

## РИТМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ У МЕССИАНА (по материалам лекций)

**Предисловие редактора (Т. Кюргян).** В последнее десятилетие своей жизни Ю. Н. Холопов читал лекции по музыкальной форме аспирантам Московской консерватории. Особое внимание в них уделялось формам старинным (начиная с григорианского<sup>1</sup> хорала и знаменного роспева) и новейшим. Обязательным вопросом, который рассматривался в связи с последними, был вопрос о ритме и новых ритмических формах. Главными героями здесь выступали И. Стравинский, О. Мессиан и С. Губайдулина. Сохранились авторские планы лекций (далее сокращенно — ПЛ) и конспекты анализов с нотными примерами (сокращенно — КА), а также аудиозаписи лекций 2003 года (в расшифровке Е. Дмитриевой /Поповой/; сокращенно — АЗ). Представляется целесообразным донести их до читателя. Ниже скомпонованы: тезисы лекций разных лет (отличающиеся смысловыми акцентами и терминологическими деталями); некоторые выдержки из аудиозаписи (без оправданно присутствующих там общих положений<sup>2</sup>); анализ трех пьес Мессиана, сохранившийся в авторских конспектах и дополненный фрагментами из лекций, а также фрагмент (неоконченной) статьи об изоритмии у Мессиана. Тексты Ю. Н. Холопова приведены в том виде, как они зафиксированы у автора, с минимальной редакционной обработкой (типа расшифровки сокращений, восстановления пропущенных, но явно подразумеваемых слов, знаков препинания и т. п.). Они снабжены лишь самыми необходимыми пояснениями редактора (в квадратных [скобках] и в примечаниях, которые — все — принадлежат редактору), без попытки превратить краткие авторские заметки в развернутое изложение. Несколько большей правке подверглись отрывки из аудиозаписи, где устраниены естественные при устной речи шероховатости, сняты некоторые повторы и т. п.

\* \* \*

Как однажды сказал великий философ А. Ф. Лосев, «ритм — это музыка без звуков». Совершенно гениальное выражение: «музыка без зву-

<sup>1</sup> Ю. Н. Холопов придерживался в своих работах написания «грекорианский». В нашем издании оно изменено в соответствии с принятыми сегодня нормами — «григорианский».

<sup>2</sup> В качестве обязательной литературы, необходимой для изучения данной темы ( помимо трактата самого Мессиана «Техника моего музыкального языка»), указывались книги: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971; Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002; Ценова В. Числовые тайны музыки С. Губайдулиной. М., 2000; а также статьи: Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966; Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

ков». Гениальное тем, что музыка есть не только где звук. Она и в ритме телодвижений — который тоже ритм, но превращенный в жест: ритм видимый. И прочтя любое стихотворение, мы услышим музыку — без всякого преувеличения! — только музыку без мелодии. И все это входило в древнюю мусику: стих, телодвижение, мелодия (собственно музыкальное) как некое единство. Короче, действительно, «в начале был ритм» (Ганс фон Бюлов).

Менялось многое — ритм был всегда. Ритм может превращаться в автономный, освобожденный от связей и других параметров. Тема может являться ритмической фигурой, ритм может изображать форму, причем полифоническую (в опере Шостаковича «Нос» — двойная фуга на ритм). Новая концепция автономности ритмической структуры. Но... Мы то и дело перебрасываем мостик не в предшествующую эпоху, с которой полный разрыв по части ритма и отношения ко времени, а на два с половиной тысячелетия назад, как будто там что-то прервалось, а мы собираемся это продолжить [А3, 2003]<sup>3</sup>.

### Ритмика XX века [ПЛ, 2003?]

Лосев: «Ритм — это музыка без звуков». Философия числа.

#### [Литература]

Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002;

Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

#### Начало XX века:

Танеев — занимается гармонией → [к] ритму и форме;

Конюс — занимается ритмами.

#### ВРЕМЯ =

- α) онтологическое (становление; Штокхаузен. [Klavierstück] XI);
- β) художественное музыкальное время (становление числа).

ρύθμος — ἄρυθμος	— мусикальное течение,
течение пресечение	от матери Мнемосины
[Rhein]	Кейдж

— мусикальное течение,  
от матери Мнемосины Кейдж

Открытие Штокхаузена (сериализм):  
единое временное поле звука, музыки.

<sup>3</sup> Новый поворот к «музыки» Ю. Н. Холопов связывал, в частности, с именем Дж. Кейджа.

Штокхаузен: **микро=макро** время:

→микро — медио — макро — мега = время

Теория длинооктав

#### ВРЕМЯ

Микро = тембр	соно
Медио = высота-гармония	мелодия, гармония, контрапункт
Макро = ритм	горизонт[аль]
Мега = пропорции формы	, ; : .

