверсии (смотри такт 2 цифры 19, туда, где имеются деревянные и труба, дублированные ударом колоколов). Четыре такта до цифры 21, ритмы у флейты-пикколо идут независимо от трех интерверсий. Один такт перед цифрой 21, доба-

вочная пауза. В цифре 21 Интродукция заканчивается на тутти фортиссимо: это мощные крики орлана (морского орла с невероятным размахом крыльев, обитающего в Швеции): они здесь усилены и преобразованы в сторону замедления для увеличения их интенсивности и плотности.

Строфа I

Именно Строфы I и II дали название всему сочинению: «Хронометрия». Здесь осуществляется эффект соединения звуков и тембров с длительностями и проявление длительностей через опору на звуки и тембры. Друг на друга накладываются три развертывания трех симметричных пермутаций: в первой строфе – пермутации 1, 2, 3; во второй строфе – интерверсии 22, 23, 24. Длительности расцветаются (колорируются) тремя способами:

- 1) тембрами (резонансные металлические ударные, более или менее пролонгированные);
- 2) аккордами различной окраски, систематически применяемыми в каждой интерверсии;
- 3) мелодическими контрапунктами, которые даются в распушении каждой длительности.

Снова укажем на таблицу симметричных пермутаций (начальная таблица), наложение интерверсий 1, 2, 3. Интерверсия 1 дана через гонги. Имеется 3 гонга (высокий, средневысокий, средний) – при смене гонгов каждая новая высота звука означает новую длительность. При повторении удары образуют резонанс – вот почему я выбрал для этого верхний гонг, самый маленький, у которого самый длинный резонанс. Интерверсия 2 разворачивается в звучании колоколов: здесь изменение длительности звука обозначено каждым новым ударом. Интерверсия 3 разворачивается в звучании низких металлических инструментов: тарелок (средне-низкие), китайских тарелочек (низкие), там-тама (очень низкий). Перемена высоты сигнализирует о перемене длительности. Новый удар (взятие) не всегда означает перемену ритма, а часто просто резонансный эффект (очень продленный у там-тама). Заключение: длительности выражены через колокола (тембр и звук) в очень привлекательной манере – через гонги (тембрами и высотами), которые звучат вполне прилично – через тарелки и там-там (тембр и высота), которые звучат не очень красиво.

Второе средство колорирования длительности: группы аккордов. Восемь первых скрипок разворачивают первую интерверсию; используются «вращающиеся аккорды» (accords tournants).

Восьмая таблица этих «вращающихся» аккордов:



Общий цветовой эффект: нежно-желтый, с добавлением белого, черного, и серого, с крапинами зеленого. Доминирующий цвет: бледно-желтый.

Аккорд А: нежно-желтый, приглушенный — сияющий розовый, жемчужно-серый.

Аккорд В: хризопраз, зелено-голубой матовый — черный сардоникс, белый и красно-коричневый — с бледно-желтым.

Аккорд С: горный хрусталь — темно-зеленый «кошачий глаз».

Эти 32 аккорда взяты из 12 таблиц, в каждой из которых находятся 3 «вращающихся» аккорда*.

Каждая таблица содержит 3 аккорда по 8 звуков, всего 24 звука. Это напоминает переливающийся октаэдр опалового свечения: каждая грань октаэдра (один звук из 8 данных в аккорде) имеет возможность три раза изменить свою окраску в зависимости от того, как падает свет (это осуществляется через 3 комбинации восьми звуков, соответственно 24-х в 3-х аккордах). Это единая колонна звуков, которые вращаются и меняются, память же регистрирует общий эффект, результат слияния звучностей трех аккордов. Каждый сонорный комплекс имеет три цветовых аспекта. Я обозначаю здесь для каждой группы аккордов: а) подступ к трем ансамблям цвета; б) цве-

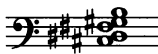
* Информация об этих аккордовых таблицах должна содержаться в седьмом, последнем томе «Трактата...», который пока еще не издан (*прим. пер.*).

товой эффект, который остается в памяти, ослепительно разноцветный и одновременно окрашенный основным цветом, как в витраже. Все это варьируется в каждой транспозиции.

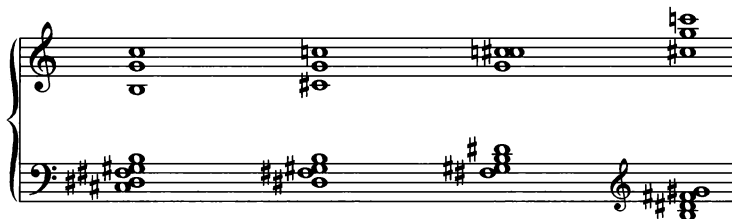
Каждый аккорд достаточно изолирован (отделен от двух других в таблице), он получает все транспозиции — это и есть то, что постоянно изменяет цвет, а также отношения между цветами.

У семи вторых скрипок разворачивается интерверсия 2, в которой используются «обращающиеся аккорды в транспозиции от одного и того же звука в басу».

Генезис этих аккордов:



(нонаккорд доминанты, *фа-диез* занимает здесь заметное место)



Основной вид.

1-е обращение.

2-е обращение.

3-е обращение.

Звучит

Звучит

Звучит

Звучит

как

как

как

как

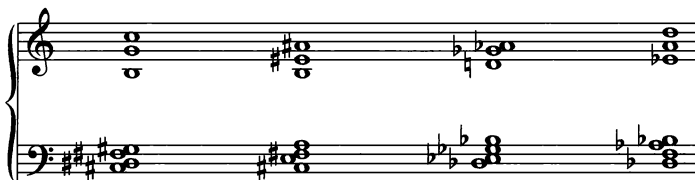
доминанта

секстаккорд

квартсекстаккорд

трезвучие

Транспозиция всех обращений от *до-диеза*:



Основной вид

1-е обращение

2-е обращение

3-е обращение

Используя эти изменения 12 хроматических звуков последовательно от каждой ноты в басу, мы получаем 48 аккордовых красок (цветов): некоторые цвета очень несхожи — другие, состоящие из одних и тех же, но по-разному сгруппированных звуков, дают частичное сходство.

- A:** верхний слой: горный хрусталь и цитрин;
нижний слой: цвет меди с золотыми отблесками.
- B:** большое пространство сапфирно-голубого, окаймленное более интенсивным синим (голубой флюорин, шартрский голубой) и окруженное фиолетовым.
- C:** оранжевый, с полосами бледно-желтого, красного и золотого.
- D:** (сверху вниз): бледно-зеленый, аметистово-фиолетовый и черный.

Каждый выбранный аккорд изолирован (отделен этими тремя соседствующими аккордами в таблице — *Т. Ц.*); имеется 12 таблиц, в них учитываются все транспозиции, все то, что создает новые оттенки цвета. Но я контролирую разворачивание каждого аккорда от баса — это существенно для меняющихся цветов и переливчатости каждого аккорда.

Здесь дана экспликация для таблицы 1: *до-диез* в басу, 32 аккорда выбраны из 12-ти таблиц.

Три альты и четыре виолончели разворачивают интерверсию 3, в которой используются «аккорды слитного резонанса».



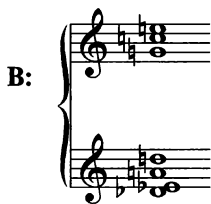
Пятиголосное
задержание
(appoggiature):



Перекрестная позиция и связывание резонанса, две ноты которого повторяются в среднем регистре:



Первый аккорд этого пассажа, цифра 22 — это аккорд **В** в 12-й таблице (каждая таблица состоит из двух аккордов).



Цвета: Золотисто-желтый, пурпурно-фиолетовый с вкраплениями белого или черного.

32 аккорда появляются из аккордов в 12 таблицах.

Каждый аккорд отделен и изолирован (отделен своим соседом по таблице), использован во всех транспозициях; это то, что позволяет получать новые оттенки красок. Но я руководил множеством перемещений, следил за соседством аккордов, за чередованием **А** и **В**, а также обратным последованием **В** и **А**, для сохранения эффекта связанного резонанса, обеспечивающего связь двух аккордов.

В добавление к «вращающимся аккордам» (8 звуков), «аккордам с транспонированными обращениями» (7 звуков) и «аккордам со связанным резонансом»: в 22 голосах достигается суммарная гармония, но каждый из видов аккорда отделяется от соседнего своим цветом и ритмом. Первые скрипки («вращающиеся аккорды») идут вместе с тремя гонгами (интерверсия 1). Вторые скрипки («аккорды в обращении и транспозиции») идут вместе с колоколами (интерверсия 2). Альты и виолончели («аккорды со связанным резонансом») идут с тарелками, китайскими тарелочками, там-тамом (интервер-

сия 3). Струнные играют «нон вибрато», и они частично имитируют металлические ударные атакой каждой ноты сфорцато на пианиссимо субито. Струнные влияют на тембр каждой группы металлических ударных. Аккорды струнных сменяются на каждую длительность, их окраска меняется с каждым звуком у ударных, и удары одной и той же высоты отличаются от длинных резонансов. Так как каждая интерверсия связана со своим типом аккордики, три интерверсии не смешиваются между собой. Аккорды и группы аккордов (цветные комплексы, которые всегда слышны при коротком взятии) отлично расцвечивают длительности, без сомнения, очень действенно.

Дифференциация [взятий] длительностей при помощи тембров и высот — это прекрасно; дифференциация аккордов, объединяющих эти тембры и высоты, а также дифференциация групп аккордов — это еще лучше. Остается еще одна маленькая трудность: воспринять тонкие, малозаметные различия между двумя очень продолжительными длительностями. Способ один: постоянно помнить единицу длительности (здесь — тридцатьвторая). Контрапункты тридцать вторыми (иррациональными квинтолями и секстолями тридцатьвторых) завершают дело. С другой стороны, все эти представленные длительности, все эти наложенные аккорды, все это рассечение времени цветовыми точками, этот некоторый недостаток мелодического рисунка, все это — растительное и минеральное, с добавлением подвижности, быстроты, нервозности животных. Мы слышим построение птичьего пения. Это дает нам приветственные тридцатьвторые и чувство жизни.

Использовано восемь французских птиц. Вот они, по мере вступления в оркестре: камышовки у двух кларнетов — крапивник у гlockenшпиля — синицы у флейты-пикколо — поползень у ксилофона — две черноголовые славки у первой и второй флейт — ниже я цитирую зеленую пересмешку с ее выдающейся ритмической фантазией, мелодической объемностью, диапазоном, внезапными скачками сверху вниз и снизу вверх; все это приводит к распределению ее пения между первым гобоем, английским рожком, кларнетом-пикколо, бас-кларнетом, первым фаготом.

Несколько слов о каждой из птиц. Камышовка (Rousserolle verderolle)— обитательница болот, мест с интенсивной растительнос-

тью. Ее песня более пронзительная, чем у *Rousserolle effarvatte*, и более хриплая и мощная, чем у *Rousserole Turdoide*, мелодичная и более разнообразная. Партию двух птиц исполняют кларнеты. Отметим, что в партии первого кларнета повторяется и «переворачивается» торкулус (триоли на с. 41), а также отметим большие восходящие и нисходящие пассажи в духе глассандо арфы (с. 51, 54, 55). У второго кларнета: тридцатьвторые стаккато (нисходящие арпеджио и повторяющаяся нота): типичная тема, удивительная своей «простой артикуляцией» (редко используется). Крапивник (*Troglodyte*) — это маленькая коричневая птичка с вздернутым хвостиком, которая прячется между растениями и в кроне деревьев; между тем это выдающийся вокалист, несмотря на свой небольшой размер. Пение — сверхвысокое. Глокеншпиль напоминает своим блестящим тембром и регистром эту птицу, тембр действительно похож. Строфы крапивника отличаются ритмической энергией, динамикой, определенными мелодическими формулами, но у них есть и индивидуальные отличия, и каждый крапивник распевает их на свой манер. Каждая строфа в принципе содержит: а) рифмующиеся мотивы; б) центральную руладу (но не трель, которую мы исполняем на наших музыкальных инструментах); в) заключение из двух разделенных звуков. Первая строфа (с. 39) выполнена по этой модели. Вторая строфа (с. 41) не имеет рулады. Третья строфа (с. 43) выполнена снова по той же модели. Четвертая строфа (с. 48) более длинная, она начинается и заканчивается повторяющимися акцентированными нотами стаккато. Пятая строфа (с. 50) выполнена по первоначальной модели. Шестая строфа (с. 53) более развита: она повторяет все имеющиеся элементы плюс скандикус флексус в быстром темпе, которые заменяют руладу, и торкулус совмещенный со скандикусом, образуя род невмы ресюпинус с квинтолью в завершении. Синица (*Mésange chabbonniere*) — это хорошо известная птица. Во всем мире знают ее белые щеки, ее зеленое оперение, желтый животик и черный галстук. Ее партию исполняет флейта-пикколо, очень подходящий инструмент (который вполне передает серебристый характер звучания и некоторое скольжение тембра, напоминающее скольжение напильника или золотистое вибрато античных тарелочек). В пении используются только две ноты, ритмизованные, акцентированные, всевозможными способами артикулированные. Способ подачи материала — множественные повторения каждой строфы. Затем идет переход к варьированным повторениям строф. На с. 40 эти две ноты слигованы. На с. 42 они от-

рывистые, в ямбическом ритме. На с. 44 они артикулированы с повторением второго звука и даны триолями (заключение как бы отсутствует, что часто бывает в пении птиц). На с. 46 имеется мелизм в качестве анакрузы (затакта. — *Т. Ц.*), и две ноты слиганы попеременно то в восходящем, то в нисходящем движении, формируя пару «ударное—безударное». На с. 49 — вращательное движение на трех звуках. На с. 51 — две ноты трактованы в виде анапеста с повторением первой (последнее проведение прервано, как и в предыдущих случаях). На с. 54 — две ноты берутся стакато в быстром последовании. Поползень (*Sittelle*), узнаваемый по своему серовато-голубому оперению и оранжево-белому брюшку, передвигается маленькими прыжками по длинным ветвям деревьев, спускается по ним головой вниз. Он передан через тембр ксилофона скорее ради передачи его ритмов, чем ради точности тембра, несколько вульгарного у этой птицы — вроде насвистывания уличного мальчишки-озорника... Обратим внимание на разнообразие фигур: скачок с одного звука на другой (с. 41) — быструю руладу (с. 42) — акцентированные репетиции (с. 43) — сжатый скачок с мелизмом (с. 45) — и два характерных пассажа (с. 48 и с. 53), один из которых является ракоходом другого. Черноголовая славка (*Fauvette à tête noire*) это один из наших самых замечательных певцов. Она часто встречается во Франции в парках, садах, лиственных массивах, особенно на кустах и деревьях. Ее пение делится на два элемента: а) мелодичное щебетание в варьируемом ритме, довольно долгое, в нюансе меццо форте или пиано, образует строфу; б) рефрен фортиссимо, ясный, флейтового тембра, очень чистый, составленный из нескольких групп звуков, расположенных наподобие невм, с преобладанием радостного, светящегося характера, в мажорном ладу и с большой терцией. Птица чередует щебетание (строфу) с рефреном, но щебетание отделено от рефрена — чаще рефрен доносится до наших ушей. Черноголовая славка прилетает во Францию весной, в апреле — мае. В противоположность таким великим солистам, как певчий дрозд, черный дрозд, зарянка, которые принципиально поют на восходе и на закате солнца, черноголовая славка поет в течение всего дня, особенно в мае и июне. В начале и в конце июля слышим: рефрен — и щебетание! В августе наступает молчание. В сентябре птица (которая любит свет и тепло) возвращается на места зимовки, в Северную Африку. Я поручил партию двух черноголовых слявок двум флейтам. Начало партии первой флейты — рефрен. Далее, на с. 43—50 идет щебетание. На с. 50 и 51: щебетание и рефрен.

С. 53 и первый такт с. 54: характерный рефрен. После 1-го такта на с. 44 (рефрен) вся партия второй флейты — это щебетание. Зеленая пересмешка (*Hypolais icterine*) сильно напоминает свою сестру, многоголосую пересмешку (*Hypolais polyglotte*); наблюдатель может их спутать, в то время как для музыканта их голоса сильно отличаются. Многоголосая пересмешка живет в центре и на юго-западе Франции, Испании и Италии. Ее песня — это сигнал к прелюдии ритмов, они продолжают быстрыми пассажами, с невероятной беглостью. Зеленая пересмешка живет в Бельгии, Швейцарии, ее можно найти в Швеции и на севере и северо-востоке Франции (где она довольно редка). Ее импровизация отличается мощной изобретательностью, переходами от низких нот к высоким и от высоких к низким, переменной ритмических фигур, свидетельствующей о фантазии, повторением скрипящих звуков, царапанья, в духе камышовки, мелодическими репетициями в духе певчего дрозда, быстрыми пассажами (как у садовой славки) и, наконец, акцентированными и отрывистыми звуками в крайних регистрах. Нисходящее арпеджио отдельными нотами — род большого скандикус флексус — очень типично, часто встречается на протяжении изложения. Пение этой птицы распределено между пятью инструментами: первым гобоем, английским рожком, кларнетом-пикколо, бас-кларнетом, первым фаготом. Отметим на с. 40 большие скачки из одного регистра в другой. С. 43: более спокойные репетиции, в стиле певчего дрозда. С. 45: акцентированные звуки и большой скандикус флексус. С. 47: такт 2: репетиции в стиле дроздов, которые продолжают на с. 48, каждый раз в перекрещивании двух тридцатьвторых. Конец с. 49, с. 50 — 52: большой пассаж в ускорении иррациональными длительностями (квинтоли и секстоли тридцатьвторыми). С. 52, такт 2: повторения в стиле дроздов. Две тридцатьвторых перед с. 55 (это конец Строфы I): большой скандикус флексус.

Антистрофа I

Она начинается чередованием двух солистов Франции, величайших среди великих: певчего дрозда и полевого жаворонка.

Певчий дрозд легко узнаваем по своему красно-коричневому оперению, крапчатой грудке. Он предпочитает жить в хвойных лесах. Я слышал превосходные соло певчего дрозда в пихтовом лесу в де-

партаменте Юра и в еловом лесу того же департамента. Но я слышал его и в лиственных лесах, в парках. Я помню совершенно гениальные строфы певчего дрозда в Шаранте. В его пении есть постоянное повторение мотива, от 2-х до 5-ти раз — и потом еще три, в этом есть что-то магическое, заклинательное. Мотивы сильно ритмизованы, [они] точные, артикулированные — кроме трех или четырех тем, типичных для любого дрозда; каждый певец изобретает что-то новое — то, что он повторяет три раза, потом забывает, повторяет, потом вновь забывает. Помимо повторяющихся мотивов, чей тембр — флейта, существуют, хотя и обособленные, но второстепенные мотивы: сильный акцент с последующим низким и сильным окончанием — это сухое пиццикато, неуверенное, на замедлении; восходящие глиссандо, пробуждаемые арфой, жемчужное ожерелье, шуршащий шелк, струйки воды, сбегаящие в водоем. Для передачи тембра певчего дрозда и подчеркивания окраски его строф я выбрал ансамбль деревянных духовых, с использованием для гармонизации каждой ноты особого аккорда. В противоположность струнным, для которых предпочтительнее контрапунктическое письмо, деревянные духовые звучат мягко и с объемом звука, которого нет у других инструментов; они играют параллельно аккордам. Вот что происходит. Использованные аккорды (большая часть) — это те, о которых я говорил в разделе о соответствии звук—краска: аккорды в обращении и транспозиции от одной и той же ноты в басу — аккорды со связанным резонансом — вращающиеся аккорды. Посмотрим на начало Антистрофы I, с. 57, цифра 30: 1-й такт — 1 вращающийся аккорд, 3 аккорда в обращении; 2-й такт — 1 вращающийся аккорд. 3—4-й такты: повторение мотива: те же инструменты, но в другом расположении, этим достигается изменение интенсивности окраски и разнообразия движения цветов; вот что вызывает к жизни те различия в тембре и динамике между высоким, средним и низким регистрами у этих хамелеонов, каковыми являются деревянные духовые (кларнеты особенно). Цифра 31, 1-й такт : 3 аккорда со связанным резонансом; 2-й такт — та же музыка, другое расположение; 3-й такт — возвращение к первому расположению. 4-й такт — 2 свободных аккорда, 1 аккорд со связанным резонансом. 5-й и 6-й такты — 3 аккорда в обращении: первый аккорд исполняется только флейтами, остальные инструменты исполняют повторение звука с переименованием; это обеспечивает большую свободу воспроизведения. По всему тексту очень быстро движутся изменчивые цветовые комплексы, подчеркивая радость птичьего пения.

Жаворонок (*Alouette des champs*) – типичный обитатель полей. Его нужно искать там или на других больших открытых пространствах. Его гнездо – на земле, но поет он в открытом небе. Если певчий дрозд поет исключительно на заре или на закате, приветствуя алые и пурпурные краски этих торжественных часов, жаворонок предпочитает солнце и поет с утра до вечера, почти весь день. Весной он проводит несколько часов в пшеничном поле, после чего молодой жаворонок взмывает на пять – десять минут для своего соло – и поскольку певцов много, музыка практически не прекращается. Соло длится долго: я замечал в Босе, Шаранте, Обе, Ниевре, Ионне и особенно в Бенжи на Краоне в Шер, что соло бывает от 4-х и до 8–10 минут! Музыка соло совпадает с фазами полета. Поднимаясь, птица повторяет трижды или четырежды одну отправную формулу. Поднявшись в чистое небо (примерно на 100 метров в высоту), она распространяет свое сонорное пятно на обширный круг (круговой полет). Мелодическая линия разворачивается без остановки к верхней доминанте, как к потолку, подобно тому, как птица достигает верхней точки своего полета и парит. Временами она планирует и спускается ниже: появляются более длинные и низкие звуки, брызжащие радостью, возникает объединение быстрых длительностей и быстрого темпа с грандиозным торможением, общее фортиссимо. К концу соло: группы арпеджио, возвращение к верхней доминанте, повторения без перерыва, – имеют вид быстрых рулад, спускающихся, декрешендирующих. Птица также спускается по спирали, и после одной короткой заключительной формулы она летит, как камень, делая несколько биений крыльями в момент посадки. Я воспроизвожу моего Жаворонка клавишными ударными инструментами: ксилофоном и маримбой, иногда я присоединяю игру колоколов. Ксилофон и маримба имеют один и тот же ритм и одни и те же мелодические фигуры, но звучащие на разных нотах: они не дублируются точно (используется то интервал децимы, то ноны, то ундецимы, то септимы). На инструментах играют палочками, и требуется большая виртуозность. Звучание колоколов, ударяемых колотушками, рождает натуральный резонанс, возникающий не очень быстро: для них я пишу трехголосие, которое подчеркивает разницу между темпом в 2, 3 и 4 тридцатьвторые. Ложная дублировка ксило-маримбы и звуки колоколов смешиваются при помощи гармонической педали, образуют тройную мелодию, и все гармонически резонирует. С. 60: контрапункт гlockenшпиля все запуты-

вает. С другой стороны, для достижения эффекта потрескивания, шума булькающего масла, которое сопровождает песню жаворонка, я вставил в каждое соло большое количество звуковой «пыли», выраженной тремолирующим аккордом у скрипок, тарелок, кластером у альтов и виолончелей на флажолетах. В первом соло (с. 58, ц. 32) можно заметить: а) раскручивание мелодии к доминанте — «потолку» (верхнее *си* ксилофона), в который она настойчиво упирается; б) в ц. 33 формула повторяется на фортиссимо с одной низкой и более длинной нотой (*до-диез* у ксилофона) как бы во время планирования; в) два такта перед ц. 34, рулада меццо форте, предшествующая падению. Во втором соло (страница 63, ц. 35) заметим: а) формулу подъема, повторенную три раза на крешендо; б) ц. 37 такты 3, 7: две длинные ноты в полете; в) с. 66, такт 2: доминанта на *си*, повторенная много раз; г) с. 67, нисходящие рулады на диминуэндо и маленькая заключительная формула.

Для краткости я пропускаю все последующее до с. 70, ц. 42. Здесь вступает медленная мелодия струнных, поделенная между альтами и виолончелями, продолжаемая первыми и вторыми скрипками, затем вторыми скрипками, альтами, виолончелями, заканчивающаяся низким *до* виолончелей и контрабасов. Она гармонизована (или окрашена) аккордами в обращении, данными от одного звука в басу, расположенными среди двух скрипок, альты, и представляет собой последовательность гармоний. Эти же самые аккорды арпеджированы по два звука у флейт, гобоев, кларнетов. К каждому аккорду имеется дополнение до тотального хроматизма из отсутствующих нот у трех первых скрипок и двух виолончелей. Все это сопровождается ритмом, составленным из пауз и иррациональных длительностей у контрабасов пиццикато, и птичьим контрапунктом маримбы и ксилофона. Это две мексиканские птицы: кукушка ани (*Ani*) и аттила (*Attila*). Следует могучий аккорд у меди фортиссимо. С. 77, ц. 46: три музыкальных материала одинакового значения наложены друг на друга. Первый — это «музыка тембров»: каждая нота играется деревянными духовыми или медными со всеми возможными интенсивностями, которые здесь допускаются; группа флейт, гобоев, кларнетов имеет не тот же самый звуковой объем, что труба, тромбон или четыре валторны в унисон, которым всегда поручают «форте». Второй музыкальный материал — новое заимствование из наших перму-

таций. Смотри полную таблицу 36 симметричных пермутаций, данных в наложении по три, интерверсии 28, 29, 30. Используются такты 5–12, кроме последней четверти. Запись шестнадцатыми «Klangfarbenmelodie» у деревянных и медных заставляет нас использовать размер $\frac{4}{8}$, это несколько усложняет соотношение таблицы и партитуры — но длительности в точности те же самые. Интерверсия 28 исполняется гонгами. Интерверсия 29 исполняется колоколами; поскольку они звучат фортиссимо, то эта интерверсия звучит лучше всех. Тарелки, китайские тарелочки, там-там разворачивают фрагмент интерверсии 30. Третий музыкальный материал — это контрапункт птичьего пения, мексиканских птиц, которые исполняют струнные. Первые скрипки (1–6) передают пение торфяниковой желтушки (*Solitaire ardoise*), первые скрипки (7–12) исполняют партию оропендола монтезума (*Oropendola de Montezuma*), вторые скрипки (1–6) имитируют тропического пересмешника (*Moquet des tropiques*), вторые скрипки (7–12) играют короткую строфу из сальтатора (*Saltator grisatre*), затем из дрозда (*Grive de Gray*), и затем еще одну более длинную строфу из сальтатора; наконец альты воплощают пение прекрасного певца — голубого пересмешника. Оропендола монтезума (*Oropendola de Montezuma*, или *Cassique de Montezuma*) — странная птица. Его черное оперение и его темно-шоколадные крылья заставляют вспомнить, что имя и песня этой птицы совершенно необыкновенные. Имя вызывает в памяти императора ацтеков, правившего в XV–XVI веках: Монтесума был пленником Эрнана Кортеса (ацтеки полагали, что Кортес — воплощение Кетцалькоатля, предсказанное в пророчествах), покорившего Мексику для Испании. Пение этой птицы включает: а) резкие крики, переданные здесь тремя квартетами струнных, играющих одновременно хроматический кластер; б) причудливые вращающиеся арпеджио, очень разбросанные, очень трудные для исполнения несчастными скрипачами, несмотря на то, что разделенные на фрагменты пассажи легче для исполнения. Голубой пересмешник совершенно весь голубой — прекрасного голубого цвета. Его пение очень разнообразно, в нем можно найти: климакус ресюпинус, ямбические формулы, трели (рулады), тихое крешендо на одном звуке, заканчивающееся двумя сверхвысокими короткими звуками, глиссандо, странные нисходящие низкие арпеджио, репетиции, напоминающие звучание кофейной мельницы.

Строфа II

Вернемся к второй таблице симметричных пермутаций. Найдем там наложение интерверсий 22, 23, 24. Интерверсия 22 исполняется гонгами. Интерверсия 23 целиком отдана колоколам. Интерверсия 24 разворачивается у тарелок, китайских тарелочек, там-тама. Как и в Строфе I, гонги звучат вместе с первыми скрипками (которые исполняют те же длительности), колокола играют вместе со вторыми скрипками (которые играют те же длительности), тарелки, китайские тарелочки и там-там — вместе с альтами и виолончелями. Гонги, исполняя музыку на трех высотных уровнях, повторяют все время одни и те же звуки (высокий гонг особенно сильно резонирует): происходит смена аккордов у восьми первых скрипок, которые дублируются, но достаточно разнятся при каждом проведении. Колокола, надстраивающиеся над двойной хроматической гаммой, сменяют свои звуки-длительности на настоящую мелодическую линию. Всегда три раза они повторяют следующие ноты: а) ц. 50, 2-й такт, повторение *фа-диез*; б) 1 такт до ц. 53, повторение *ре*; в) 1 такт до ц. 55, повторение *соль*: в третьем случае изменение аккорда у вторых скрипок соответствует новой длительности. Звучание гонгов, тарелок, китайских тарелочек, там-тама, расположенных на трех высотных позициях, не позволяет воспринимать повторение большого количества звуков из-за продолжительного резонанса у этих низких инструментов, тогда как изменения аккордов у альтов и виолончелей не дают такого эффекта.

Второй уровень колорирования длительностей: разные виды (*gases*) аккордов. Эти последние распределяются так же, как и в Строфе I. Восемь первых скрипок разворачивают интерверсию 22, где используются «вращающиеся аккорды». Исключая одно-единственное место (один такт перед ц. 57, такт 57 и два последующих такта, где аккорды **A**, **B** и **C** даны в группе), аккорды вновь выбираются по отдельности и проходят через все транспозиции, такие, которые дают новые цепочки и другие сочетания цветов. Семь вторых скрипок развертывают интерверсию 23, где использованы аккорды в обращениях, взятые от одной и той же ноты в басу. Вот они: три такта ц. 54 (аккорды **B** и **C** на басу *фа*), один такт перед ц. 55 и четыре такта ц. 55 (аккорды **B**, **C**, **D** на басу *ми*), 2-й и 3-й такты ц. 57 (аккорды **A** и **B** на басу *ля-бемоль*) — каждый аккорд проходит через все транспозиции. Три аль-

та и четыре виолончели разворачивают интерверсию 24, использующую аккорды со связанным резонансом. Кроме четырех обычных соединений **A** и **B** с одним и тем же связанным резонансом, аккорды также проходят все транспозиции. Колорирование нижнего уровня (в ритмическом распушении и мелодических контрапунктах используются единые длительности) — это песни десяти птиц Франции. По порядку выхода «на сцену» это: два черных дрозда (2 флейты и гобой) — садовая славка (глокеншпиль) — малиновка у первого кларнета — соловей у ксилофона — варакушка у второго кларнета — черноголовая славка у первой флейты — щегол у флейты-пикколо — далее (с. 88) две садовые славки у третьей флейты — наконец, зеленая пересмешница у двух гобоев, английского рожка, кларнета-пикколо, бас-кларнета, первого фагота. Кроме черноголовой славки и зеленой пересмешницы, здесь использовано пение иных, чем в Строфе I, птиц. Поскольку птиц 10 (против 8-ми в Строфе I), причем таких, которые отличаются своим особым артистизмом, например, черноголовые славки, — контрапункты в этой Строфе становятся более запутанными и более сложными. Я особенно хочу отметить зеленую пересмешницу и черноголовую славку. Весь мир знает черного дрозда (черное оперенье, желтый клюв): отличный певец, который чаще встречается в наших городах, чем в деревнях. Садовая славка характеризуется своим несравненным мелодическим изобретательством, виртуозностью, поразительной быстротой своих пассажей, которые продолжаются в течение очень долгого времени (примерно по полчаса пения с короткими перерывами, в течение которых птица успевает взять дыхание). Несмотря на свое имя, эта птица живет в лесных просеках, в подлеске; я отмечал восхитительные соло садовой славки на берегу озера Лаффрей, у входа в деревню Петише, у подножия горы Гран Серре, в изумительном месте, где солнце окрашивает розово-оранжевыми тонами цветы и волнение воды, между ивами, купами ясеня, частыми зарослями кипрейника. Садовая славка слышна здесь (в музыке. — *Т. Ц.*) во всем своем разнообразии, без всякой заботы о ее тембре: первая славка воспроизводится тембром глокеншпиля, вторая — тембром третьей флейты. Щегол (*Chardonneret*) любит полакомиться семенами чертополоха, на что указывает его имя. Поэтому там, где есть чертополох, можно увидеть волнообразный полет маленьких стай щеглов. Птица легко узнается по своему пестрому одеянию: красно-бело-черная маска, коричневая спинка, черно-белый хвостик, черные крылья с ярко-желтой лентой. Пение представляет

собой любопытную и разнообразную смесь рулад (трелей) и маленьких быстрых фраз. Постоянно повторяется рефрен из трех нот (расположенных то в восходящем арпеджио, то аккордом, то в виде торкулюса); наилучшая версия этой повторяемой фигуры в ц. 54 (3 первые такта). Тембр щегла напоминает инструмент с малюсенькими колоколами: гlockenspiel здесь подходит больше, чем флейта-пикколо! (К несчастью, требования оркестровой партитуры заставляют использовать другой инструмент, гlockenspiel уже занят.) Зарянка (Rouge-gorge) — это маленькая темная птичка с оранжево-рыжей грудкой и головкой цвета ржавчины. Она вся — контрасты. Если сравнить ее с ей подобными, то она окажется мирным, дружественным существом. Кругленькая и пухленькая (маленький буржуа-пузан), она поет необыкновенно изысканно и нежно. Это бывает всегда вечером, на закате солнца, в надвигающейся темноте, в самом начале ночи, когда ее щебетание наконец обретает полную силу (поэзию). Мелодия у этой птицы нежная, высокая, жемчужная, исключительно разнообразная. Ее играет первый кларнет, и ее [мелодии] контуры размыты массой других контрапунктов. Два мотива выделяются: а) нисходящее быстрое и громкое арпеджио (смотри один такт до ц. 51, один такт ц. 52, 3-й такт ц. 57; б) два нисходящих звука (интервал большой секунды), замедляющихся, очень тихих, у флейт (смотри 3-й такт ц. 52 и последний такт Строфы II). Партию варакушки исполняет второй кларнет. Птица носит на грудке голубой слюнявчик, окаймленный черным и бордовым; в центре слюнявчика есть белое пятнышко, называемое «зеркальце» — у птиц в Швеции это зеркальце рыжее. Варакушка редко встречается во Франции: я знаю только одно место: остров Нуармутье (Ваңдея). В пении замечательны нисходящие мотивы по четыре звука, повторяющиеся на крешендо (2-й такт ц. 50, один такт до ц. 52, один такт до ц. 56). Соловья странным образом исполняет ксилофон. Это не весь тембровый диапазон, который ему присущ. Но рулады, часто встречающиеся в пении соловья, ксилофон (как и все ударные, на которых играют двумя палочками) может исполнить очень быстро, и он приспособливается к ситуации в зависимости от сложности рулады. Соловей поет исключительно весной, с начала мая до середины июня, большую часть дня и практически всю ночь, прерываясь лишь на несколько часов сна. Это не такой выдающийся мелодист, как садовая славка, черный дрозд, певчий дрозд, полевой жаворонок. Но это выдающийся актер, который необычайно искусно переходит от быстрого

пения к медленному, от пианиссимо к фортиссимо, варьируя динамику и темпы. Короткая резкая нота и повторяющаяся в верхнем регистре победная формула, служащая здесь началом (2-й такт ц. 50), очень характерны. Еще одной типичной темой является очень нежная и протяженная нота, повторенная много раз крещендо, с ускорением, сопровождающаяся внезапной восходящей формулой, быстрой и громкой (смотри два такта перед ц. 52 и два первых такта ц. 55). Другая типичная тема — это связка из двух разъединенных звуков, обычно на расстоянии большой септимы друг от друга (смотри 3-й такт ц. 57): орнитологи обычно передают это известным буквосочетанием: тикотикотикотико или кутикутикутикути. Наконец, замечательны разные скорости (или «аллюры») повторяющихся звуков: пунктирными длительностями (с. 88), шестнадцатыми (с. 89), тридцатьвторыми (с. 93), быстрые рулады (секстоли тридцатьвторыми с. 90–91, 93–94, 100, 101–102).

Антистрофа II

Тот же материал, что и в Антистрофе I. Все идет с другой музыкой, другими аккордами, другими ритмами, другими мелодическими линиями. По сравнению с Антистрофой I эффекты усиливаются. Для краткости я не буду полностью проделывать анализ. Я лишь укажу одновременное применение трех новых интерверсий в ц. 87. Вернемся к таблице 36 пермутаций в наложении по 3: интерверсии 7, 8, 9, взяты первые пятнадцать тактов таблицы, вплоть до остановки на шестой шестнадцатой такта 15. Интерверсия 7 исполняется тремя гонгами, начиная со второй длительности такта 1 таблицы. Интерверсия 8 исполняется колоколами, которые вступают прямо с первой длительности. Интерверсия 9 исполняется тарелками, китайскими тарелочками, там-тамом, которые вступают со второй длительности такта 1 таблицы. По порядку высот колокола находятся ниже гонгов: интерверсии представлены по направлению от высоких к низким в следующем порядке: 8, 7, 9. В Антистрофе I, где были выбраны интерверсии 29, 28, 30, я начал с такта 5 таблицы, поэтому длительности, взятые до такта 5, не могли быть услышаны, а инструменты обнаруживали себя в отчетливых вступлениях (нисходящая последовательность). Для того чтобы подчеркнуть этот эффект, я заставил вступать гонги, тарелки и там-там с их второй длительности, это придало вступлениям большую плотность, чем в Антистрофе I.