#### МЕГА

Песенная ритмика (=стихи)

Микромерность (арифметическая; Мессиан: ♩)

Автономизация ритма (Веберн, Стравинский, Мессиан)

Аметрия (Кейдж, Слонимский)

#### ЕДИНИЦЫ РИТМА

##### ЧИСЛО

0. Измеритель (если есть)
  1. Доля (например, ♩)
  2. Группа (долей; то есть стопа)
  3. Секция (или строка)
  4. Блок (или строфа)
  5. Полиблок (многострофные, суперстrophicные структуры)
- Функции = пропорциональные ряды  
Обычный — геометрический

#### Ритмика Мессиана [ПЛ, 1994]

Классический метод канона<sup>4</sup> — дедуктивен,  
современный индивидуальный — индуктивен (от мелких структур к це-  
лому)<sup>5</sup>.

Новая музыка = новое время.

Время = длина звука,

числа,  
единица (пульсирующая доля),  
пропорции,  
симметрии (эстетическое),  
структурь.

<sup>4</sup> Имеется в виду композиция согласно исторически обусловленным норматив-  
ным установкам — метрическим, гармоническим, структурно-тематическим.

<sup>5</sup> В другом наброске та же идея поясняется в аспекте гармонии. «Новые перспек-  
тивы в гармонии. Звук как смысловая единица. Индуктивный метод: сложение  
из микрочастиц, а не от канона = аккорд и тональность».

Время бывает:

метрическое – измеренное (как бумага в клеточку): доли, такты (например, Шестая соната Прокофьева);  
аметрическое – без такта и без долей (например, «Атмосферы» Лигети, Третья соната Булеза).

Метрическое время бывает:

периодичное (тактовые группы, например у Прокофьева) и  
апериодичное (Стравинский. «Петрушка», начало  $d^{2.3.2}$ )<sup>6</sup>.

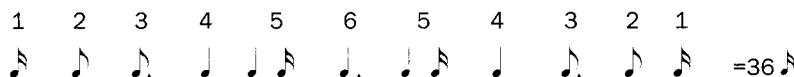
Аметрическое время – аморфное («Цикл» Штокхаузена, 1-я ч. «Hésitant» Второй симфонии Лютославского, «Continuum» Лигети, Бэббит, Слонимский)?

Мессиан:

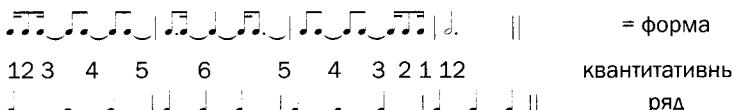
Микромерный<sup>8</sup> ритм. Микрометр. Не геометрической, а арифметической системы длительностей (от пифагорейцев). Микродоля.

1. Мерная доля (греч. «мора»)  $1 = \text{♪}$

2. Элементарный ряд:



Например, [сгруппированный] на 3/4:



Фибоначчи: 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21...

Простые числа: 1 - 2 - 3 - 5 - 7 - 11 - 13 - 17 - 19...

Эратосфен [2 3 5 7 11 13 17 19..]

3. Свойства: чем меньше [мерная доля?], тем неустойчивее и активнее. Ритмический каданс.

4. Единица ячейка<sup>9</sup>/такт/ –  $\cup$  может быть любой:

(1  $\text{♪}$ , 3  $\text{♪}$ , 2  $\text{♪}$ , 5  $\text{♪}$ , 6  $\text{♪}$ )

**Метры**  $1 = \text{та}$  (= акцент)

<sup>6</sup>  $d^{2.3.2}$  означает: буква – основной звук, цифры – последовательно выстраиваемые интервалы в полутонах, то есть суммарно – звукоряд, в данном случае  $d$ -его.

<sup>7</sup> Далее в конспекте приводятся образцы записи свободного ритма.

<sup>8</sup> Вместо зачеркнутого: мономерный.

<sup>9</sup> Вместо зачеркнутого: структуры.

$2 = \text{та-ти}$

$3 = \text{та-ту-ти}$

5. Симметричные (с повторностью) = 4  $\text{♪}$ , 6  $\text{♪}$ , 8  $\text{♪}$ , 9  $\text{♪}$ ;

асимметричные (без повторности, с варьированной периодичностью) – 5  $\text{♪}$ (2 3), 7  $\text{♪}$ (2 2 3), 8  $\text{♪}$ (3 3 2), 9  $\text{♪}$ (2 2 2 3).