Эпод

Как в греческих хорах, Эпод совершенно иной, чем все остальное. Прежде всего как чисто инструментальная материя, поскольку используются 18 струнных соло: 6 первых скрипок, 6 вторых скрипок, 4 альты, 2 виолончели. Потом как ритмическая ткань, поскольку здесь происходит отказ от симметричных пермутаций 32-х длительностей. Наконец, как музыка: здесь больше красок, больше аккордов, так же, как и песен птиц Франции, собранных в контрапункт. Это контрапункт 18 реальных голосов, полная свобода. Одни вступают вслед за другими, как в экспозиции фуги: черный дрозд 1 у первой скрипки 1, черный дрозд 2 у первой скрипки 2, третий и четвертый черные дрозды у первых скрипок 3 и 4, овсянка у первой скрипки 5, щегол 1 у первой скрипки 6, потом пеночка у второй скрипки 1, щегол 2 у второй скрипки 2, славка у второй скрипки 3, садовая славка у второй скрипки 4, зяблик у второй скрипки 5, зяблик 2 у второй скрипки 6 — далее соловей у первого альты, пятый и шестой черные дрозды у альтов 2 и 3, зеленушка у альты 4 — наконец две иволги у виолончели 1 и 2. К середине Эпода (с. 178, один такт перед ц. 105) появляются новые птицы: коноплянка у первой скрипки 6, славка у второй скрипки 4. Инструменты исполняют партии этих новых птиц до конца Эпода (исключение — вторая скрипка 4, которая возвращается к партии славки в трех последних тактах). Все это перекрещивается, запутывается в хаосе мелодического лабиринта необыкновенной сложности, который становится безысходным и невыносимым, и некоторые песни птиц льются, как чистый свет, для того, чтобы разогнать тень: эти особые песни дают слушателю вехи, отметки, путь в этом лесу звуков. Такие контрапункты существуют и в природе, правда, гораздо более богатые и сложные: весной, к пяти часам утра на границе зари целый оркестр птиц приветствует рождение нового света...

Этот раздел («Хронохромии» — *Т. Ц.*) публика встречала по-разному. На первых четырех или пяти исполнениях он вызвал ужасный скандал, и публика, так же, как и критика, выливалась на мою голову полойные ведра оскорблений и криков. Другая публика и другие критики окружали меня хвалами. Несомненно, некоторые сдерживали раздражение (а что до остальных, то они стойко хранили молчание). Мне хотелось бы ответить на вопросы, возникающие и у тех, и у других.

Относительной общей продолжительности сочинения, его макроструктур, его временных пространств: Интродукция и Кода — две Строфы, в которых разворачиваются 32 длительности хроматической ритмической гаммы в трех наложенных друг на друга интерверсиях, звучат по необходимости в одном и том же темпе и имеют одинаковую продолжительность — Антистрофы по продолжительности превосходят Строфы — Эпод, в силу своих свойств, представляет собой остановку (во времени. — *Т.Ц.*), но тяготеет к развитию и гораздо длиннее, чем все остальные части. Но, как говорят некоторые, мы полностью воссоздаем этот птичий оркестр, мы стремимся повторить то, что происходит в Природе: утренний холод наступающего дня, розово-оранжевая заря, очертания пейзажа, запах листьев и травы, — все это контекст той красоты, которой мы пренебрегаем! Я отвечу: что бы ни говорили художники, или поэты, или кинорежиссеры о цветах, или о запахах, или об ощущениях, они не могут претендовать на реальность. Более существенная трудность — это использование исключительно струнных. Контрапункты птиц в остальных частях цикла шокируют меньше из-за различных тембров. Соответственно, мне пришлось конструировать новую музыкальную материю, совсем иную — материю гибкую, мягкую, управляемую: я не представляю себе ничего лучшего, чем ансамбль струнных солистов. Впрочем, если инструменталисты будут соблюдать написанное, и если дирижер будет знать, как подчеркнуть все необходимое (вступления, нарастания, все нюансы), то каждый фрагмент партитуры станет четким; исполнение прояснится, и слушатель начнет разбираться в этом множественном дискурсе. К этой речи в (свою) защиту я добавлю следующее: на страницах моей партитуры, как и в Природе, автоматически проявляются второстепенные контрапункты во славу песен великих (птичьих) солистов.

С первой страницы черный дрозд у первой скрипки 1 имеет большое значение, потому что он очень точно прорисовывает и подчеркивает небольшие паузы. Второй черный дрозд также замечателен энергией своих ритмов. Напротив, очаровательная желтогрудая овсянка у первой скрипки 5, которая не исполняет ничего другого, кроме повторения одного звука, после короткого дыхания берет красивую сверхвысокую ноту, понемногу ее развивает и, несмотря на вариации в ее коротких строфах, переходит к остинато аккомпанемента. Это скорее ее (овсянки. — *Т.Ц.*) нерешительность

(см. с. 159–160, 170–172), ее исчезновение (с. 179 и далее), ее возвращение (с. 186), вновь ее нерешительность, трансформируемая в приготовление к заключительному, очень продолжительному высокому звуку (с. 201–204 включительно), — все это привлекает внимание к ней. То же самое можно сказать о пеночке у второй скрипки 1, которая исполняет нечто похожее на быстрые глотки воды, всегда вопреки иррациональным длительностям других солистов. Она варьирует мелодию и количество своих «цып, цып, цып», меняя окраску каждой ноты. Отправляясь к с. 180, я изменил темп тем, что стал писать триоли шестнадцатыми, прерываемые паузами; это дало эффект ускорения. Затем следует длительность пяти шестнадцатых в триоли, четырех, трех, двух шестнадцатых в триоли, или замедление тем же путем. Далее накладываются два темпа (четверти равными длительностями на с. 187, четвертные триоли на с. 189), потом замедление вплоть до длительности в 9 шестнадцатых (2-й такт ц. 111). Страницы 199–201: использованы исключительно триоли восьмыми. Затем используется формула почти такая же, как у славки, несмотря на несколько вариантов затакта на *ми* (скачок). К счастью, происходит замена на садовую славку со с. 178! Ее сменяет, наконец, зеленушка (Verdier), которая исполняет только три мотива: быструю руладу — два акцентированных звука с форшлагом (здесь шестнадцатые с точками) — и типичное восходящее глиссандо (см. с. 156–159). Два зяблика у вторых скрипок 5 и 6 демонстрируют нечто промежуточное между большими соло и маленькими простыми построениями. Они повторяют короткий фрагмент, используя множество вариантов: региональных, диалектных, индивидуальных. Известно, что песня зяблика состоит из медленной рулады, ускорения, еще большего ускорения и завершается победной кодеттой фортиссимо, то снижающейся, то возвращающейся в верхний регистр; рулада ускоряется многими способами, кодетта всегда та же самая. Музыковед найдет две разных формулы у двух зябликов на с. 156. У второй скрипки 6 слышна третья формула, 2-й такт ц. 98, с. 163, с вариантами на с. 165 и 166. Четвертая формула у второй скрипки 5, с. 168, с вариантами на с. 170–171. Разрастание кодетты у второй скрипки 6 послужит связи между уже имеющимся ансамблем и вступлением пеночки, с. 178. Пятая и шестая формулы у вторых скрипок 5 и 6 продолжают до ц. 105, с. 179, с множеством вариантов у второй скрипки 5 вплоть до с. 191. Седьмая формула у второй скрипки 5, цифра 113, с. 195. Вторая скрипка 6 возвращается к начальной формуле на с. 198. Вторая

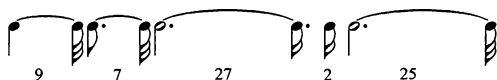
скрипка 5 возвращается к начальной формуле попозже, за один такт до ц. 115. Соловей у альта 1, очевидно, более значим, пятый и шестой дрозды у альтов 2 и 3 хорошо прослушиваются (вследствие «раскадровки»). Иволга у первой виолончели занимает привилегированное место. Ее нюансы, чаще всего фортиссимо, ее напряженный регистр, ее глиссандо, исключительное разнообразие ритмов, ее позиция в сонорном основании — все выводит ее на первый план. Она не превосходит первых скрипок 1 и 2 — особенно первую скрипку 2, которая временами звучит значительно громче и явственнее остальных. Роль второй виолончели (второй иволги) более незаметная: она звучит, как эхо первой виолончели — как резонанс ее скачков, ее мелодических интервалов, повторение ее глиссандо.

Во 2-м такте на с. 178 (один такт до ц. 105): благотворное просветление. Это вступает пеночка у первой скрипки 6 со свежей мелодией, сразу становящейся ведущей. То, что звучат пять голосов (без остальных восемнадцати) и то, что другие птицы (продолжение дуэта двух зябликов, вступление двух славок) звучат пианиссимо, позволяет без труда слышать пеночку. Последовательное возвращение всех голосов создает как бы контрэкспозицию. К несчастью, слушатель (находящийся на пределе своих возможностей) должен вытерпеть вторую половину Эпода — гораздо более хаотическую, разработанную, вызывающую по сравнению с первой. Исключительная беглость мелодических построений у двух садовых славок (вторая скрипка 2, вторая скрипка 4), данных тридцатьвторыми длительностями, вносит свой вклад в создание впечатления запутанности, избыточности. Это тяготение к сложному существует в Природе. С. 204 — все отдыхает. Резкая пауза перед Кодой. Это молчание также существует в Природе. То, что обнаруживается при помощи дневного света, повинуетя невидимому дирижеру, хор замолкает, останавливается на месте по единому жесту! Гигантская масса коллективной импровизации остановилась, отрезана ножом...

Кода

Здесь возвращается весь материал Интродукции, но с другой музыкой и данный в другом порядке. Для начала, песня кибитаки (японской мухоловки). Далее, в цифре 119, песня угуизу (широкохвостой камышовки) (на уровне Интродукции) — вторая песня с другой

гармонией для значимости и другими комбинациями звуков в расширенном торкулюсе. В ц. 120 пассаж иррациональными длительностями для одних деревянных духовых, который сделан так же, как в ц. 14 в Интродукции. В ц. 122 возвращается комплексный шум и водовороты (водопады и ручьи Альп). В ц. 123 имеется «мелодия тембров» (для каждого аккорда свой тембр, как в начале сочинения), несколько иная, затем возвращается «порыв ветра» (один такт перед ц. 126). В ц. 127: интерверсия 35 (далее по первой таблице), длительности под номерами 25, 26, 27, 28, 29, что дает:



Длительности представлены через тембр струнных в пяти вибрирующих аккордах. Вибрирующие аккорды идут один за другим и продолжают вибрировать после вступления. Комплекс всех нот, от которых берутся аккорды, дает полную хроматику (12 звуков). Комплекс звуков в трелях всех аккордов дает другую хроматику (12 звуков). Гонги и колокола двойными нотами отмечают вступление каждой длительности — их резонансы сочетаются с трелями у струнных и длинной трелью у тарелок, которая продолжается в течение всего раздела. Поскольку все идет в размере $2/8$ (фиктивном), с контрапунктом японских птиц, я оставил трели и контрапункты вплоть до конца последнего такта построения, в котором удлиняется последняя длительность (26 тридцатьвторых вместо 25). В контрапунктах воспроизводятся голоса четырех японских птиц:

Межиро исполняют три флейты и пикколо (по одному инструменту на каждую ноту в четырехзвучном аккорде).

Японский дрозд, исполняемый гlockenшпилем, кларнетом-пикколо и двумя кларнетами (по одному инструменту на каждую ноту в четырехзвучном аккорде), — наконец, ксилофон, марimba, играющие вдвоем, дают возможность услышать некоторые ноты маленькой кукушки-сероголовки и голубой японской мухоловки. Все эти голоса звучат вместе.

Мы только что обнаружили интерверсию 35 (другой выбор длительностей) — теперь мы обнаруживаем (с. 221, ц. 129) интерверсии 13, 14, 15 (снова иной выбор длительностей). Сверимся со второй таблицей симметричных пермутаций. Вспомним, что в Интродукции

использовались интерверсии в наложении по 3: девять начальных тактов, с. 19, ц. 7, такты 10–21 включительно, с. 32, ц. 18. Мы имеем здесь, в ц. 129, двенадцать последующих тактов, то есть такты с 22 по 33. Интерверсия 14 всегда сопровождается колоколами. Первая длительность должна длиться 19 тридцатьвторых, но в ней всего 15 тридцатьвторых, потому что я разделил такт 22 таблицы, без сохранения связей с предыдущим. Второй такт ц. 129: партия колоколов должна звучать так:



Но записана она так:



Нота, обозначенная «пианиссимо», призвана усилить аккорд у духовых и ксилофона, которые исполняют интерверсию 13, эта нота не слышна в интерверсии 14. Интерверсия 15 всегда поделена между металлическими ударными: тремя гонгами, там-тамом. Первая длительность на самом деле такова:



Но я указываю ее как четверть с точкой. Трель у тарелок (в ц. 131) относится не к интерверсии 15, а является распушением одной из длительностей интерверсии 13. Интерверсия 13 – это новое предельное распушение. Для первого же взятия* (пикколо, три флейты, ксилофон, маримба) потребовалась дополнительная пауза, за которой следуют триоли тридцатьвторых у фаготов, потом у гобоев и английского рожка. Второе взятие – тридцатьвторая, акцентированная деревянными и ксилофоном; с добавочной паузой получатся:



Это дает длительность, равную 30 тридцатьвторым, исполненную гlockenspielом. Третье взятие – это низкое *mi* английского рожка –

* Здесь под «взятием» подразумеваются звуки, взятые одновременно (как аккорд); в звучании они противопоставлены пассажирам с мелкими длительностями. Функция этих «взятий» – маркировка временного отрезка, соответствующего числу из ряда «симметричных пермутаций» (*прим. пер.*).

затем низкое *ре* у кларнета, которым он отвечает первому гонгу. Четвертое взятие, осуществляемое деревянными, трубой, первой валторной, подчеркнуто краткой руладой ксилофона. Последующая длительность заключает в себе 27 тридцатьвторых — снова взятие у английского рожка (которому отвечает бас-кларнет), имеется распускание, выполненное тридцатьвторыми: запутанные линии первой флейты, английского рожка, двух кларнетов, бас-кларнетов проясняются тишей руладой секстолями у ксилофона и маримбы. Три последующие длительности играют всеми медными пианиссимо, с которыми в унисон звучат флейты, ксилофон, марimba.

Две последние длительности — это *ми* низкое и *ре* низкое у английского рожка и бас-кларнета (то же и в Интродукции). Как и Интродукция, Кода заканчивается криком орлана (*tutti fortissimo*), всегда усиленным и идеализированным. Я не думал об этом в процессе сочинения музыки, но краткая пауза, которая следует за Кодой (симметрично той, что заканчивает Интродукцию), может быть понята как разделяющая разные эпизоды: любитель символов скажет, что *фортиссимо* представляет силу Времени-разрушителя и что краткость самой паузы заставляет перед словом «Конец» обратиться к невероятному символу: это неделимая Вечность...

Я оставил на конец очень длинный и очень трудный фрагмент из «Хронохромии», но то, что в нем высказано, даст больше, чем любой комментарий: это полный текст Строфы II.

Далее приводится полный текст оркестровой партитуры Строфы II (*прим. пер.*).

КОММЕНТАРИЙ

Как и в других случаях, Мессиа́н строит анализ симфонии, следуя разворачиванию музыки от первого до последнего такта. Он никогда не изменяет своему принципу – рассматривать форму как последовательность, «процесс» (хотя эта процессуальность – совершенно особого, «непроцессуального», свойства)*. Поэтому Мессиа́н составляет последовательную экспликацию некоторых музыкальных «событий», а также тех средств, при помощи которых эти события отображены. Количественно в анализе преобладает описание птиц и их пения, а также средств передачи этого пения. Композитор самым подробным образом описывает каждую из представленных птиц, обязательно приводит ее название, особенности ее тембра и мелодики. Так же подробно он рассматривает гармонический материал и ритмические ряды. Как обычно, Мессиа́н оставляет за пределами своего внимания весь контекст музыкальной композиции. А между тем возникает немало вопросов по поводу строения этой грандиозной оркестровой картины. Наметим некоторые из них. Весь ли материал описан Мессиа́ном полностью, или он о чем-то умалчивает? Какие конструктивные идеи, кроме уже обозначенных, применяет композитор? Каковы основные стилевые черты этой композиции по сравнению с другими? В связи с чем рождается концепция «расцветивания времени»? Почему у Мессиа́на возникает порыв написать эту музыку в формах древнегреческой трагедии и дать ей древнегреческое название?

* Процесс обычно определяется как «последовательная смена явлений, состояний в развитии чего-нибудь» [БЭС, с. 971]. Процессуальность предполагает последовательность и внутреннюю взаимосвязь. Из-за ослабления внутренних взаимосвязей между разделами композитора поздние сочинения Мессиа́на напоминают «момент-форму» – явление по природе своей антипроцессуальное и нелинейное.

Название «Хронохромия» фиксирует общий смысл разделения музыкального материала на два вида — ритмический (временной) и звуковой (сонорный). Их взаимодействие создает саму возможность «расцвечивания» — это как раз и есть «воплощение в звучность», окрашивание гармонией*. Рассмотрим свойства «хрономатериала» и «хромоматериала».

ХРОНОМАТЕРИАЛ

Порядок и хаос

Сам Мессиан указывает, что временной материал (*matériau temporel*) — это симметрично пермутированный ряд, состоящий из 32-х длительностей. Таким образом, композитор устанавливает однозначную конъюнкцию: ритмический ряд = временному материалу. Однако представляется, что к временному материалу следует отнести и другие элементы временного потока. Ряду из 32-х длительностей, образу полному (тотальному) порядку, противостоят неупорядоченные элементы: ритмическая асимметрия птичьего пения, другие асимметричные ритмические элементы. Слово «хаос», употребляемое композитором для характеристики 18-голосного контрапункта в Эпосе, подходит для образной характеристики этого типа ритмики. К «хрономатериалу» мы можем причислить также темповую шкалу произведения, имеющую немало интересных особенностей.

Ритмический ряд

Ряд, примененный в «Хронохромии», — одна из самых грандиозных конструкций, связанных с симметричной пермутацией.

Принцип симметричных пермутаций используется здесь примерно так же, как в «Ритмическом этюде № 4» или в последней пьесе «Органной книги». Этот ряд «Хронохромии» включает 32 длительности**, что составляет ровно половину от ряда в «Органной книге» (64 длительности).

* В этой связи позволим себе предположить, что и в названии «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» слово «цвет» есть аналог «гармонии», понимаемой в своем предельно узком смысле, — как аккордовая вертикаль.

** 32 числа могут быть интерпретированы как соответствие 32-м элементам мироздания в Каббале (10 первочисел + 22 буквы еврейского алфавита). Но возможно и другое объяснение: одним из вариантов карточной колоды является колода из 32 карт («малая» колода, в отличие от большой на 52 карты). Впрочем, не исключено и самое простое объяснение: одна целая нота делится на 32 тридцатьвторых.