Римский-Корсаков. «Садко». «Будет красен день»: 11  $\downarrow$

( $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ ) = 6  $\downarrow$  = 3  $\downarrow$  + 3  $\downarrow$  - 1  $\downarrow$

### Ритмика XX века [ПЛ, 1.IV.1998]

0. Радикальные смены техник = смена эпох.

1. Ритм = ВРЕМЯ. Контакт с прошлым:

1. Аристоксен и граммат[ики].

2. Средневековый хорал (западный и восточный, русский).

3. Классический метр.

2. Время – музыка = звучащее число:

α) метрическое (музыкальное): Бах – Бетховен – Чайковский – Прокофьев (в том числе песенный [метр] = стих);

β) лексическое аметрическое (от ритма слова; проза);

γ) свободное аритмическое (свободно-структурное).

ЗНАКИ [записи свободного ритма]

3. Ряды = прогрессии

(1) микромерные 1 1 1 1 1

(2) пропорции – геометрическая 1 2 4 8 16...

– арифметическая 1 2 3 4 5 6 7 8 ...

ряды – Фибоначчи 1 1 2 3 5 8 13...

– Люка 1 3 4 7 11 18 29 47 76 123...

– Эратосфен 2 3 5 7 11 13 17 19...

4. Структуры греч. = [стопы→такты] → остинato.

Стравинский – с непременным обновлением.

[Далее приводятся примеры индийских ритмов.]

Нет термина для ритмического ЦЭ<sup>10</sup> – мотив, фраза, модель, фигура, «ритм», формула, стопа, такт, ядро.

Figura muliebris – очертание, образ, расположение, (фил.) идея; от figo – прикасаться, образовывать, создавать, приводить в порядок, устраивать;

figuratio = форма слова;

figura = образовывать, строить, творить.

Обработка, развитие:

<sup>10</sup> ЦЭ – центральный элемент: по Холопову, это опорный высотный комплекс, ядро высотной системы, структурно определяется доминирующим в данной системе принципом и одновременно определяет его.

- а) повтор точный,
- б) в увеличении, уменьшении, ракоходе,
- в) варианты (добавление, изъятие),
- г) разная форма волны,
- д) полиритм.

#### **Мессиан** [ПЛ, без даты]

Повторение – простое (остинатная педаль),  
 – варьированное,  
 – контрастный ритм (новые ритмические фигуры разной степени близости или контраста).

Варьирование повторений:

- техника асимметричного развития,
- вставка доли (+ ♩) – интерполяция,
- изъятие доли (- ♩) – элизия.

[иллюстрация из финала «Весны священной», а также на примере индийских ритмов из таблицы Шарнгадевы, индийского теоретика XIII века]

[ПЛ, без даты]

Функции **i – m – t** во времени.

Ритмическая динамика. Форма волны от **арисис – тесис**. Подъем – удар – спад (Мессиан).

Затакт – акцент – спад.

Или: арисис – удар – тесис.

Например, Мессиан. «Спокойная жалоба» (с. 3.3.2).

Пример 1. Фортепианная прелюдия «Спокойная жалоба»



[Далее на примере ритма «кремик» /2 1 2/ показаны способы преобразования по Мессиану, из примера 24 в трактате «Техника моего музыкального языка».]

[ПЛ, 2003]

[Со ссылкой на книгу: Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002, – выделены нижеследующие положения]

Единица длительности = МАТРА = ♩ (и при ♩ ♩).

= Адитала = корень всех тала (ритмов) (с. 47)

«Музыка есть форма, в которой проявляет себя время» (с. 101),

#### Три уровня «дления» (с. 103)

вечность	aeum	время
полная одновременность	временнáя протяженность = Ich (!) <sup>11</sup>	есть до и после

#### Символика чисел (с. 158).

#### Ритмические персонажи (с. 190)

Матрешки (с. 190)<sup>12</sup>.

Интерполяция (+ длительность) + элизия (- длительность) (с. 189–190)

Персонажи **1, 2, 3** (действуют) (с. 191)

Турандалила I (=III ч.) «тема ритмическая и единственно ритмическая» (с. 196)

Функции ритмической фразы:

арисис – бинарный и тернарный,

тесис – бинарный и тернарный (с. 273).

Строфа (+ антистрофа + эпод) (с. 288–289)

#### Система терминов (Ich):

1. матра (155!),
2. ритм (числовая модель),
3. ритмический персонаж (= мотив, фраза),
4. секция,
5. блок.

**Интерлюдия редактора.** Прежде чем продвигаться далее по не-простым для восприятия рабочим материалам Ю. Н. Холопова, подведем промежуточные итоги: попытаемся выделить то, ради чего заинтересованному (и, безусловно, профессионально подготовленному) читателю стоит брать на себя труд ознакомления с данными материалами.

Принципиально важно выделение (с опорой на А. Ф. Лосева) широко понятого ритма в качестве определяющего показателя самого феномена музыки (что выводит непосредственно к проблеме сущности музыки, о которой ученый неустанно размышлял в последние годы жизни).

В связи с этим закономерно выведение из категории ритма (вслед за К. Штокхаузеном) всех сущностных свойств музыкальной плоти: тембра, высоты, ритма в тестовом значении и формы как звуковой организации.

Перспективными и крайне актуальными представляются шаги к систематизации «единиц ритма» на разных масштабных

<sup>11</sup> Этим знаком – Ich (нем. Я) – Холопов помечает в набросках и конспектах свои собственные мысли или то, что совпадает у других авторов с его позицией.

<sup>12</sup> При интерполяции «одни ритмы вставляются в другие наподобие японских кукол» (Мессиан).

уровнях его проявления, что дает следующий иерархический ряд (за вычетом факультативной категории общего измерителя):

доля,  
группа (как совокупность долей) — аналог стопы,  
секция (как объединение групп) — или строка,  
блок (как объединение строк) — или строфа,  
полиблок — аналог многострофности и суперстрофности.

Пристального внимания достойны намеченные характеристики разных по своей природе «времен» — и в отношении их сущности, и в терминологическом аспекте. И хотя в данных материалах (принадлежащих как минимум десятилетнему периоду деятельности ученого) еще нет полного единобразия в применении терминов, примечательны сами направления мысли, отраженные в поисках необходимых формулировок.

Время характеризуется как:

- а) метрическое, собственно музыкальное (но вместе и стиховое),
- б) аметрическое, или лексическое (прозаической природы),
- в) свободное аритмическое (свободно-структурное — что без авторских комментариев не совсем ясно, но подталкивает к размышлению).

В свою очередь метрическое время подразделяется на *периодичное* и *апериодичное*, тогда как аметрическое аморфно в принципе.

Показательно также деление метров на *симметричные* (с внутренней повторностью) и *асимметричные* (лишенные таковой).

Весьма примечательно толкование Холоповым в соотнесении с отечественной наукой о форме оригинального и любимейшего термина Мессиана *ритмический персонаж* — как эквивалента мотива или фразы. Здесь важно и установление, хотя бы ориентировочно, масштабного уровня его обитания, и подтверждение самой правомерности приложения к новым ритмоформам Мессиана традиционной категории мотива (а наряду с ним — и *ритмического каданса*, традиционного по завершающей функции и не традиционного по выполнению).

Существенно также определение мессиановского ритма как *микромерного*, арифметической природы (в смысле простого прибавления непредсказуемых микроединиц), а соответствующего способа ритмического формования как *индуктивного*. Согласно ему постепенное наращивание целого происходит без заведомо известного представления об общей, в данном случае ритмической, конструкции (в противоположность классическому каноническому методу, который *дедуктивен* — в том смысле, что процесс и результат геометрического, квадратного в своей основе построения целого в принципе заложен метрическим каноном, то есть принятой нормой).

И вдвойне примечательно, что новая ситуация в области метроритма заставляет Холопова задуматься о феномене *ритмического центрального элемента*. Отмечая, что на сегодня еще нет соответствующего термина и примеряя на эту роль целый

ряд «претендентов» — [ритмический] мотив, фраза, модель, «ритм», формула, стопа, такт, ядро, фигура (последняя, судя по всему, для него особенно перспективна), он самими этими поисками удостоверяет весомость ритмических завоеваний в области формостроительства, которые требуют легитимного, то есть адекватного, терминологического закрепления.

В следующих далее конкретных анализах музыки Мессиана (сжато-конспективных письменных и более развернутых устных) содержится важный практический опыт приложения названных теоретических заготовок. Но предварим это еще одной выдержкой из аудиозаписи последней лекции Холопова о ритмике Мессиана (19 апреля 2003), из ее вводной части обобщающего характера.

\* \* \*

Мессиан — это настоящая французская музыка, коренная французская музыка, одно из самых ярких ее проявлений, даже более яркое, чем Дебюсси.

Мессиана интересуют древности, древняя Греция, древние корни музыки. Он увлекается Востоком; Восток для него — это Индия. А в Индии — теоретик XIII века Шарнгадева. В особенности Мессиана занимала его таблица из 120 ритмов — совершенно поразительных, абсолютно неевропейских и намного более богатых, чем древнегреческая ритмика, к которой он относился очень уважительно. Но у древних греков нет такого изобилия ритмических фигур, а главное — такой необыкновенной остроты ритма. Там Мессиан нашел какие-то корни теории ритма.