Очевидно, что ряд выстроен из первоначально существовавшего «ритмического хроматического ряда», то есть последования 32-х длительностей, взятых по порядку от самой краткой к самой длинной. Но если в «Органной книге» ритмический ряд представляет собой основной вид прогрессии (простое возрастание длительностей от 1-й шестидесятчетвертой до 64-х), то в «Хронохромии» мы видим весьма загадочную последовательность цифр, отражающих ряд длительностей:

Приведем пояснения Мессияна: «Сначала берем* каждый второй мер слева направо: 3, 5, 7, — затем с противоположной стороны: 28, 32, — и чередуем: 3, 28, 5, 30, 7, 32; б) вслед за этим обратный порядок: 26, 25 — 2, 1, — снова с чередованием: 26, 2, 25, 1; в) сначала прямо, а затем в обратном порядке: 8, 9 — 24, 23, — и снова чередуем: 8, 24, 23; г) три цифры подряд (хроматизм): 16, 17, 18; д) теперь в обратном порядке, а затем в прямом: 22, 21 — 19, 20; е) теперь каждый второй вправо: 4, 6, — каждый второй в обратном порядке: 31, 29, — и чередуем: 4, 31, 6, 29; ж) снизу вверх большой скачок: 10, 27; з) остальные: сначала крайние и с чередованием в обратном движении: 11, 15, 14, 12, 13; и) нужно особо отметить число и длительность — она никогда не покидает своего места» [Мессиян, 1996, с. 14]. Таким образом и возникает указанный ряд.

* Имеется в виду — берем в простом восходящем ряду от 1-го до 32-х.

**** Известно, что карточные игры возникли на основе предшествовавших им гаданий, а этимология слова «карты» в некоторых языках восходит к слову «магия». Это могло иметь для Мессияна тайный смысл. Он не случайно ссылается в «Трактате...» на символику Таро (см. раздел книги о числовой символике).**

таким образом, равномерно распределяются большие и малые числа. Данные числа, пермутируемые симметричным способом (с помощью раз и навсегда избранного Мессианом алгоритма), дают затем конечное количество перестановок — их всего 36*. Это — самое потрясающее свойство ряда. Если попытаться понять смысл указанных перестановок, то выяснится: все эти пермутации определенным образом «закольцованы», то есть у каждого числа есть свой период обращения. Большинство чисел (4, 6, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32) обращаются 2 раза за 36 перестановок (то есть в пермутации № 19 каждое из этих чисел приходит на свое первоначальное место); числа 1, 3, 5, 7, 10, 26 обращаются 6 раз (оказываются на первоначальном месте в пермутациях 7, 13, 19, 25, 31); числа 2, 8, 11, 28 обращаются 9 раз; числа 19, 20, 21 обращаются 12 раз, а число 27 на самом деле никуда не сдвигается**. Поскольку периоды обращения не совпадают, то возникает аналогия движения планет по орбитам вокруг солнца*** (в данном случае все, видимо, вращается вокруг Хроноса — Сатурна). Это в общем-то не удивительно, поскольку Мессиян, как мы помним, серьезно интересовался и астрономией. Возникает, таким образом, не только симметричная, но и циркулярная пермутация, или *ротация*, в которой разные части ряда вращаются с разной скоростью. Этот невероятный ряд используется Мессианом не только в «Хронохромии», он также встречается в «Цветах града небесного» и «Вспышках потустороннего».

Мессиян применяет этот ряд и его перестановки в наложении по три интерверсии. Схема, данная в «Трактате...» [Мессиян, 1996, с. 39–66], приведена в сокращении в Приложениях.

Однако в музыке воплощены далеко не все компоненты этой схемы. Интересно выяснить, какие именно фрагменты 36 интерверсий Мессиян использует в «Хронохромии».

* Возможно, что и это число не является случайным совпадением: число 36 упоминается в герметических источниках.

** Число 27 в упомянутом Мессианом труде Бинделя о числовой символике соответствует числу Сатурна, то есть Хроноса.

*** Удивительно близким по духу оказывается ощущение времени у В. Хлебникова: «Пульсируют солнца, пульсируют сообщества звезд, пульсируют атомы, их ядра и электронная оболочка, а также каждый входящий в нее электрон. Но так пульсации нашей галактики так велик, что нет возможности его измерить...» [цит. по: Кузьмено, 2000, с. 736].

Интродукция — интерверсия 35 (единичная);
наложение интерверсий 13, 14, 15 (дважды).

Строфа I — интерверсии 1, 2, 3 в наложении.

Антистрофа I — интерверсии 28, 29, 30 в наложении.

Строфа II — интерверсии 22, 23, 24 в наложении.

Антистрофа II — интерверсии 7, 8, 9 в наложении.

Эпод — ритмический ряд отсутствует.

Кода — возвращается наложение интерверсий 13, 14, 15.

Закономерность выбора проявится, если выделить использованные интерверсии шрифтом:

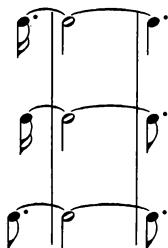
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 **13 14 15** 16 17 18 19 20 21 22 23
24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

Разбив интерверсии по три, мы увидим, что из 12-ти троек композитор использует 5-ю тройку (центральную?) в начале (Интродукция) и в конце (Кода). В Строфе I — 1-я тройка интерверсий и, в противовес ей, 10-я тройка в Антистрофе I. В Строфе II — наоборот. Это тот же принцип целенаправленной перетасовки, что и внутри самого ряда: большие числа комплементарны малым, причем общая сумма больших и малых будет все время одинаковой.

Использование этих ритмических рядов также весьма специфично. Так, в Интродукции из интерверсии 35 берутся только 3 звука (идущие в ритмическом ряду под порядковыми номерами 15, 16, 17); это длительности продолжительностью в 16, 17 и 18 тридцатьвторых. В Коде из этого же ряда используются длительности с порядковыми номерами 25, 26, 27, 28, 29 (нумерация основного ряда), соответственно, это звуки с продолжительностью в 9, 7, 27, 2, 25 тридцатьвторых (любопытно, что в данном сегменте взяты две длительности *до* цифры 27 и две длительности *после* нее, что вряд ли случайно). Едва ли это можно назвать комплементарностью — ведь весь ряд так и не появляется, но, конечно, зависимость его от направленного, векторного времени (слева направо, в будущее) очевидна.

То же можно сказать и о наложении интерверсий 13, 14, 15. В таблице интерверсий видно, что в использованных Мессияном девяти тактах наложения трех интерверсий (с. 18–19 партитуры) сов-

падают во времени три голоса и у них общая цезура (случай довольно редкий!):



Следующий фрагмент с наложением интерверсий дан на с. 32 «Трактата...» (такты 10–21).

В Коде завершается полное проведение этого комплекса: использована последняя его треть (с. 221–224 партитуры). Таким образом, данный комплекс интерверсий полностью разворачивается в произведении, появляясь в первой и последней его частях.

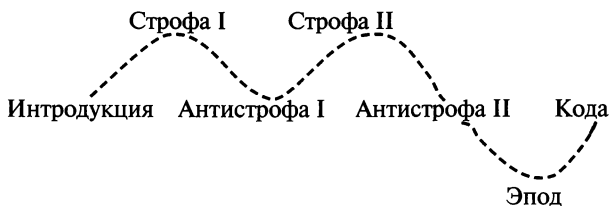
Комплекс интерверсий 1, 2, 3 в Строфе I и комплекс интерверсий 22, 23, 24 в Строфе II даны целиком и в непрерывном разворачивании от начала до конца, без разрывов и пропусков. В Антистрофах интерверсии представлены опять не полностью: в Антистрофе I имеется срединный фрагмент наложения интерверсий 28, 29, 30 – с 5-го по 12-й такт, а в Антистрофе II – интерверсии 7, 8, 9 с начала до такта 15. Этот такт оказывается местным «ритмическим устоем» – поскольку ритмический рисунок интерверсий почти синхронен. Ряды Антистроф реально не комплементарны друг другу; можно предположить, что для Мессияна играет роль их «абстрактная» комплементарность к рядам, используемым в Строфах. То, что одни ряды – полные, а другие – неполные, есть также одно из смысловых содержаний «временного потока»: мы как бы не можем охватить их единым взглядом, а потому видим лишь части картины. Это, кстати, наводит на мысль, что, кроме слышимой части произведения, есть еще и неслышимая, некое идеальное пространство, где все воплощается во всей полноте...

Для наглядности представим «ритм» действия «симметричных пермутаций» на схеме:

Полное
применение
интерверсий

Частичное
применение
интерверсий

Отмена
ритмического ряда



Очевидна волновая закономерность: в Интродукции симметричные пермутации действуют частично, в Строфе I — полностью, в Антистрофе I половина музыки не управляется ими, и лишь заключительный раздел снова демонстрирует часть пермутаций; в Строфе II и Антистрофе II наблюдаются те же закономерности; музыка Эпода полностью находится вне пределов действия симметричных пермутаций, Ко́да возвращается к модусу Интродукции.

Ритмический «беспорядок»

Симметрично ритмическому ряду действует другая закономерность — «ритмический хаос», который все же не бесструктурен. Отметим некоторые особенности в его организации.

Ритмический «профиль» птичьего пения Мессиа́ном всегда понимался как средоточие импровизационности, нерегулярности, свободы в высшем смысле этого слова. Уже в первой части «Квартета на конец времени» композитор применяет противопоставление ритмической регулярности (изоритм у фортепиано и виолончели) и нерегулярности («птичий стиль» у скрипки и кларнета). Эти сферы затем расширялись и углублялись в более поздних произведениях — «Четырех ритмических этюдах» и «Органной книге». Здесь Мессиа́н стремится достичь предельного ритмического детерминизма и активно использует симметричную пермутацию. После создания «Органной книги» композитор достаточно резко (по крайней мере, внешне) сворачивает в сторону исследования стихии птичьей импровизации (птичьи опусы середины 50-х)*. С этой точки зрения «Хронохро-

* В 1951 году появился «Черный дрозд» для флейты и фортепиано, затем «птичий» фортепианный концерт «Пробуждение птиц» (1953), 1955–56 годы отмечены появлением «Экзотических птиц» для фортепиано, двух кларнетов, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных инструментов, а в 1955–1958 написан «Каталог птиц» для фортепиано.

мия» — итог многолетнего труда по достижению баланса между детерминизмом и индетерминизмом*.

Совершенно «свободная», по замечанию Мессиана, часть «Хронохромия» — «Эпод» — содержит контрапункт 18 мелодических линий, что не мешает композитору отметить вступление голосов «как в фуге». Очевидно, что каждый струнный инструмент — это солист со своей «птичьей» песней, которая все же определенным образом организована. Известно, что любое птичье пение представляет собой оstinатный повтор тех или иных колен, существенно отличающихся у разных птиц по сложности и разнообразию. Но количество элементов все равно не беспредельно. У соловья насчитывают свыше 30 элементов пения: бульканье, щелканье, клокание и т. д., «песни» других птиц менее изысканны. В птичьем пении можно увидеть действие законов обычной (несимметричной) пермутации: элементы песни повторяются, переставляются, изменяются. И все же это, хотя и очень изощренный, но вид полиостинатной техники без видимых приемов координации по вертикали. Оstinато легко проследить на примере не очень сложных песен; к таким можно отнести, например, пение овсянки (*Bruant jaune*). Мелодия этой песни состоит из одного мотива, повторяющегося через нерегулярные промежутки времени:



Некоторые другие песни также несложные — состоят из 4–5 элементов. Самое богатое и разнообразное пение у одной из самых любимых птиц Мессиана — черного дрозда: оно насчитывает до 2-х десятков разных элементов, что дает огромное количество возможных перестановок. Однако даже не очень сложные одnogолосные мелодии, сливаясь в 18-голосном контрапункте, создают картину, похожую на хаос (то есть мы не можем определить порядок вступлений голосов и закономерности их развертывания).

Все это складывается в *сверхмногоголосный* тип фактуры с характерными для него «родовыми» признаками [см. : *Сниткова*, 1985, с.

* Эту проблему так или иначе решали и другие композиторы — П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Д. Лигети.

52–53]: значительным количеством голосов, их полным функциональным тождеством и регистровой уплотненностью. У Мессиа́на добавляется еще один фактор – полное тембровое слияние голосов. Причудливость и разнообразие мелодики не играют роли. Для такой фактуры подходит название «фактурный хроматизм» [Там же]. Несмотря на точную запись мелодических последовательностей, «алеаторный» эффект подобного звучания несомненен (теоретически можно представить себе пение каждой птицы, изображенное в виде алеаторного блока, на что указывал и В. Екимовский).

Другими элементами ритмической асимметрии можно считать краткие темы звукоизобразительного плана – «порыв ветра» или «журчание потоков». Их также отличает многосоставность, наложение разных ритмических рисунков: например, «порыв ветра» представляет собой наложение друг на друга семи ритмических фигур (триолей, квартолей, квинтолей, секстолей, септолей, октолей, нонолей) в пространстве одного такта на $2/8$, что создает эффект недетерминированной ритмики.

Темповая шкала: парадоксы и интерпретация

Темпы в «Хронохромии» образуют свою, особенную систему. Они часто сменяются и определенным образом управляют формообразованием.

В Интродукции линейная последовательность темпов такова (рядом с темпами дается название тематического элемента в том виде, в каком оно встречается в партитуре Мессиа́на):

- | | | | |
|----------------|---|------|--|
| 1. Tres modéré |  | =144 | – крики шведской скопы |
| 2. Bien modéré |  | =160 | – аккорды пиццикато |
| 3. Un peu vif |  | =176 | – фейерверк |
| 4. Bien modéré |  | =92 | – выдержанный аккорд |
| 5. Vif |  | =100 | – порыв ветра |
| 6. Bien modéré |  | =160 | – 3 отдельных аккорда |
| 7. Modéré |  | =120 | – интерверсия 35 и пение экзотических птиц |
| 8. Bien modéré |  | =160 | – аккорды пиццикато |
| 9. Un peu vif |  | =176 | – нисходящий пассаж (1 такт) |

- | | | | | |
|-----------------|---|------|---|--------------------------------------|
| 10. Modéré |  | =208 | — | форшлаг (1 такт) |
| 11. Bien modéré |  | =92 | — | интерверсия 35 (продолжение) |
| 12. Bien modéré |  | =92 | — | пауза (1 такт) |
| 13. Bien modéré |  | =88 | — | наложение интерверсий 13, 14, 15 |
| 14. Bien modéré |  | =92 | — | пауза (1 такт) |
| 15. Tres modéré |  | =144 | — | крики шведской скопы
плюс аккорды |
| 16. Modéré |  | =120 | — | тремоло и глиссандо у струнных |
| 17. Un peu vif |  | =176 | — | птичье пение |
| 18. Bien modéré |  | =92 | — | выдержанный аккорд |
| 19. Un peu vif |  | =160 | — | повтор аккордов |
| 20. Un peu vif |  | =72 | — | торкуллюс |
| 21. Modéré |  | =104 | — | гетерофонные пассажи |
| 22. Vif |  | =100 | — | порывы ветра |
| 23. Lent |  | =112 | — | тема скал (аккорды) |
| 24. Modéré |  | =112 | — | водные потоки |
| 25. Bien modéré |  | =88 | — | интерверсии 13, 14, 15 |
| 26. Bien modéré |  | =92 | — | пауза (1 такт) |
| 27. Tres lent |  | =72 | — | крики орлана (тяжелые аккорды) |

Строфа I

- | | | | | |
|-------------|--|-----|---|-----------------------------|
| Bien modéré |  | =92 | — | интерверсии 1, 2, 3 и птицы |
|-------------|--|-----|---|-----------------------------|

Антистрофа I

- | | | | | |
|----------------|---|------|---|------------------------|
| 1. Un peu vif |  | =160 | — | певчий дрозд |
| 2. Un peu vif |  | =144 | — | полевой жаворонок |
| 3. Un peu vif |  | =160 | — | певчий дрозд |
| 4. Un peu vif |  | =144 | — | полевой жаворонок |
| 5. Un peu vif |  | =160 | — | певчий дрозд |
| 6. Lent |  | =120 | — | мексиканская птица |
| 7. Lent |  | =50 | — | аккорды |
| 8. Bien modéré |  | =168 | — | интерверсии 28, 29, 30 |

Строфа II

Bien modéré =92 — интерверсии 22, 23, 24
и пение птиц

Антистрофа II

1. Un peu vif =160 — певчий дрозд
2. Un peu vif =144 — полевой жаворонок
3. Un peu vif =160 — певчий дрозд
4. Un peu vif =144 — полевой жаворонок
5. Un peu vif =160 — певчий дрозд
6. Lent =120 — мексиканские птицы
7. Lent =50 — аккорды
8. Bien modéré =168 — интерверсии 7, 8, 9

Эпод

Modéré =112 — птичий контрапункт

Кода

1. Un peu vif =176 — птичье пение
2. Un peu vif =176 — восходящий пассаж
3. Lent =100 — 2 аккорда
4. Un peu lent =66 — диминуэндо
5. Bien modéré =92 — японские птицы
6. Un peu vif =160 — повтор аккордов
7. Un peu vif =72 — торкулус
8. Bien modéré =92 — выдержанный аккорд
9. Un peu vif =160 — повтор аккордов
10. Un peu vif =72 — торкулус
11. Modéré =104 — гетерофонные пассажи
12. Lent =112 — тема скал (аккорды)
13. Modéré =112 — водные потоки

- | | | | |
|-----------------|--|---|--------------------------------------|
| 14. Tres modéré |  =144 | — | крики шведской скопы
плюс аккорды |
| 15. Un peu vif |  =176 | — | фейерверк |
| 16. Vif |  =100 | — | порыв ветра |
| 17. Bien modéré |  =160 | — | аккорды arco |
| 18. Modéré |  =120 | — | японские птицы |
| 19. Bien modéré |  =88 | — | наложение интерверсий 13, 14, 15 |
| 20. Bien modéré |  =92 | — | пауза |
| 21. Tres lent |  =72 | — | крики орлана (тяжелые аккорды) |

Очевидно, что наибольшую темповую дробность обнаруживают крайние части сочинения. Особенно этим отличается Интродукция — темп в ней меняется 27 раз (неужели это случайность, или мы снова имеем дело с числом Сатурна?) Кода — симметричное, но более короткое построение: в ней 21 раздел, обозначенный сменой темпа. Материал Коды представляет собой комбинацию тех же элементов, что использовались в Интродукции, но их повторение варьировано (что характерно для стиля Мессиана). Темповая шкала включает медленные темпы (2 обозначения, использованы в конце), умеренные темпы (18 разделов, абсолютное большинство обозначений), быстрые темпы (7 обозначений). Медленные темпы следующие: Lent =112 и Tres lent =72; умеренные темпы насчитывают три разных обозначения: Modéré, Bien modéré, Tres modéré. Количество выставленных метрономических указаний еще больше: в группе умеренных темпов абсолютное лидерство держит темп Bien modéré (11 обозначений из 18), у которого три разные скорости: =160, =88, =92.

Нельзя сказать, что всегда имеется точное соответствие между темпом и типом звукового материала. Разделы, написанные в темпе Bien modéré =160, включают следующий музыкальный материал: аккорды пиццикато, 3 аккорда arco. В темпе Bien modéré =92 — выдержанный аккорд, продолжение интерверсии 35, пауза. Отметим, что большая часть музыкального материала все же «прикреплена» к определенному темпу, в то время как меньшая — свободно «скользит» от одного темпового обозначения к другому. Кроме того, в Интродукции некоторые темы повторяются, в то время как другие появляются лишь один раз (что не мешает им затем вновь появиться в Коде). Принимая во внимание повторность темпов-тем, можно за-

метить, что Интродукция делится на две большие части почти точно пополам: 14 темпов-тем и 13 темпов-тем. «Осью симметрии» (в данном случае — поворотной) оказывается пауза на с. 20 партитуры.

Обозначим темпы-темы прописными буквами, одинаковые темпы, соединенные с разным музыкальным материалом, обозначим строчными буквами. Это поможет установить закономерности в разрывывании формы*:

1-я часть:

A b c d E b f b c g d d H d

2-я часть:

A f c d I J K E L M H d N

Хорошо заметен неточный повтор начальных темпов-тем (A b c d — A f c d), что позволяет предположить прообраз формы — строфику. Блок d связан с ведущим темповым обозначением — *Bien modéré* (♩=92). (Строфа I и Строфа II также целиком выдержаны в этом темпе). Интересно, что среди элементов d трижды оказывается пауза (темпы-темы 12, 14, 26), причем дважды композитор выставляет *Bien modéré* отдельно на паузу (!). Этот темп — «середина» темпового диапазона, тот темп, где реализуются самые сложные соотношения длительностей**. Если учесть, что Строфы тоже звучат в этом темпе, то можно предположить, что события Строф начинают готовиться заранее, в звучащих и «молчащих» фрагментах Интродукции. Тогда Строфы можно интерпретировать как время (Хронос) «исчисленное», структурное, *le Temps*. Ему противостоят два феномена: время исчисляемое, но неравномерное (Интродукция и Кода) и время равномерное, но не исчисляемое (Эпод), что позволяет и к тому, и к другому отнестись как к Длению (*Durée*).

Материал Антистроф I и II позволяет говорить о его промежуточности между *Temps* и *Durée*. Основной темп Антистроф — быстрый, *Un peu vif* (♩=160), но он регулярно чуть-чуть меняется, в результате чего возникают темповые «волны» (осциллирующее движение). Это подтверждает идею ритмической периодичности.

* Обозначая буквами разделы формы (темы-темпы), мы пользуемся методами Мессияна (см. его анализ «Весны священной» И. Стравинского).

** В таких сочинениях, как «Месса на день Пятидесятницы» и «Органная книга», сложные ритмические соотношения даются Мессияном также в умеренных темпах (а не в медленных, как можно было бы предположить).

Между «хроно» и «хромо»: о «незвучащем»

Вернемся к поразившему нас явлению: темп, выставленный на паузе. Значит ли это, что пауза — это особый вид музыкального материала? Судя по некоторым замечаниям Мессияна, так оно и есть.

Наметим контурно его «теорию паузы», как она складывается из замечаний, разбросанных на страницах «Трактата...». Мессиян пишет: «Пауза — такой важный для музыкантов элемент и так часто мы о нем забываем! Я не являюсь исключением из этого правила...» [1994, с. 47]. После такого «покаяния» он делает несколько очень важных замечаний в отношении пауз и предлагает свою систематизацию пауз, разделяя их на три вида: 1) паузы продолжающие (*silence de prolongation*), 2) паузы приготавливающие (*silence de préparation*), 3) паузы-пустоты, или паузы-дыры (*silence vide*). Паузы продолжающие всем хорошо известны: они являются дополнением к уже отзвучавшему звуку и могут влиять на его качество. Из этого рождается закон *атак-длительностей*: звук, равный по продолжительности комбинации звука и паузы той же продолжительности, будет восприниматься как более краткий. То есть последование  будет восприниматься как более короткое, чем . Таков закон восприятия: он большее количество событий (2 звука, 2 паузы) числит более продолжительным, чем меньшее количество событий (2 звука просто).

Паузы приготавливающие создают чувство напряжения перед вступлением чего-либо, они формируют контекст. Например, пауза перед возвращающейся темой или рефреном заставляет нас осознать, что вот сейчас прозвучит уже знакомый музыкальный материал.

Особый случай — *пауза-пустота*. Примеры на этот тип паузы Мессиян приводит из музыки К. Дебюсси:

«Пеллеас и Мелизанда» (начало вступления):

Тема леса

Тема Голо



Пауза-пустота Тема леса



Пауза-пустота помещена между двумя разными музыкальными темами, и нельзя сказать, что она готовит первую тему или продолжает вторую. Она — сама по себе. Это — как разрыв пространства — времени, музыкальное ничто, вакуум.

Похоже, что именно такие паузы-дыры использует Мессиян в «Хронохромии». Они самостоятельны, ничего не продолжают и ничего не предвещают, что и подчеркивается их независимым темпом*. Это «ходы» в иное время — пространство, чистая потенциальность.

ХРОМОМАТЕРИАЛ

Мессиян в своих анализах совершенно определенно указывает на приемы «окрашивания» длительностей: 1) мелодическими контрапунктами; 2) тембрами; 3) гармониями.

Мелодия и контрапункт

«Окрашивание» ритма мелодией заставляет вспомнить сразу два музыкальных термина, этимологически имеющих отношение к «краске»: это хроматизм и колорирование.

Мелодический хроматизм в традиционном для XX века понимании — как использование 12 ступеней равномерно темперированного звукоряда — был для Мессияна вполне естественным (Ю. Н. Холопов характеризует это качество звуковой системы как «натуральный хроматизм», а французский композитор и музыковед А. Пуссер — как «органическую хроматику») [см.: МЭ, т. 6, стб. 89]. Однако отношение Мессияна к хроматике, а также к возможности ее додекафонной организации и продолжению в микрохроматике нельзя считать однозначным. Хроматикой как атональностью Мессиян начал пользоваться уже в сочинениях 40-х годов; тогда же, в «Технике моего музыкального языка» он упоминает (правда, очень неопределенно) о том, что можно «смешивать» лады ограниченной транспозиции с атональной музыкой. Впоследствии он как будто вообще забывает об этом

* Не исключено, что такие паузы Мессиян косвенно охарактеризовал в комментариях к Деши-тала. Описывая ритм Пратапасекхара (№ 75), он так интерпретирует продленную точкой шестнадцатую: «Эта добавленная четверть длительности — не есть ли умственное откровение, пролонгация мысли, которая озаряет сознание йогина во время созерцания Божества? “Как свет лампы, льющийся на одно и то же место без колебания, так и обученное сознание”, — говорит Бхагават-Пита». [1994, с. 293]. Вполне можно допустить, что остановка во времени связана с таким сокровенным видением.

термине и характеризует свои звуковысотные двенадцатитоновые построения в «Четырех ритмических этюдах» как «лады». Лишь однажды, в «Органной книге», Мессиян упоминает о применении додекафонных серий [1996, с. 214]. Затем, в «птичьих» опусах он использует двенадцатитоновость свободно, и в этом смысле «Хронохромия» продолжает данное направление: двенадцатитоновость как «природный», незакрепленный правилами феномен.

В поздних сочинениях Мессияна спектр явлений хроматизма явно расширяется. Напомним о «ритмическом хроматизме», одном из основных «строительных материалов» ритма и всех числовых моделей; о шкалах динамики и артикуляции, вырастающих на основе логических посылок отца Мокеро; о «фактурном хроматизме», все чаще появляющемся в композициях 50-х годов. Хроматизм несколько теряет в этих системах свою красочную природу и становится общелогическим *принципом медиации*, о чем неоднократно упоминал К. Штокхаузен* и другие исследователи. Принцип «окрашивания» подразумевает «изукрашивание», то есть мелизматику, орнаментику, колорирование.

Колорирование может иметь отношение к разным явлениям в музыке Мессияна. Во-первых, к тем свободным голосам, которые сопровождают ритмические педали. В первой части «Квартета на конец времени» имеется и *солог* (то есть звуковысотное построение, повторяющееся в несовпадении с ритмической педалью), и колорирование типа диминуции, каким предстает птичье пение. В «Хронохромии» встречаются те же способы «окрашивания», особенно часто в Строфах: на фоне строго отмеренных длительностей симметрично пермутированного ряда разворачивается прихотливая мелизматика птичьего пения, которая, вероятно, самим Мессияном мыслится как частичный аналог грегорианского пения (на что указывают названия не в м в применении к фигурам птичьего пения). В этом заложен, как нам представляется, еще один смысл «хромии». Медленнодвигающиеся ритмические элементы и подвижные, причудливые арабески птичьего пения — может быть, они возникли по аналогии с мелизматическим органумом, праотцом мелодического колорирования?

* Вот одно из типичных его высказываний: «Сериальная музыка требует сериального мышления. Вместо серийной техники мы конструируем ряды и осуществляем медиацию в них» [Штокхаузен, 1971, с. 82].

Кроме органума, Мессиа́н упоминает в своем анализе «Хронохромии» также и о невмах — они видятся ему носителями мелодических функций. Композитор перечисляет много таких фигур: торкулюс на с. 89; скандикус флексус на с. 90; торкулюс, совмещенный со скандикусом, образуют род невмы ресюпинус с квинтолью в завершении на с. 90. Две тридцатьвторых (конец Строфы I): большой скандикус флексус на с. 92.

Мессиа́н мыслит невмы в качестве «модуля» мелодических фигур; это проявляется, в частности, в том, что он любые мелодические построения рассматривает сквозь призму невм. В разделе «Трактата...», посвященного невмам грегорианского хора́ла, Мессиа́н приводит примеры из музыки разных композиторов, вдохновленных, по его мнению, невмами [Мессиа́н, 1997, с. 35–36]

Он находит невму «порректус» у Равеля и Берлиоза:

М. Равель. «Альборада»



М. Равель. Менуэт из сюиты «Гробница Куперена»

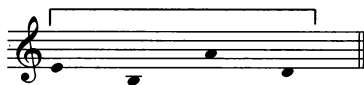


«порректус флексус» у Моцарта и Мусоргского:

В. Моцарт. Менуэт
из Симфонии № 39

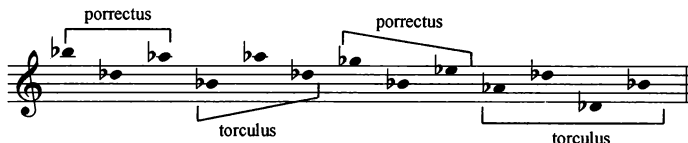


М. Мусоргский. Песня Марфы
из оперы «Хованщина»

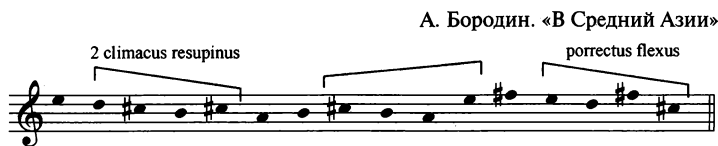


«порректус» и «торкулюс» у Шопена:

Ф. Шопен. Этюд № 5



Сложные невмы, такие, как «климакус ресюпинус», «порректус флексус», «климакус ресюпинус», «скандикус флексус» встречаются, по мнению композитора, во всей мировой музыкальной литературе, от Монтеверди и Скарлатти до Бородина и Дебюсси (и, разумеется, у него самого):



Это утверждение выглядит несколько странным, особенно по отношению к музыке русских композиторов. Однако необходимо учесть, что язык невм для Мессияна — это способ непосредственного музыкального общения Бога с людьми, и проявление «божественного» обнаруживает себя в любой великой музыке, вне зависимости от страны ее происхождения.

Тембровая драматургия

Использование тембров у Мессияна — процесс глубоко отрефлексированный, связанный с продумыванием всех мелочей. Композитор сам указывает на детали, связанные с тембровым воплощением тех или иных элементов музыки. Можно наметить несколько уровней применения тембровых средств: сопоставление групп инструментов между частями «Хронохромии», сопоставление групп инструментов между собой в пределах одной части, целенаправленное формирование окраски звука (звукоподражание).

В «Хронохромии» разрабатывается относительно новый для композитора прием — «Klangfarbenmelodie», то есть «мелодия тембров». Смешивание оркестровых красок начинается с первых тактов сочинения: каждый аккорд обладает своей индивидуальной окраской, создаваемой, помимо гармонии, сочетанием тембров. Ритмический ряд

в Интродукции окрашен по-разному: сначала интерверсия 35 пропе-вается струнными, затем ритмическая тема передается ударным, а при третьем появлении ударные исполняют ее вместе с флейтами. Строфа I и Антистрофа I демонстрируют снова парную зависимость: струнные – ударные. То же – в Строфе II и Антистрофе II. Эпод полностью отдан струнным – как уже говорилось, здесь образуется сверхмногоголосная фактура, и единство тембра обеспечивает соответствующий эффект. Это самый единый по тембру фрагмент композиции. В Строфах противостояние двух тембровых трупп решается следующим образом: струнные – ритмическая тема (интерверсии), духовые и ударные – птичьи контрапункты. В Антистрофах наблюдается противоположный подход: ритмическая тема (в конце) – духовые и ударные, птичьи контрапункты – у струнных. Наиболее разнообразными (и даже пестрыми) по инструментовке – крайние разделы «Хронохромии» – Интродукция и Эпод. Но функции струнных и духовых здесь тоже разделены.

Гармония и ее свойства

Гармоническое расцветивание ритма, или «окрашенность» времени, есть проявление синестезических свойств творческого мышления Мессиа́на. Судя по его рассуждениям в «Трактате...», совершенно ясно, что окраска гармоний в «Хронохромии» – случай не единичный; уже в своих ранних сочинениях он воспринимал звуки через цвета, а цвета – через звуки. Напомним, что композитор с юного возраста находился под сильным впечатлением от картин швейцарского художника Шарля Блан-Гатти, о котором он писал: «Блан-Гатти был болен синопсией; можно сказать, что он страдал нарушением зрительного и слухового восприятия, что позволяло ему видеть цвета, когда он слышал звуки» [1999, с. 234]*. Мессиа́на интересовали и узкотехнические аспекты связи звука и цвета. Приведем высказывание композитора: «Совсем не отдельные звуки порождают цвета, но аккорды или даже лучше – звуковые комплексы. Каждый звуковой комплекс имеет свой совершенно определенный цвет. Он воспроизводится во всех октавах, но будет нормальным лишь в среднем диапазоне, разрушаясь до белого (так сказать, осветляясь) при подъеме вверх или сгущаясь до черного (так сказать,

* Кроме Ш. Блан-Гатти, Мессиа́н также называет мастером «музыкальной живописи» М. Чюрлениса.

мрачней) при спуске в нижние октавы. Напротив, если мы начнем транспонировать наш аккорд по полутонам, то с каждым полутоном он будет изменять цвет» [Мессиа́н 1999, с. 234]. Е. Кривицкая комментирует это высказывание так: «Здесь Мессиа́н, по сути, выстраивает теорию цветового хроматизма (в дополнение к уже указанным хроматизмам), подобную мелодическому хроматизму или же его собственной теории ритмического хроматизма (хроматической длительности). Эта идея (цветового хроматизма. — Т. Ц.) уходит корнями в античность — к Демокриту, Аристотелю, Платону. Демокрит говорит о системе простых и смешанных цветов» [Там же]. Нам не известно, был ли Мессиа́н знаком с их учениями, но те цветомузыкальные эффекты, которые он наметил в «Хронохромии», а затем и в «Цветах града небесного», позволяют предполагать это знакомство. Однако цветовых эффектов в своей музыке он достигает не столько при помощи полутонового звуковысотного хроматизма, сколько через особые интервальные отношения.

Напомним, что Мессиа́н указывает на три группы гармоний, которые «окрашивают» соответствующие три интерверсии ритма: «вращающиеся аккорды» (*accords tournants*), «обращающийся аккорд, взятый от одной и той же ноты» (*l'accord à renversements transposés sur la même note de basse*), «аккорды слитного резонанса» (*les accords a résonance contractée*).

Аккордика

То, что Мессиа́н сравнивает окраску своих гармоний с гранями октаэдра, наводит на некоторые размышления. Скорее всего, композитор имел в виду не абстрактный восьмигранник, а какой-то вполне конкретный минерал (недаром он часто вспоминает о «царстве минералов»), точнее, драгоценный камень, поскольку именно у кристаллических минералов правильная форма. По сведениям минералогов [см.: Шуман, 1986], формой октаэдра обладают кристаллы алмаза и благородной шпинели (в то время как у кристаллов других благородных камней иная форма, например, призмы или ромбоэдра). Так что идея «вращения гармоний», возможно, возникла по ассоциации с вращением алмаза на свету (аналогии между гармониями и кристаллами, столь очевидные для Мессиа́на, напоминают нам светомузыку Скрябина и его уверенность в «геометрической» интерпретации своих звукокомплексов). Вспоминается также известная «сцена

с камнями» из оперы П. Дюка «Ариана и Синяя борода», где алмазы — это носители света, наделенные почти сверхъестественной силой.

В Строфе I использовано наложение трех интерверсий по 32 длительности каждая, причем у каждой из интерверсий есть своя, принадлежащая только ей, аккордовая вертикаль. Рассмотрим 32 аккорда, сопровождающие интерверсию 1. Это так называемые «вращающиеся аккорды».

The musical score displays 32 chords arranged in four systems, each system consisting of two staves (treble and bass clef). The chords are labeled with letters A, B, and C, indicating three different chordal structures. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and stems, showing the specific pitch content of each chord. The first system contains 8 chords, the second 8, the third 8, and the fourth 8.

System 1: A C B A B C A A

System 2: C A B A B C A C

System 3: B A B C B C A A

System 4: C B A C B C B C

В этой последовательности аккордов трудно усмотреть какой-то строгий порядок. Все три типа аккордов (А, В и С) используются равномерно (11 аккордов типа А, 10 — типа В, 11 — типа С), их чередование не образует гармоническую педаль, как можно было бы представить, интервальный состав смешанный, правда, у всех трех имеется квартовое основание. Первый аккорд состоит из симметричных частей (тритон с заполнением), второй построен на белых клавишах с добавлением интервалов уменьшенной октавы и большой септимы, третий аккорд весь состоит из пересечения уменьшенных октав:



Применения аккорды одного и того же типа Мессиаан не придерживается строго правила неповторения высот, хотя разнообразие высотных положений довольно заметно. Уточнение композитора по поводу того, что «каждый аккорд получает все транспозиции», не соответствует (и не может соответствовать) истинному положению дел, поскольку даже в наборе из 32-х аккордов невозможно применить все транспозиции — это дало бы 36 аккордов (3 x 12). На схеме оснований аккордов видно, что некоторые транспозиции берутся дважды, а то и трижды:

Основания
аккордов
типа А



Основания
аккордов
типа В



Основания
аккордов
типа С



На чем же основывается их «свечение», так красочно описанное композитором? Напомним цвета аккордов:

- Аккорд типа **A**: нежно-желтый, приглушенный — сияющий розовый, жемчужно-серый;
- **B**: хризопраз, зелено-голубой матовый — черный сардоникс, белый и красно-коричневый — с бледно-желтым;
- **C**: горный хрусталь — «кошачий глаз» темно-зеленый.