Матра мыслится как корень всех тала. Тала — значит ритм, условно говоря (потому что здесь неполное соответствие понятий нашей музыки и восточной, в частности индийской; так же как за словом «музыка» мы и китайцы или японцы видим совершенно разное). Но, так или иначе, это означает единицу. Например, одну шестнадцатую как измеритель, или одну восьмую. Мессиан чаще берет восьмую (в отличие от Булеза и Штокхаузена, которые обычно берут шестнадцатую). И далее из этого вырастают всевозможные ритмы, из любых числовых комбинаций, которые обращаются в единицы времени.

Еще относительно времени: для Мессиана очень важна теория трех уровней дления (это очень условный перевод, не вполне точный). Дление — то общее, что объединяет время и другие сущности, или категории. Основное — это вечность, полагающая полное единство и одновременность, когда все сведено в одну точку — прошлое, настоящее, будущее. Другое — это время, когда есть прошлое и будущее, то есть процесс. И наконец, очень трудное понятие, которое композитор называет *аевум* (эвум) — временная протяженность как категория<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Согласно разъяснению Т. В. Цареградской (со ссылкой на Мессиана), «аевум становится медиатором между вечностью и временем»: поскольку последние напрямую не связаны, аевум как «земной аналог бесконечного дления» зани-

Учение Мессиана о ритмических фигурах. Это различные комбинации временных единиц (тех самых матра). У Мессиана асимметричный ритм (симметричный ритм — когда пишет ровные такты). Асимметричное время крайне трудно понять в его природе, лучше представить его как «а-симметричное», то есть в его отклонении. Дирижеру придется показывать каждому свое; он должен ощущать свои ровные  $\frac{3}{4}$  или сколько-то восьмых, а все остальные, глядя упорно в ноты, будут играть то, что идет мимо тактовой черты. Это и есть асимметричный ритм.

У Мессиана — целая философия, символические значения чисел: что есть единица, что есть двоица, троица, четверица, пятерка, шестерка, семерка и т. д. Он выделяет в особенности простые числа, так как они (хотя сам он об этом не пишет) лучше всего могут быть представлены как «единицы», но только более высокого порядка. Почему «единицы»? Потому что они не распадаются на равные части. Не делятся ровно ни на два, ни на три, а представляют собой один «кусок», который... действительно тоже единица.

У Мессиана — целая ритмическая техника. Техника интерполяции и элизии, то есть вставки и изъятия. Когда из ритмической фигуры изымается какая-то длительность, возникает другой ее вариант, причем асимметричный (скажем, в пропорции 19 : 17, или 7 : 5 и т. п.). И когда добавляется — тоже (например, при добавлении в пятерку еще двух единиц, общая длина увеличится, причем асимметрично — 5 : 7).

Еще одно из нововведений Мессиана — то, что он называет *необратимыми ритмами*; это такие ритмы, которые в ракоходе дают самих себя (у Мессиана целая философия необратимости).

Нужно вспомнить и мессиановское наименование *ритмический канон* — образованный только последованием длительностей, но не звуковысот (обыкновенное для нашего времени расхождение в параметрах; забавно, что взятое из техники изоритмического канона XIV века).

Наконец, систематика форм. [...] И меньше всего здесь он написал как раз о формах, обусловленных ритмическими структурами. Какими угодно — начиная от древнегреческих ритмов. Введение определенной метрической и ритмической структуры и ее разработка — наподобие того, как это делается в стихах, то есть наподобие столы, наподобие стихотворной формы.

И еще Мессиан ввел понятие, которым мы можем воспользоваться — *ритмический персонаж*. При этом речь у него идет именно о форме, хотя мы думаем, что о ритме. Форма [осуществляется] через ритм. «Три ритма повторяются поочередно. При каждом повторении первый ритм все увеличивается и увеличивается <...> это персонаж действую-

маст некую серединную позицию (Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 103).

щий. Во время каждого повторения второй персонаж убавляется <...> Во время каждого повторения третий персонаж остается равным себе <...> это неподвижный персонаж<sup>14</sup>. Теперь посмотрим, как это выглядит реально.

### Мессиан. «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса». № 9 «Взгляд Времени» [КА, без даты]

«Таинство полноты Времени; Время видит рождающегося в себе Того, кто вечен. <...> Тема краткая, холодная, как головы у Кирико; ритмический канон»<sup>15</sup>.

Ритмическая ячейка = «кветик»: 2 1 2. Образует тематизм.

модель	тт. 1-2	Арсис тесис	
= мотив+фраза		□ □	Образует тематизм
«кветик»:	2 : 1 : 2	♪ ♪ ♪ ♪	
= трехдольный		□ □	
плотность =		□ □	
5→6→5		□ □	

Тема. Две группы.

Аkkордика = гомофония.

Гармоническая группа: [e] 0 4 5 6 7 [звуки первого аккорда в полутонах, считая от нижнего e, который обозначен как 0].

Плотность = 5→6→5 [звуков в аккордах].

2. Полифония. Три ноты. Восьмиголосие. Три пласта = 7 ♪ ([два нижних] обрезаны). Канон в 1 ♪

Группировка и перегруппировка.

t.3— -5—6	мелодия		
↓↓↓ ♪ ♪ ↓	gis-fis-e / = E-dur/	Лейт-аккорды	(a) 5 7 9 = [e] 0 1 2 3 4 √ 6 √ 8 √ Δ Σ
2 1 2 2 1 5			(e) 6 8 Δ = e-fis-gis = [b] 0 1 2 3 4 5 √ 7 √ 9 √ 3
↓↓↓ ♪ ♪ ↓	b-c-d		
2 1 2 2 1 3			
↓↓↓ ♪ ♪ ↓	es-ges-as a-c-d		= [a] 0 3 5 6 9 Σ (дважды мажор)
2 1 2 2 1 1			

[Δ — декада, то есть 10; Σ — эндекада, то есть 11]

Форма: ритмо-сонорная (прообраз — куплетность)

[В другом варианте сказано: форма = 3 строфы, числовая]

Принцип формы = 3 × 3, организующее число.

<sup>14</sup> Цит. по: Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 191.

<sup>15</sup> Из авторских пояснений, см. с. 38–39.

Три секции + каданс			
$\Sigma$ [суммарно]	6 секций тт. 1 - 18 $\alpha \beta, \alpha \beta, \alpha \beta$	5 секций 19 - 32 $\alpha \alpha \beta \beta \beta$	4 секции 33 - 42 43/44 $\alpha \alpha \alpha, \beta \gamma$
Н о в а я т о н а л ь н о с т ь			
44 такта =	18 + (=16+2)	14+ (12+2)	10 (кд = 2) (8+2) просто 2

### Первая секция (I)

тт. 1-2, 3-6	7-8, 9-11	12-13, 14-18
$\alpha$	$\beta$	$\alpha^1$
/ ≈ б а р /		$\beta$

инверсия [ритма из т. 1: краткое–долгое–краткое–краткое] ракоход [конечной фигуры из т. 2]	[строение] $\alpha^1$ , тт. 12-13 $\text{♪ ♪ ♪ ♪} = 9 \text{♪}$
инверсия	$\text{♪ ♪ ♪ ♪} = 8 \text{♪}$ 2 4 3 8 [в восьмых]

[слои]	[строение] $\beta$ , тт. 14-18
I =	$\text{♪ ♪ ♪ ♪}$ [единицы измерения] 5 5 5 2 1 5
II =	$\text{♪ ♪ ♪ ♪}$ ↓ 5 5 5 2 1 3
III =	$\text{♪ ♪ ♪ ♪}$ ↓ 5 5 5 2 1 1

### Вторая секция (II)

сдвоен- ные	19-20, 21-22	23-25	26-28	28-32
	$\alpha \alpha$ /нет $\alpha^1$ , в К/	$\beta$	$\beta$	$\beta$
	= тт. 1-2, 7-8	$\downarrow$ 2 1 2 2 1 2	$\downarrow$ 3 3 3	$\downarrow$ 2 1 2 5 5 5 2 1 5

### Третья секция (III)

строенные	33— 35 — 37	39—42
	$\alpha \alpha \alpha^1$	$\beta$
	= тт. 1-13	$\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$

### Conclusio

каданс	43-44
	$\alpha^1 + 12\text{-звукие } \alpha$

### Из аудиозаписи лекции (19 апреля 2003)

Пьеса названа «Взгляд Времени». Что значит «Взгляд Времени»? И причем тут Иисус-Младенец? Есть еще подзаголовок, который является символической программой, где это и расшифровывается. «Таинство полноты времени. Время видит рождающегося в себе Того, Кто вечен и...» (троеточие, то есть знак умолчания).

Так при чем тут Иисус? Он рождается во времени; то есть обретает вторую категорию из трех [см. выше: вечность – эвум – время] – именно временнюю протяженность обретает. И вечность есть в числе трех категорий, и время... Время, вечность и вот это рождающееся – все три категории задействованы.

И еще у автора сказано: «Тема краткая, холодная, странная, как [яйцевидные] головы у де Кирико; ритмический канон».