Мессиян пишет: «Каждая грань октаэдра (1 звук из данных 8 в аккорде) имеет возможность три раза изменить свою окраску в зависимости от того, как падает свет» [1996, с. 86]. Грань октаэдра — один звук, и, по логике вещей, аккорд должен содержать восемь оттенков цветов. Но это не так. Очевидно, что количество цветов, слышимых композитором в аккорде, невелико: в первом аккорде — 3, во втором — 4, в третьем — 2. Следовательно, окрашены части аккорда, то есть интервалы и небольшие комбинации звуков (3 — 4 звука). Обратим внимание на то, что и аккорд типа **A**, и аккорд типа **B** имеют в своем составе нежно-желтый цвет, причем в первом аккорде он находится в нижней части аккорда, а во втором — в верхней. Можно предположить, что этому цвету будут соответствовать идентичные звуки в данных аккордах. Такие звуки есть: это *ми-соль-диез* в первом аккорде и *ми-ля-бемоль* во втором. Но из этого не следует, что большая терция воспринимается Мессияном как желтая. Такой она становится, по всей видимости, только в данном контексте и на данной высоте, поскольку другие большие терции не имеют этой окраски.

Мессиян пишет, что звук может три раза изменить свою окраску. Не совсем понятно, что он имеет в виду. Поскольку один и тот же звук может вступить в разные отношения с другими, то можно было бы предположить, что он способен трижды занять разные позиции (например, соединиться с другими в иных интервалах). Однако однозначно общим для всех трех аккордов оказывается совсем небольшое количество звуков: для аккордов **A** и **B** — *фа* и *ре-бемоль*, для аккордов **B** и **C** — *ми*, *фа*, *ми-бемоль*, для аккордов **A** и **C** — только *фа*. Мы не учитываем звуки, повторяющиеся в разных октавах, — как уже указывалось в анализе «Четырех ритмических этюдов», для Мессияна важны не «высотные классы»*, а реальные частотные характеристики

* Концепция «высотных классов», выдвинутая М. Бэббитом, предполагает независимость высоты звука от его октавного эквивалента; таким образом, композиторы-нововенцы пользуются «высотными классами», а Мессиян — нет.

звука, его единственное и неповторимое местоположение на оси частот. Таким образом получается: звук *фа* — точка пересечения всех трех комплексов; *ми*, *ми-бемоль*, *ре-бемоль* — частичное пересечение их. Наложение звуков (*sonorité globale*) дает такую картину:



Эта шкала звуков очень похожа на типичные для позднего Мессиана звукояряды несимметричного типа, например, из «Ритмических этюдов № 1, 4».

Интерверсия 2 сопровождается «обращающимися аккордами, взятыми от одной и той же ноты». Пояснения Мессиана указывают на генезис этих аккордов: это «аккорды на доминанте». Впервые упоминание об «аккордах на доминанте» встречается в «Технике моего музыкального языка»: «Аккорд на доминанте... содержит все звуки мажорной гаммы» [1994, с. 72]. Аккорд, который имеет в виду композитор, — это нонаккорд доминанты с квартой и секстой. В «Хронохромии» он развивает эту идею. Обозначив генезис аккорда как «нонаккорд доминанты», он усложняет его при помощи расщепленного основания и пониженной квинты. Этот аккорд также разветвляется на четыре типа: А, В, С, D, которые представляют собой классическое обращение основного аккорда*. Для обращений берутся только звуки «порождающего аккорда», то есть нонаккорда доминанты. Но не все (иначе обращений было бы пять — по числу звуков в нонаккорде). По непонятной причине Мессиаан пропускает обращение от квинтового тона. Композитор приписывает данным гармониям такую окраску:

- А: верхний слой: горный хрусталь и цитрин;
нижний слой: цвет меди с золотыми отблесками;
- В: большое пространство сапфирно-голубого, окаймленное более интенсивным синим (голубой флюорин, шартрский голубой) и окруженное фиолетовым;
- С: оранжевый, с полосами бледно-желтого, красного и золотого;

* Классическое обращение представляет собой, как известно, ротацию основного вида аккорда.

D: (сверху вниз): бледно-зеленый, аметистово-фиолетовый и черный.

При сопоставлении указанных цветов со звучностями выясняется, что связь эта очень опосредованная. Прямых соответствий мы не нашли. Можно лишь предположить, что чувство цвета возникает у композитора из сложного соотношения частот отдельных тонов, их интервальных соподчинений, их пространственной диспозиции.

Мессиа́н, в отличие от других композиторов, обладавших даром синестезического восприятия, представляет себе не абстрактные цвета, а их конкретное материальное выражение, часто связанное с фактурой камней. Когда мы читаем про «кошачий глаз», то должны представлять непрозрачную, матовую, несколько «металлизированную» окраску, в то время как горный хрусталь и цитрин прозрачны и искрятся. Так что «Хронохромия» Мессиа́на следовало бы уподобить не столько «светомызыке» в духе Скрябина, сколько мозаике из драгоценных камней, играющих на свету.

От «сериализма» — к сонорике.

1951 год завершает в творческой деятельности Мессиа́на период, в течение которого композитор широко использовал в своих сочинениях индивидуальные, изолированные звуки (аналогично тому, как это происходит в сериальной технике). «Птичьи» опусы середины 50-х годов открывают новые горизонты в его технике композиции — сонорике*.

Выше мы уже указывали на формирование сонорной фактуры в Эпосе — последней части «Хронохромии». Мессиа́н не ограничивается некоей идеей сонорности вообще, а намечает разные подходы к ее решению. Можно найти по крайней мере три типа сонорной фактуры в его сочинениях: «звукомассу», «звуковые облака», «звуковую пыль» (последнее определение принадлежит самому композитору). «Звукомасса» — наиболее плотное звукообразование: это одновременное сочетание *непрерывных* мелодических линий, данных в различных ритмических рисунках у всего оркестра (именно таким приемом изображены «водные потоки» и «удар ветра»). «Звуковые облака» — это сочетания мелодических линий у групп инструментов,

* Одним из первых, по мнению Когоутека, применил сонорную технику Р. Хаубеншток-Рамати в «Симфонии тембров» (1957), а сочинение Д. Лигети «Apparitions» возникает в 1958–59 годах, в одно время с «Хронохромией».

с менее плотной звучностью. «Звуковые облака» могут быть сформированы и в звучании всего оркестра при соответствующем соотношении прерывного (паузирующего) и непрерывного звучания. Интенсивность звуковых облаков колеблется, они предстают то как более плотные, то как разреженные образования. Их можно найти в «птичьих контрапунктах». «Звуковая пыль» — самая тонкая, самая прозрачная из всех сонорных материй. В ней преобладает незвучащее над звучащим. Паузирование с вкраплениями асимметричных, неопределенных мелодических элементов и «звукоточек» составляет основу этого приема.

Форма целого

Мессиян указывает, что «Хронохромия» устроена наподобие древнегреческой трагедии. Это не уникальный случай в его музыкальной практике: вспомним пьесу «Аминь агонии Иисуса» из цикла «Видения слова Аминь». Но в «Хронохромии» Мессиян довольно существенно видоизменяет обычную для греческой драмы последовательность частей: Строфа — Антистрофа — Эпод. Строфа и Антистрофа удваиваются, а Интродукция и Кода служат в качестве симметричного обрамления. Результатом этого формотворчества становится часто встречающаяся у Мессияна форма *септинария* — семи-частного цикла, связанного с концепцией творения. По музыкальному материалу мы видим, что Строфы почти не отличаются от Антистроф, а наибольшим своеобразием обладает Эпод — часть, в которой отсутствуют ритмические ряды, гетерофонная по своему воплощению.

Мы уже указывали на роль временной, темповой организации в построении формы «Хронохромии». Темпы обозначают некоторую протяженность музыкального материала; с окончанием темпа заканчивается и материал. Это свидетельствует о значительной замкнутости темповых построений, об их относительной самостоятельности и даже несвязанности друг с другом. Дж. Креймер полагает, что «Хронохромия» — это сочинение, в котором композитор полностью осуществил момент-время*. Как отмечает исследователь, все моменты отмечены применением богатого набора фактурных паттернов

* Дж. Креймер — автор концепции, согласно которой время музыкального произведения может быть линейным, нелинейным, а также «моментным», то есть сосредоточенным на каждом отдельно взятом моменте композиции [См.: Креймер, 1988].

и композиционных техник. «Для этой формы важны пропорции», — замечает Креймер [1988, с. 216], однако это интригующее заявление оказывается неразъясненным. Попробуем найти некоторые пропорции в музыке Мессияна. Мы уже упоминали о 27 «моментах» в Интродукции и возможности их подразделения на 14 и 13. Некоторые выводы можно также сделать из наблюдений над пропорциями Строф и Антистроф.

Строфы — это части, звучащие в одном и том же умеренном темпе; в них дана полная развертка трех наложенных друг на друга ритмических рядов. Это значит, что форма определяется продолжительностью ритмического ряда, он является чем-то вроде «числового сюжета»* музыки. Протяженность обеих Строф совершенно одинакова — 34 условных такта. Эти музыкальные построения развертываются без цезур и каких-либо других изменений, что характерно для одночастной формы.

Антистрофы также схожи: каждая содержит 8 темповых изменений. Эти темпы объединяются в темповые блоки: 5 быстрых + 3 медленно-умеренных темпа. Форму Антистроф, вероятно, следует интерпретировать как контрастно-составную: чередование пения дрозда и жаворонка (АВАВА), затем присоединяются два медленных блока и один блок в умеренном темпе (с ритмическим рядом). Интересно, что Строфы и заключительный блок Антистроф звучат в одном и том же темпе, а их ритмические ряды суммарно составляют комплементарное целое (Строфа I + Антистрофа I: интерверсии 1, 2, 3 + 30, 29, 28; Строфа II + Антистрофа II: интерверсии 22, 23, 24 + 9, 8, 7). Другими словами, «реприза» темпа позволяет видеть в последовании «Строфа — Антистрофа» некое внутреннее единство. Обнаруживается также тенденция к построению других «микроциклов»: Интродукция + Кода; Строфа I + Антистрофа I; Строфа II + Антистрофа II. Два последних микроцикла очень похожи друг на друга.

Особенно интересен огромный и длинный Эпод, апофеоз птичьего пения. Он не основан на каком-либо формальном принципе — ритмическом ряде или темповом соотношении. Общая продолжительность этой части — 102 условных такта. Она соотносима с продолжительностью Строф: 102 — это 3 раза по 34, то есть число тактов в обеих Строфах плюс еще 34 такта. Это, правда, не абсолютный по-

* Определение, данное В. Ценовой некоторым особенностям музыки С. Губайдуллиной, очень подходит для данного случая.

казатель продолжительности звучания, так как темпы Строф и Эпода несколько различаются. Тем не менее легко вычислить, что модулем этих построений оказывается простое число 17: каждая из Строф насчитывает 17×2 тактов, Эпод — 17×6 тактов. Строфы и Эпод противопоставлены друг другу как два разных «монолита»: жесткий, основанный на ритмическом ряде, и мягкий, расплывчатый, но все же выдержанный в пределах сетки пропорций. Это противостояние обрамляется многообразным, мозаичным материалом Интродукции и Коды.

О концепции

Почему «Хронохромия»? Ни до, ни после этой симфонии Мессиян не давал греческих названий своим сочинениям (исключение — музыка к драме «Эдип» для волн Мартено, 1942). Возможно, имело место некое наложение смысловых полей. С одной стороны, Хронос — не только время, но еще и сам бог времени. По словам мифолога Д. Харрисон, «Кронос является Устроителем полного годовичного круга. Он не есть Солнце или Луна; он есть круг Небес — Уран*, муж Геи, по чьей великой танцплощадке движутся планеты» [цит. по: *Авени*, 1998, с. 133]. В том, как движутся по кругу фрагменты ритмического ряда, есть нечто общее с великим космогоническим порядком, который задает бог времени всему миру. Напомним, что 27 — число Хроноса — остается неподвижным в этом ритмическом ряду. Античный миф о времени мог вызвать к жизни идею античной формы, древнегреческой трагедии.

Следует упомянуть и о некоторых других влияниях. Тот пафос баланса между хаосом и порядком, который определяет специфику этого сочинения, заставляет вспомнить музыку ученика Мессияна, Я. Ксенакиса, грека по происхождению, большого поклонника классического греческого искусства.

Уже говорилось, что в течение 50-х годов Мессиян совершает поворот от как бы «серийной» музыки (последнее сочинение такого рода — «Органная книга», 1951) к «птичьему стилю». Почти десять лет композитор пребывал в сфере орнитологических интересов, осваивая тембры и мелодические рисунки европейских и экзотических птиц. Затем — новый виток в эволюции: освоение звучностей, пора-

* По всей видимости, имеется в виду Сатурн, а не Уран.

зительно похожих на то, что сам Ксенакис называл «звуковыми облаками». Одна из любимых идей Ксенакиса тех лет — то самое сочетание хаоса и порядка, которое обнаруживается в симфонии Мессияна. Открытый ко всему новому, творческому, живому, композитор мог «резонировать» на идеи, которыми было пронизано то время (напомним, что и Штокхаузен прошел путь от «пунктов» к «группам», а затем «статистическим формациям», то есть аналогу тех же «звуковых облаков»). Веяниями эпохи можно объяснить наложение идеи порядка — хаоса на античный миф о времени, а время, переданное звуками, неминуемо оказалось «окрашенным».

После «Органной книги», последнего сочинения «авангардного периода», после углубления в мир природы («птичий стиль»), Мессиян снова вступает в диалог с европейской авангардной музыкой. «Хронохромия» воспринимается как поворот к общефилософской тематике, она стоит в ряду с такими созвучными ей сочинениям, как «Анакласис» (1960) и «Меры времени и тишины» К. Пендерецкого, а также сочинениями Я. Ксенакиса «Ахорриписис» (Игра звуков), «Диаморфозис», «Сирмос», пьесой «Apparitions» Д. Лигети.

Симфония открывает Мессияну путь к новым поискам: именно здесь вновь звучит «цветомузыка» (то, что будет продолжено в «Цветах града небесного»), «птичье пение» сочетается с различными видами других техник.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чувство глубокого изумления не покидает того, кто знакомится с главным трудом жизни Мессиаана — «Трактатом о ритме, цвете и орнитологии» (гремучая смесь нерядоположенных явлений!, совмещение несовместимого в духе сюрреализма!). Причудливый облик, непривычная логика, удивительные идеи... Можно подумать, что мы имеем дело с «переоткрытием» музыкальной Вселенной.

Тому, как устроен «Трактат...», действительно, не найти прямых соответствий в мировой музыкально-теоретической литературе. По своей насыщенности философско-эстетическими идеями, по широте охвата информации из самых разных областей знания это сочинение если и можно с чем-то сопоставить, то скорее с трактатами средневековых авторов, например Боэция или Августина, чем с трудами XX века.

Хотя среди ритмических концепций теория Мессиаана аналогов не имеет, однако с другими музыковедческими трудами она вполне сравнима. Оказалось, что нечто общее существует между «Трактатом...» и некоторыми трактатами по *гармонии*, например, «Универсальной гармонией» М. Мерсенна (в переводе Ю. Н. Холопова — «Всеобщая гармония»). «Гармонию Мерсенн находит во всем, что образует порядок, связь, пропорциональность», — отмечает Холопов [МЭ, т. 3, стб. 553]. Сравним с некоторыми высказываниями, приведенными у Мессиаана: «Порядок и пропорция в Пространстве и во Времени: вот определение Ритма» (Венсан д'Энди — «Курс музыкальной композиции») [цит. по: Мессиаан, 1994, с. 41]. Если мы заменим слово «ритм» на слово «гармония», то обнаружим, что смысл не слишком изменился. Многие другие высказывания Мессиаана указывают на ключевое значение в понимании ритма таких категорий, как

«порядок» и «число», а также на чрезвычайно широкое понимание им самим категории «ритм»: «Музыка, таким образом, частично делается звуками..., но также и прежде всего Длительностями, Напряжением (Elan) и Отдыхом (Repos), Акцентами, Интенсивностью и Плотностью, Атакой и Тембром — всем тем, что обобщается словом «Ритм»» [1994, с. 40].

Таким образом, можно контурно обозначить отношение Мессиа-на к ритму: это *упорядочивающая категория универсального свойства, принимающая на себя функции прежнего понятия «гармонии»*. В известном смысле назначение ритма близко описанному В. Ценовой в музыке С. Губайдуллиной: «корнем» музыкальной композиции становится не гармония (как это было в гомофонный период), а ритм [2000, с. 14–15]. Гармония, которая движется, — это и есть ритм, всеобщий динамический закон, наложенный на время, всеобщую энергетическую субстанцию. Время выступает как некий супер-гештальт, находящийся в основе другой мессиановской структуры (как содержательной, так и формальной); оно просвечивает и через образы Священного Писания, и через природные объекты, и через мировую мифологию. Новая концепция ритма сама по себе могла бы стать главным открытием Мессиа-на. Между тем интерпретация ритма *в связи с понятием «времени»* определила знаковый характер труда композитора для его эпохи.

Мессиа-н очень долго работал над своим «Трактатом...». Из-за этого во многом потерялась острота новизны сказанного им — во второй половине XX века многие писали о времени в музыке. И тем не менее можно утверждать, что именно ему принадлежит приоритет практической разработки идей музыкального времени*. Тончайшее чутье композитора и мыслителя позволило Мессиа-ну уловить одну из фундаментальных идей всего XX века: *овеществленность* времени, возможность переживать его как особую энергетическую субстанцию.

Замечательный музыкант нашей эпохи, Ф. Гершкович выразил сущность этого процесса по отношению к М. Прусту так: «...эпохальное произведение М. Пруста (роман «В поисках утраченного времени». — Т. Ц.) представляет собой выражение новой концепции времени, рассматривающей *время как уловимый в своей как бы вещественной сущности феномен*» [Гершкович, 1991, с. 318]. Такой подход к идее времени позволил осуществить, казалось бы, невозможное: то время,

* Понятие «время» было введено в музыку, М. Хауптманом в работе «О природе гармонии и метрики» (1853) [см.: *Притыкина*, 1983, с. 197].

что раньше текло незримо и незаметно, теперь понимается как субстанция, которой можно управлять. Субстанциальность времени позволяет спроецировать на него сеть отношений, которые регламентируются ритмом. Время – то, что; Ритм – то, как. Однако сущность Времени сложна, качественно неоднородна, она обладает разными свойствами; в связи с этим изменяется и ритмика, ее воплощающая.

Мессияну удалось создать свой уникальный звуковой мир и уникальное пространство мышления, пронизанное энергиями времени, наполненное ритмическими пульсациями. Отдельные стороны этого мира покоятся на новейших представлениях в области физики, философии, астрономии, психологии; они отражают, фокусируют тот новый облик Вселенной, который усилиями ученых сложился за последние десятилетия.

Композитор вглядывается не только в будущее. Он ищет опору в глубокой дали веков, в едином корне, тысячелетия назад питавшем арийскую и античную культуры. Внешняя экзотичность индийской ритмики предстает сущностным феноменом, лежащим у порога европейской цивилизации. Все это породило и христианскую культуру, основу основ духовного мира Мессияна.