Здесь сразу несколько символьских компонентов, начиная с номера пьесы. «Девять» означает, конечно, трижды троичность<sup>16</sup>. Троичность – это всегда Святая Троица, и троичность здесь распространяется на очень многое. Это означает полноту времен [см. три категории выше]. Начальный мотив [первые три аккорда] тоже содержит в себе «тройку». Это древнегреческий ритм стопы, который называется кретик (греч. κρητικός – критская), или амфимакр (греч. ἀμφίμακρος – кругом) / как «амфитеатр», μακρός – большой, долгий) – долгое по краям, краткое посередине [♪ ♪ ♪]. Здесь тоже некоторая троичность, причем та самая единица, которая входит в состав «ритмического персонажа».

Затем запись дана на трех строках, это на взгляд. И подписано – «ритмический канон» (мы слышим его так, будто он начинается по тактовой черте, в то время как все смешено на одну шестнадцатую). Он имеет три слоя (опять троичность), и на двух строках записан быть не может. Далее: два верхних пласта канона тоже представляют собой троицы [трехзвучные аккорды]. Но вообще, крайние пласти – это цвета, или соноры; думаю, никто не слышит, какие тут ноты. Зато хорошо слышен средний пласт. Надо же быть такому контрастному цветопредставлению: по краям цвета с неразличимыми высотами, а в середине – идеально различимы ([мелодия] b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>, это тоже «три»).

Дальше обнаруживаются в целом три части формы, три секции. Первая секция – 18 тактов (считая, как написано – ведь такты имеют не

<sup>16</sup> В пояснениях самого Мессиана указывается и еще на один смысл: «“Взгляд Времени” под номером IX: заключив на 9 месяцев в материнском лоне, известном всем младенцам, Время видело, как в нем родился Тот, кто Вечен» (см. на с. 33 данного издания).

обязательно одинаковую величину: например, есть такт на 2/8 [14-й]; второй крупный отдел-блок (вторая строфа) — 14, третий — 10 (тоже отмерены числами, а именно — убывающие по четверкам). И последние два такта составляют концовку, просто «двойка», и все.

Таким образом, здесь есть символика троичности и символика рождения (кстати, можно вспомнить у Мессиана цикл для органа «Рождество Господне», в котором 9 частей, что, конечно, тоже символично).

Анализ формы мы обычно начинаем с тональности. Какая тут тональность? В самом конце все 12 звуков собрались — последний аккорд (а здесь именно техника аккордов), нужен какой-нибудь заключительный каданс, и это красочный каданс. Но понять, какая тональность, нельзя, и отнести к атональности тоже нельзя, этот аккорд явно является центральным, завершающим во 2-м такте. И все повторения двухтакта в этом первом «ритмическом персонаже» заканчиваются одним и тем же — *dis-gis-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>*. Однако первый аккорд почти такой же: четыре из его звуков (кроме *ais*) входят в состав последнего аккорда, это почти такой же аккорд, лишь слегка преобразованный (вместо звука *ais*<sup>1</sup> в последнем добавился звук *dis*). Но в природе диссонанса — как раз не сохраняемость его вида, а, напротив, изменяемость; точно так же как в природе консонанса — его неподвижное, неизменяемое. Так что здесь первый и последний аккорды, как ни странно, обнаруживают лишь легкое варьирование, перестановку звуков. И этот аккорд ведет себя как (новый) устой. Далее оказывается, что верхний слой в каноне идет по звукам *gis-fis-e* (которых, конечно, не слышно, что, в общем, жаль). Мы отнюдь не хотим подвести это под какой-нибудь ми мажор. Но то, что названный аккорд является центральным, — абсолютная истина, это новая тоника (хотя желательно не преувеличивать значение самого термина «тоника», потому что за ним начинаются поиски ми мажора, а этого делать не следует).

Пример 2. «Взгляд Времени», т. 1-6



Теперь вспомним, что в цикле есть лейт-элементы (они приведены во французском издании, в начале авторских примечаний): это тема Бога, тема Звезды и Креста, наконец, тема аккордов.

Пример 3. Тема аккордов из «Двадцати взглядов»



Она представляет собой последование из четырех аккордов (ни в какой тональности оно, конечно, поместиться никоим образом не может, но мы сейчас оставим этот вопрос в стороне).

Очевидно, что здесь имеется явное сходство с аккордами из нашей пьесы: например, второй ее аккорд *h-d-dis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>* равен третьему из темы аккордов, он просто цитирован (в каком-то смысле, это лейтаккорд всего цикла, хотя и появляется довольно редко). Озадачивший нас первый аккорд пьесы *a-e-gis<sup>1</sup>-ais<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>*, оказывается, представлен там без *h<sup>1</sup>* (это четвертый аккорд: *e-a-dis<sup>1</sup>-ais<sup>2</sup>*, где те же звуки, только в других октавах; а если бы добавить сверху *h*, то вообще получился бы аккорд с основным тоном *e*). Плохо чувствуется, что *a* находится внизу, а не в середине. Впрочем, не так трудно воспринимаются (в т. 1) аккорды *e-gis-ais-h* и *h-d-dis-fis* в чередовании (а в басу как бы парализован тем, что он с двумя диссонансами — *gis* и *ais*). Это действительно в миксолидийском ми мажоре звучит как тоника и доминанта. Дальше [в аккордовом последовании] — контраст. Итак, это первый персонаж (т. 1-2).