Вот почему семитомный «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», несмотря на его незавершенность, является одним из фундаментальных теоретических сочинений второй половины XX века*. Это не столько собственно теория ритма, сколько работа по теории композиции (а также по философии и эстетике музыки). Время и Ритм рассматриваются здесь в широчайшем контексте координат пространства (от макро- до микромира) и истории (от доисторических времен – к новейшим концепциям). Грандиозность построенного Мессияном

* Общая картина музыкально-теоретической мысли XX века должна стать объектом особого анализа, но если даже кратко перечислить всех наиболее крупных европейских и американских теоретиков первой половины столетия (Шёнберг, Хиндемит, Шенкер, Коуэлл), то станет ясно, что к ритму как отдельному параметру обращается только Коуэлл. Во второй половина века проблемы ритма в музыкальной композиции начинают волновать многих композиторов. Среди теоретических работ К. Штокхаузена (7 томов «Текстов...», что вполне сопоставимо по объему с мессияновским «Трактатом...») многие из статей посвящены проблемам времени и ритма. Наследие П. Булеза (фундаментальное исследование «Музыкальное мышление сегодня» плюс большое количество статей) хотя и менее объемно, но также содержит очень важные идеи, касающиеся времени и ритма в музыке. Однако это уже ученики Мессияна, новое поколение, инициированное идеями учителя. Помимо них, к исследованию ритма обращались американские композиторы Э. Картер и Дж. Кейдж.

научного «здания» впечатляет и в сравнении с другими работами по теории композиции XX века. Как исследование в области ритма, труд Мессиаана беспрецедентен и уникален по значимости, по объему собранного материала. То, что он одним из первых ставит вопрос о роли ритма в музыкальной композиции, позволяет считать «Трактат...» пионерским* исследованием. Новизна и необычность мессиаановского подхода к музыке создали ему славу «великого индивидуалиста» (именно так характеризует его английский исследователь музыки XX века А. Виттол**). Будь это так, он, вероятно, должен был бы остаться в истории гениальным одиночкой, своего рода «чудаком», стоявшим в стороне от генеральной линии развития музыки и не имевшим продолжателей. Между тем творчество Мессиаана в области теории композиции послужило могучим толчком для новых поисков: его ученики (П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис) воспользовались наиболее плодотворными идеями, продолжив создание новой теории ритма, а также неклассической логики формообразования. Это позволяет относиться к наследию Мессиаана не как к области маргинальной экзотики, а как стержневому явлению, определившему многие пути развития европейской музыки второй половины XX века.

Итак, музыка есть форма, в которой обнаруживает себя время. Время же — это сама Жизнь в ее истинном проявлении. Музыка — таинственная субстанция, наиболее близкая Жизни по своим структурным свойствам. Через ее «живое вещество» пролегает самый близкий Мессиаану путь к пониманию того, что управляет миром, — к таинству Божественного сотворения и сути Высшей воли. В этом смысле композитор — один из тех провидцев, которых было немало в XX веке. Вслед за В. Хлебниковым он мог бы повторить: «Кеплер писал, что он слушает музыку небесных сфер. Я тоже слушаю эту музыку.. Я ощущаю пеньё вселенной не только ушами, но и глазами, разумом и всем телом» [цит. по: *Владимирский*, 2000, с. 729].

* Сходные мысли о приоритете ритма в современной музыке высказывает С. Губайдулина, хотя по времени это более поздняя концепция (см. об этом *Ценова*, 2000). Из более ранних идей должна быть упомянута гениальная теория Б. Л. Яворского о ладовом ритме (разработана в 20–30-е годы), объясняющая временное развертывание музыкального произведения.

** Можно привести также высказывание известного музыковеда П. Гриффитса: «Мессиаан — это первый великий композитор, чьи произведения существуют в большой мере вопреки Западной традиции» [1975, с. 79].

Библиография

Акопян, 1995: Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.

Алеев, 1992: Алеев В. Фортепианное творчество О. Мессиана. Дис. ... канд. иск. М., 1992.

Андреев, 1972: Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972.

Аркадьев, 1993: Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. М., 1992.

Баттерберри, 1973: Batterberry M. Twentieth Century Art. New York, 1973.

Белый, 1994: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Бергсон, 1999: Бергсон А. Непосредственные данные сознания. Минск, 1999.

Биндель, 1950: Bindel E. Die Zahlengrundlagen der Musik. Stuttgart, 1950, V. 1-2.

Биндель, 1958: Bindel E. Die geistigen Grundlagen der Zahlen. Stuttgart, 1958.

Булез, 1986: Boulez P. Orientations. London, 1986.

Булез-Кейдж, 1993: The Boulez—Cage correspondance. Ed. by J.-J. Nattiez. Cambridge, 1993.

Владимирский, 2000: Владимирский Б.М. «Числа» в творчестве Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 723—733.

Гаспаров, 1980: Гаспаров М.Л. Древнегреческая хоровая лирика. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Гриффитс, 1985: Griffiths P. Olivier Messiaen and the music of time. London, 1985.

Двоскина, 1998: Двоскина Е. М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1998.

Джонсон, 1975: Johnson R. Messiaen. London, 1975.

Екимовский, 1978: Екимовский В. Оливье Мессиаен. М., 1987.

Иванов, 1978: Иванов В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

Иванов, 1994: Иванов В.В. Иаков // Мифы народов мира. Энциклопедия, Т. 1. М., 1994. С. 474—476.

Иванов, 1999: Иванов В.В. Очерки по предыстории и истории семиотики // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1999. С. 605—792.

Ивашкин, 1983: Ивашкин А.В. Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983.

Кейдж, 1961: Cage J. Silence. Cambridge, 1961.

Киспел, 1983: Quispel G. Time and History in Patristic Christianity. // Man and Time. Ed. by J. Campbell. Princeton, 1983. P. 85—108.

Клестов, 2000: Цветочки славного мессера святого Франциска и его братьев / Пер. с раннеитал., предисл. и коммент. А.А. Клестова. СПб., 2000.

Кремер, 1988: *Kramer J. The Time of Music*. N.Y., 1988.

Кривицкая, 1999: *Кривицкая Е.* Органное творчество Оливье Мессиана в зеркале национальных традиций // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 225–232.

Когоутек, 1976: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Колмогорова, 1991: *Колмогорова Н.* Принципы формообразования в теории и музыкальных сочинениях О. Мессиана (оркестровые произведения): Дипломная работа. МГК, 1991.

Ксенакис, 2000: *Ксенакис Я.* Музыка и наука // XX век. Зарубежная музыка. Материалы и документы. М., 2000. Вып. 3.

Кузьменко, 2000: *Кузьменко В.П.* «Основной закон времени» Хлебникова. // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 733–757.

Кюрегян, 1992: *Кюрегян Т.* Оливье Мессиаан. «Дева Мария и дитя» из девяти медитаций для органа «Рождество Господне» (к проблеме неомодальной формы) // *Laudamus*. М., 1992. С. 183–188.

Лотман, 2000: *Лотман Ю.* Выход из лабиринта // Послесловие к роману У. Эко «Имя розы». М., 2000.

Лотман, 2000а: *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб, 2000.

Магницкая, 1996: *Магницкая Е.* Творческая интерпретация Космоса. М., 1996.

Мелик-Пашаева, 1983: *Мелик-Пашаева К.* «Турангалила-симфония» О.Мессиаана // Музыкальный современник. Сб. ст. под ред. Данилевич Л.В. М., 1983. Вып.4.

Мелик-Пашаева, 1987: *Мелик-Пашаева К.* Творчество О.Мессиаана. М., 1987.

Мессиаан, 1942: *Messiaen O.* Technique de Mon Langage Musical. Paris, 1942.

Мессиаан, 1992: *Мессиаан О.* «И Свет во тьме светит». Пер. Г. Лавро // Лавро Г. «Ариана и Синяя борода» П. Дюка – М. Метерлинка: Дипломная работа. РАМ им. Гнесиных, 1999.

Мессиаан, 1994: *Messiaen O.* Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. Paris, 1994. Т. 1.

Мессиаан, 1994а: Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарий М. Чебуркиной. М., 1994.

Мессиаан, 1994б: *Messiaen O.* Musique et Couleur. Nouveaux Entretiens avec Claude Samuel. Paris, 1994.

Мессиаан, 1995: *Messiaen O.* Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. . Paris, 1995. Т. 2.

Мессиаан, 1996: *Messiaen O.* Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. Paris, 1996. Т. 3.

Мессиаан, 1999: Мессиаан О. «Вечная музыка цвета...» Речь на конференции в Нотр-Дам./ Пер. и прим. Е. Кривицкой // Музыкальная академия, 1999 № 1.

Мессиа́н, 2001: *Мессиа́н О.* Музыка и цвет. Новые диалоги с Клодом Самюэлем // Слово композитора: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Отв. ред. Н.С. Гуляницкая. М., 2001. Вып. 145.

Мокеро, 1927: *Mocquereau, A.* Le Nombre Musical Grégorienne. Rome; Paris, 1927.

Николс, 1975: *Nichols R.* Messiaen. London, 1975.

Парнас, 2000: Хлебников и Малевич // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000.

Пейзер, 1975: *Peyser J.* Boulez. London, 1975.

Пол, 1997: *Paul D.* Karlheinz Stockhausen. 1997.

Прайер, 1983: *Pryer A.* Notation // The New Oxford Companion. London, 1983.

Притыкина, 1983: *Притыкина О.* О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике // Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 5. Л., 1983.

Пунин, 2000: *Пунин Н.Н.* Хлебников и государство времени // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000.

Рудник, 1999: *Рудник О.Л.* Образы Священного Писания в творчестве Мессиа́на. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1999.

Сниткова, 1985: *Сниткова И.И.* Специфика «полифонической» структуры многоголосия // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. / Отв. ред. Н.С. Гуляницкая М., 1985. Вып. 79.

Топоров, 1980: *Топоров В.Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста / Отв. ред. Т.В. Цивьян. М., 1980. С. 3–58.

Топоров, 1994: *Топоров В.Н.* Лестница // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. 2. С. 50–51.

Топоров, 1994а: *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. 2. С. 629–631.

Харлап, 1986: *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.

Хренов, 2000: *Хренов Н.А.* Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000.

Цареградская, 1987: *Цареградская Т. В.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М Бэббитта: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов. Дис. ... канд. иск. М., 1987.

Чебуркина, 1994: *Чебуркина М.* Примечания к переводу «Техники моего музыкального языка» О. Мессиа́на. М., 1994.

Швайцер, 1982: *Schweizer K.* Olivier Messiaen: Turangalila-Symphonie. Munchen, 1982.

Штокхаузен, 1971: Spiritual dimensions; Interview with P. Heyworth // Music and Musicians, 1971. Vol. 19. N 9.

Шуман, 1986: *Шуман В.* Мир камня. М., 1986.

Приложения

Список цитируемых источников в «Трактате...» О. Мессиана*

Том 1

«Жизнь и превращения атомов» Жана Тибо («*Vie et Transmutation des Atomes*» de Jean Thibaut, 1942).

«Индийская мифология» Жана Гербера («*La Mythologie Hindoue*» de Jean Herbert, 1953).

«Кена Упанишад» Шри Ауробиндо («*Kena Upanishad*» de Shri Aurobindo, 1942).

«Краткий очерк философии» Армана Кювийе («*Précis de Philosophie*» d'Armand Cuvillier).

«Звуки и цвета» [Шарля] Блан-Гатти («*Des Sons et des Couleurs*» de [Charles] Blanc-Gatti).

«Северная Индия» Алена Даниелу («*L'Inde du Nord*» d'Alain Danielou).

«Ритмы как физическое введение в эстетику» Пиуса Сервьена («*Les Rythmes Comme Introduction Physique a l'Esthétique*» de Pius Servien).

«Греческая и латинская просодия и метрика» Борнека («*Prosodie et Métrique Grecque et Latine*» de Bornecque).

«О славе Земли» Пьера Тернье («*A la Gloire de la Terre*» de Pierre Ternier).

«Грегорианское музыкальное число» отца Мокеро («*Nombre Musical Grégorien*» de Dom Mocquereau, 1908 et 1927).

«Закамуфлированные жокеи» Пьера Реверди («*Les Jockeys Camoufles*» de Pierre Reverdy).

«Относительность» Альберта Эйнштейна («*La Relativité*» d'Albert Einstein).

* Список книг, цитируемых Мессианом, приводится в том порядке, в котором он дан в «Трактате...». Те имена и выходные данные, которые мы смогли восстановить, помещены в квадратные скобки.

«Через небесные пространства» аббата Моро («A Travers les Espaces Célestes» Abbe Moreux, 1934).

«Эволюция идей в физике» Лео Инфельда и Альберта Эйнштейна («L'Evolution des Idées en Physique» de Leo Infeld et Albert Einstein, 1951).

«Время и жизнь» графа дю Ноайя («Le Temps et la Vie» de Lecomte du Nouy, 1936).

«Эссе о ритме» Матила Гхика («Essai sur le Rythme» de Matila C. Ghyka, 1938).

«Душа и танец» Поля Валери («L'Ame et la Danse» de Paul Valéry).

«Эвпалинос, или архитектор» Поля Валери («Eupalinos ou l'architecte» de Paul Valéry).

«Покладистый» Поля Элюара («Facile» de Paul Eluard).

«За неимением тишины» Поля Элюара («Au Defaut du Silence» de Paul Eluard).

«Дневник аналогиста» Сюзанны Лилар («Journal de l'Analogiste» de Susanne Lilar, 1954).

«Астрономия» Рюдо («Astronomie» de Rudaux, 1925).

«Словарь корней слов» Грандсэнь д'Отерив («Dictionnaire des Racines» de Grandsaignes d'Hauterive, 1948).

«Две бесконечности» Марселя Болла («Les Deux Infinis» de Marcel Boll, 1938 et 1945).

«Вторая книга джунглей» Редьярда Киплинга («Livre 2 de la Jungle» de Rudyard Kipling, 1935).

«Сто ликов природы» («Nature aux Cent Visages», 1943).

«Машина времени» Герберта Уэллса («La Machine a Explorer le Temps» de H. G. Wells, 1960).

«Отдых седьмого дня» Поля Клоделя («Le Repos du Septieme Jour» de Paul Claudel).

«Духовные элементы чисел» [Эрнста] Бинделя («Les Eléments Spirituels des Nombres» de Bindel, 1960).

«Руководство по изучению греческого языка и латыни» Лорана («Manuel des Etudes Grécques et Latines» de Laurand).

«Человек, этот незнакомец» Алексиса Карреля («L'homme, cet Inconnu» d'Alexis Carrel, 1935).

«Творческая эволюция» Анри Бергсона («L'Evolution Créatrice» d'Henri Bergson, 1948).

«Диалектика длительности» Гастона Башляра («Dialectique de la Durée» de Gaston Bachelard, 1950).

«Музыкальное время» Жизель Бреле («Le Temps Musical» de Gisele Brelet, 1949).

«Пространство и время» Эмиля Бореля («L'Espace et le Temps» d'Emile Borel, 1949).

«Музыкальный ритм» Эдгара Виллемса («Le Rythme Musical» d'Edgar Willems, 1954).

«Относительность» Поля Кудерка («La Relativité» de Paul Couderc, 1950).

«Расширение Вселенной» Поля Кудерка («Expansion de l'Univers» de Paul Couderc).

«Согласованный ритм, взятый из «Полифона»» Андре Сурис («Le Rythme Concert, Tiree de «Polyphone» d'André Souris, 1948).
(«Le Giusto Syllabique Bichrome» de C. Brailoiu, 1948).

«Исследование конкретной музыки» Пьера Шеффера («A la Recherche d'une Musique Concrète», de Pierre Schaeffer).

«Астрономия» Тео Варле («Astronomie» de Theo Varlet).

«Трактат о греческой метрике» В. Костера («Traite de Métrique Greque» de W.J.W. Koster).

«Индийский танец» Шримати Уша («Le Danse Hindoue» de Srimati Usha).

Том II*

«Эссе о тонических рифмах во французском языке» Пиуса Сервьена («Essai sur les Rythmes Toniques du Français», de Pius Servien, 1930).
(«Medieuses» de Paul Eluard).

«Долгое любовное размышление» Поля Элюара («Une Longue Réflexion Amoureuse» de Paul Eluard).

«Любовь поэзия» Поля Элюара («L'Amour la Poesie» de Paul Eluard).
(«La Conférence de Charleroi» de Paul Nougé, 1946).

* Здесь и далее приводятся названия тех источников, которые не встречаются в предыдущем томе (томах).

«Роман о Тристане и Изольде» Бедье («Le Roman de Tristan et Iseut» de J. Bedier, 1946).

«Музыка и магия» Комбарье («La Musique et la Magie» de Combarieu, 1909).

«Рассказы о рыцарях Круглого стола» Жака Буланже («Les Romans de la Table Ronde» de Jackes Boulenger, 1941).

«Восьмая Дуинская элегия» Райнера Марии Рильке («8e Elégie de Duino» de Rainer-Maria Rilke).

Том III

«Музыкальное мышление сегодня» Пьера Булеза («Penser la Musique Aujourd'hui» de Pierre Boulez, 1963).

«Духовная пища» Эмиля Бауманна («Les Nourritures Célestes», d'Emile Baumann, 1943).

«Лики святых» Эрнеста Хелло («Physionomie de Saints» d'Ernest Hello, 1932).

«Пробуждение энергии» Тейяра де Шардена («L'Activation de l'Energie» de Teilhard de Chardin, 1963).

Том IV

«Краткий курс грегорианской ритмики» Андре Ле Гвеннана («Précis de Rythmique Grégorien» de A. Le Guennant).

«Отряд воробьиных» Геруде («Les Passereaux» de P. Geroudet).

«Замечания о грегорианской ритмике» отца Гайара («Notations sur la Rythmique Grégorien» de Dom J. Gaiard).

«Английские романтики» Джона Китса (в переводе Паскаля Мессииана) («Les Romantiques Anglais» de John Keats).

«Христос в его таинствах» отца Колумба Мармион («Le Christ dans ses Mystères» de Dom Columba Marmion, 1937).

«Благовещение Марии» Поля Клоделя («L'Annonce Faite à Marie» de Paul Claudel).

«Поэма» Поля Клоделя («Poème» de Paul Claudel).

О. Мессиян. «Витраж и птицы»

1^{re} Flûte

2^e Flûte

3^e Flûte

Clarinette

Clarinette

Clarinette

Modéré, un peu vif [Умеренно, слегка оживленно] ♩ = 96

*au signe
du chef
(по знаку
дирижера)*

Fauvette des jardins
(садовая славка)

Piano

[21]

Pia

Vif [Быстро]Merle noir
(черный дрозд)1^{re} Flûte*f**ff**f***Bien modéré [Очень сдержанно]**Fauvette à tête noire
(черноголовая славка)*ff*2^e Flûte3^e Flûte1^{re} Clarinette**Presque vif [Оживленно]**Fauvette Passerinette
(воробьиная славка)*p**p*2^e Clarinette3^e Clarinette

Piano

200

*

1^{re} Flûte

2^e Flûte

3^e Flûte

1^{re} Clarinette

2^e Clarinette

3^e Clarinette

Piano

Fauvette des jardins
(садовая славка)

Rouge gorge
(зарянка)

Un peu vif [Немного быстрее]

Vif [Быстро]

mf *ff* *f* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf* *pp* *p* *pp*

*tea * tea tea **

1^{re} Flûte *f* *f*

2^e Flûte *ff* *ff*

3^e Flûte *mf*

1^{re} Clarinette *mf* *mf*

2^e Clarinette *p*

3^e Clarinette *mf*

Piano

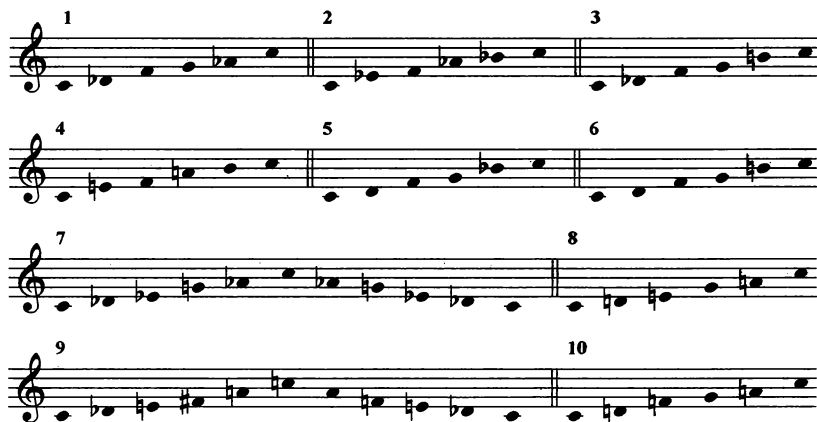
Un peu vif [Оживленнее]

Fauvette des jardins
(садовая славка)

Un peu vif [Оживленнее]

fea * *fea* *

10 пентатонных ладов Система Шивы



72 лада карнатской системы
36 ладов на основе чистой кварты

The image displays 22 musical staves, each representing a scale in the Karnatic system. The scales are numbered 1 through 22. Each staff is written in a single line of music, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are organized into pairs, with the first staff (1) and the second staff (2) forming the first pair, and so on, up to the 21st and 22nd staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats) to indicate the specific intervals and pitches of each scale. The scales are presented in a sequence that likely represents a systematic exploration of the 72 modes, with the first 36 modes being based on a pure quart.

23 24

25 26

27 28

29 30

31 32

33 34

35 36

36 ладов на основе увеличенной кварты

37 38

39 40

41 42

43 44



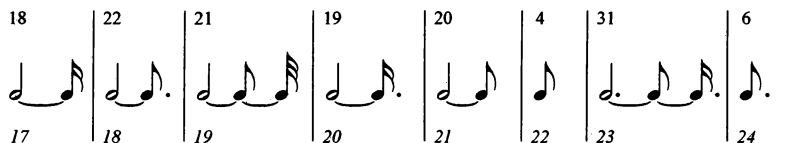
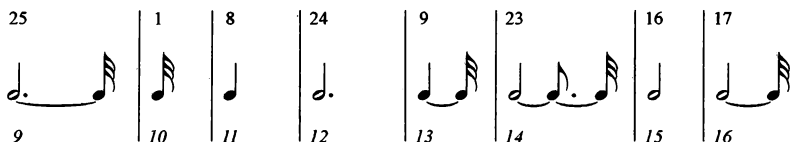


Таблица симметричных пермутаций

В «Трактате...» Мессиана дана полная таблица симметричных пермутаций на основе ряда из 32-х длительностей. Приводим начало этой таблицы, наглядно показывающее принцип действия симметричных пермутаций в данном ряду.

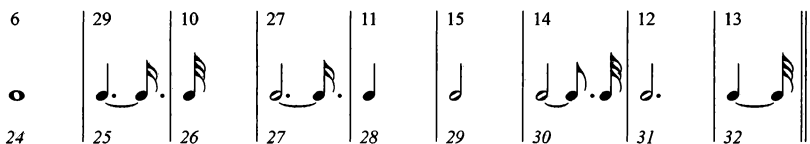
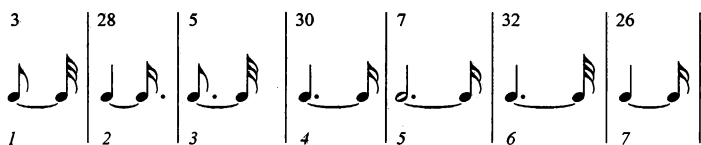
	3	28	5	30	7	32	26	2	25	1	
8	24	9	23	16	17	18	22	21	19	20	
4	31	6	29	10	27	11	15	14	12	13	

①





2



3

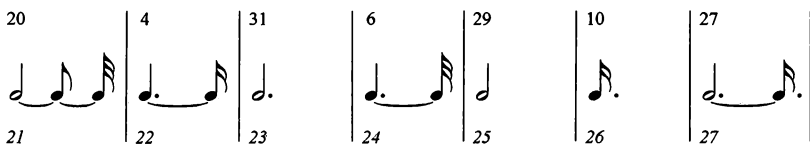
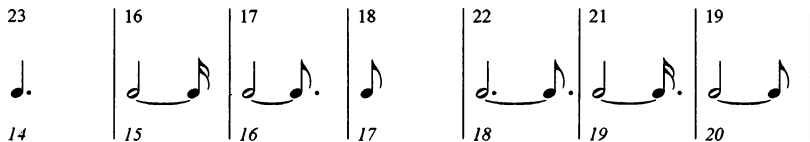
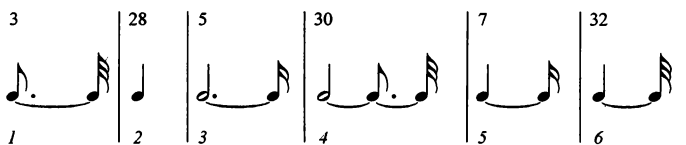
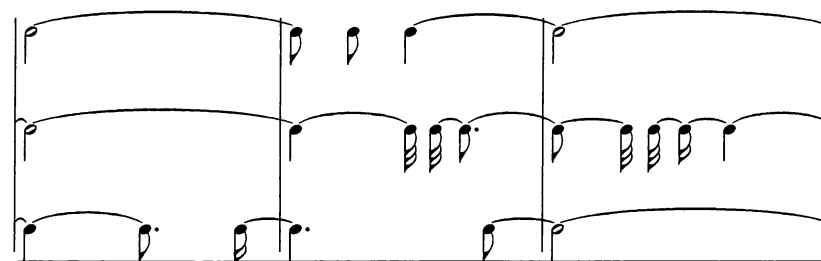
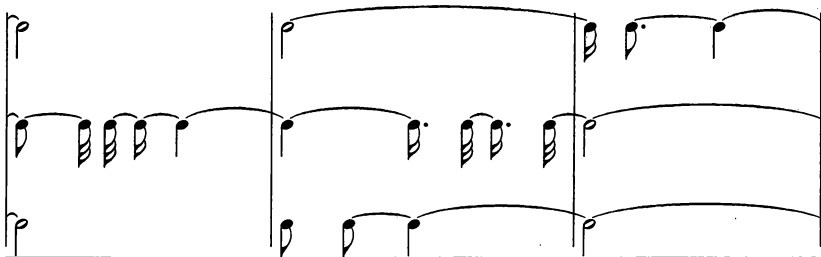
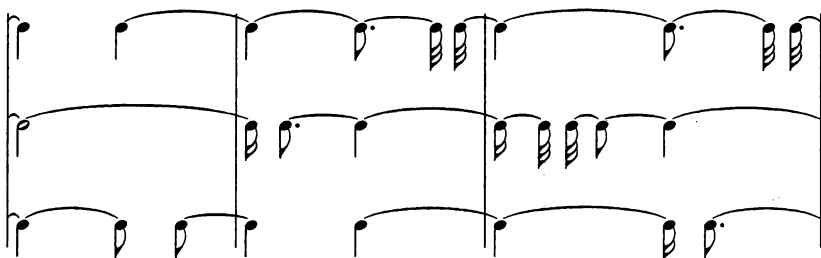
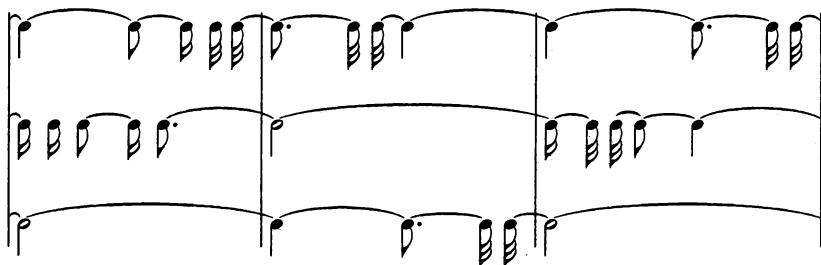


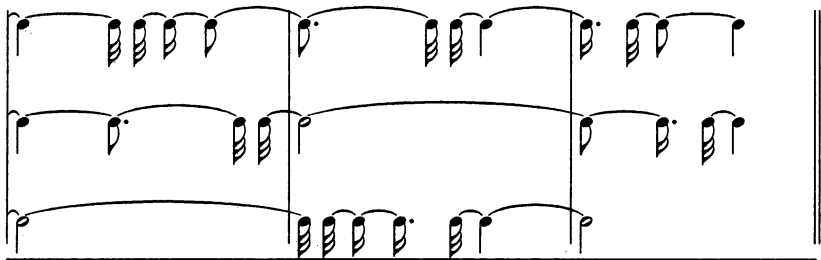
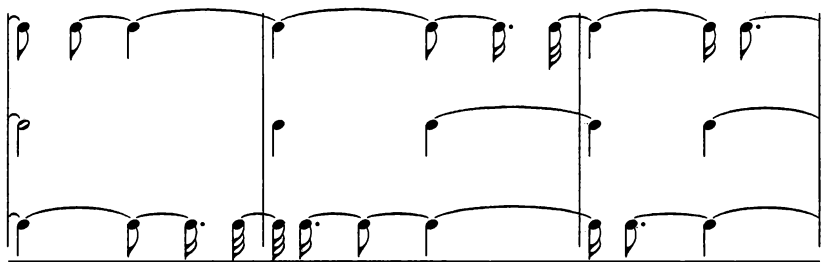
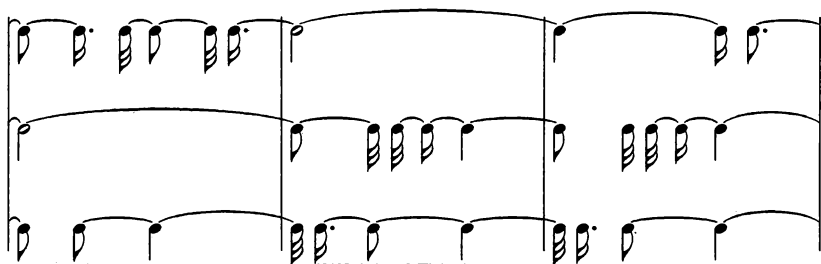
Таблица симметричных пермутаций в наложении по 3

Составив таблицу симметричных пермутаций, О. Мессиян разрабатывает систему их наложений: он помещает последовательно пронумерованные симметричные пермутации (типа 1, 2, 3 или 4, 5, 6) одну над другой и получает из 36 «одноколейных» рядов 12 «трехколейных» систем. Приводим пермутации в наложении по 3 в сокращении.

4
8

The image displays musical notation for three overlapping permutations, labeled 1, 2, and 3, in 4/8 time. The notation is organized into three systems, each containing three staves. The first system is explicitly labeled with circled numbers 1, 2, and 3. The notation uses eighth notes, some beamed together, and rests, with various phrasing slurs and bar lines indicating the structure of the permutations. The second and third systems continue the notation for the permutations, maintaining the same staff layout and rhythmic values.





⑬

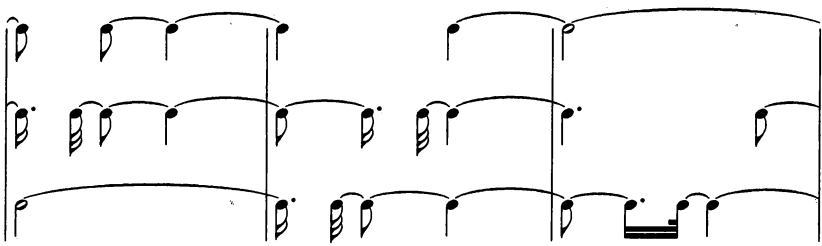
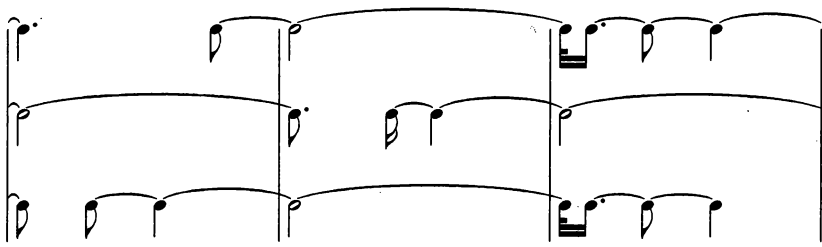
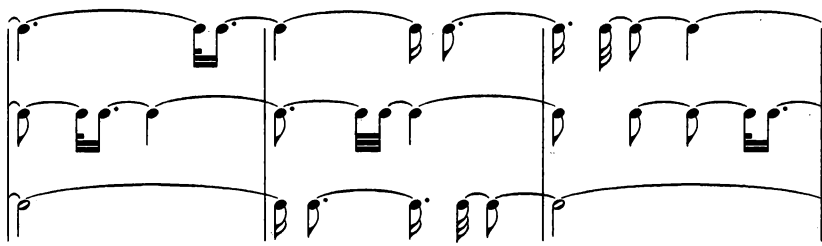
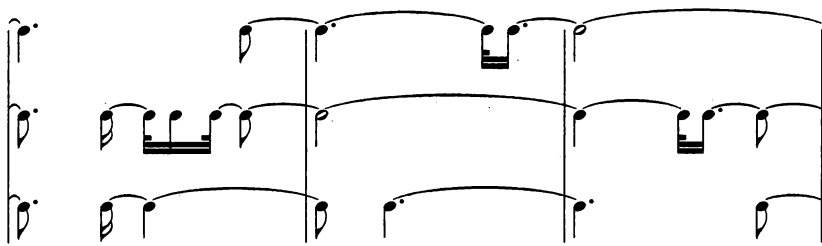
⑭

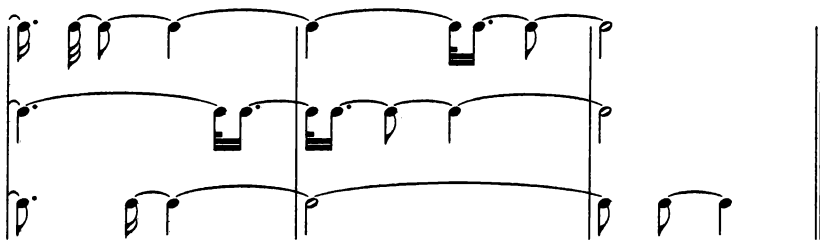
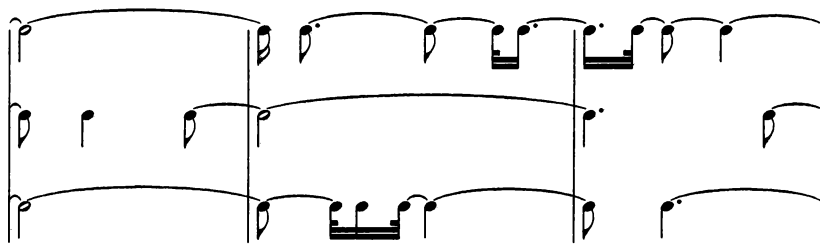
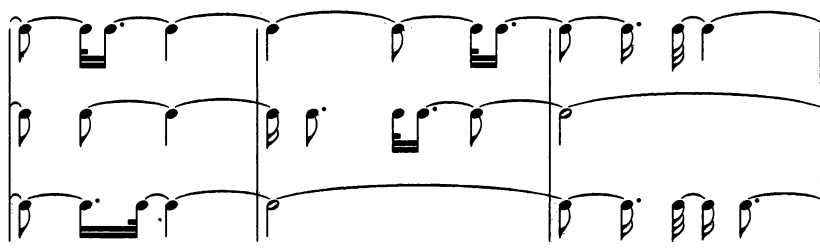
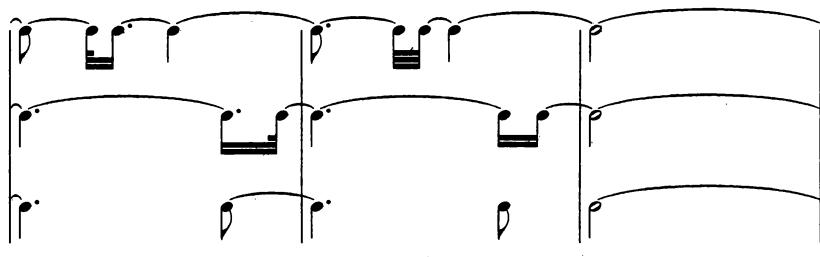
⑮

Three staves of musical notation. Staff 13 (labeled ⑬) contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. Staff 14 (labeled ⑭) contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. Staff 15 (labeled ⑮) contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs.

Two staves of musical notation. The first staff contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second staff contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs.

Two staves of musical notation. The first staff contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second staff contains two measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs.





ISBN 5-89817-037-5



Научно-методическое издание

Цареградская Татьяна Владимировна
Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана

Редактор И. Лебедева
Корректор Б. Кузнецова
Компьютерная верстка: Т. Хватова
Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 27.03.02. Формат 60×88 1/16
Печать офсетная. Гарнитура Ньютон. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 23,5. Тираж 500 экз. Заказ 999.

Издательство “Классика-XXI”
ЛР № 065619 от 12.01.98
121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Адрес для писем:
123459, г. Москва-459, а/я 55
Тел.: (095) 290 3937,
Тел./факс: (095) 492 3419
E-mail: figaronet@mail.ru
Интернет: www.gmic.ru/classica

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, д. 403.
Тел. 554-21-86

Т. В. Цареградская



ВРЕМЯ И РИТМ
В ТВОРЧЕСТВЕ

О Л И В Ъ Е
М Е С С И А Н А

Музыкант по необходимости должен быть ритмистом, иначе он не музыкант.

Для ритма звук — музыкальный или нет — часто только его окраска: она стоит последней в ряду Длительностей, Числа и их восприятия. Музыка, таким образом, частично создается звуками, но также и прежде всего Длительностями, Напряжением (Elan) и Отдыхом (Repos), Акцентами, Интенсивностью и Плотностью, Атакой и Тембром — всем тем, что обобщается словом: Ритм.

Три слова находятся у врат ритмологии: Периодичность — Необратимость — Симметрия.

Ритм есть постоянно повторяющееся наслоение (imbrication) прошлого и будущего по направлению к будущему — как Время (le Temps).

Я сочиняю для удовольствия моего внутреннего слуха. И я нахожу некий новый ритмический порядок, до времени весьма абстрактный. Этот ритм передается посредством звучаний. Этот ритм растет, мыслит, разворачивается внутренне, как размышление, рожденное несколькими строками философского или теологического произведения. Ритм мыслится для единственно чистого интеллектуального удовольствия созерцания числа, совершенно персональный — как молитва.

Оливье Мессиа́н