Теперь — его ритмическая структура, Мессиан ее тоже описывает. Он берет категории опять-таки из поэтики, это называется у него *арсис* и *тесис* (кстати, не «тезис», а «тесис» по-гречески, «с» не озвончается.) *Арсис* — первые три аккорда, *тесис* — заключение, четвертый аккорд. Это их функции в определенной ритмической формуле (*арсис* и *тесис*), и понятия эти берутся из ритмической теории, хотя бы и ритмической теории стиха.

Далее: Мессиан всюду учит, что «должна петь мелодия». Мелодия-то поет; это в аккордах мы с трудом разбираем основные тоны (если они есть), а уж в мелодии звуки разобрать ничего не стоит:  $h^1-e^2-ais^1-gis^2-d^2$  ( $d^2$  тритон между  $ais^1-gis^2$ ), потом  $cis^2$  проходящий, и назад на  $h^1$ . В мелодии как таковой получается такая гармония:  $h^1-e^2$ , потом  $ais^1-d^2-gis^2$  и опять  $h^1-e^2$  ( $cis$  зачем-нибудь пригодится, но в любом случае он очевидным образом проходящий). При этом крайне важно, что ни один аккорд не обрисовывает просто ми-мажорное трезвучие. Мессиан отнюдь не избегает трезвучий, и где-нибудь мы найдем его в весьма чистом виде, но здесь все сплошь в диссонантной тональности, потому отпадают всякие разговоры о трезвучиях и т. д.

Теперь вот этот каданс, он образован двумя аккордами (5-м и 6-м из т. 2). В них просто перестановка звуков:  $dis^1-gis^1$  (из первого аккорда) пошли на октаву вниз,  $e-a$  (из того же аккорда) — на октаву вверх; они [кварты] поменялись местами, и при этом разрешились на полутон каждая. Получается разрешение аккорда в самого себя, и разница в том, что к первому из них добавляется  $cis^2$ , а ко второму —  $h^1$ . Аккорд  $dis-gis-e^4-a^1$  начинается с самое себя: здесь не нужно искать основного тона, он может быть, а может не быть, несмотря на соблазн со всех сторон отыскать здесь ми мажор (ведь по мелодии получается  $h-ais-gis-d-cis-h$ , потом, в ритмическом каноне,  $gis-fis-e$ : мелодия вообще в благополучном ми мажоре). Скажем, основной тон (чтобы отвязаться от него) все-таки есть, но он занимает, условно говоря, 5% структуры; а все остальное занято его устраниением. Зато устранение весьма основательное. (Кстати, есть еще пример, 3-й аккорд в т. 2:  $fis^1-cis^2-d^2-g^2$ , или с перестановкой  $g-d-cis-fis$ ; это то же самое.)

Здесь два ритмических рисунка, которые можно называть мотивами или фразами — все равно будет неточно, ни то, ни другое. В совокупности эти две модели (абстрактное слово «модель») составляют одно действующее лицо — один персонаж. (Есть запасное наше определение — «фраза», из двух однотактов образуется типичная фраза. Но Мессиан хочет, чтобы они назывались «персонажами», и это в самом деле персонажи — они противодействуют друг другу. Давайте воспользуемся таким определением.)

Что играют [в ритмическом каноне]? Например,  $gis-fis-e$  (верхний голос). Сосчитаем ритм [длительность звуков в восьмых], получается: 4–2–4. Что-то это нам напоминает... Но ведь это то же самое, что 2–1–2, или наш «кретик» (в начале было 2–1–2, считая матрой шестнадцатые, а здесь — считая в четвертях, то есть  $\downarrow \downarrow \downarrow$ ). Пропорции-то абсолютно одинаковы! Итак, канон ритмический разрабатывает арсис, первый такт 2–1–2, иначе говоря, почтаемый ритм (кстати, в этом ритме всего 5/16, или 5/4). То же и в среднем пласте, [и в нижнем] — на то он и канон, чтобы повторять ритм абсолютно точно.

Теперь: в верхнем слое второй раз играется  $gis-fis-e$ , но здесь придется считать в шестнадцатых: 2–1–5. Спрашивается: зачем 5? Ясно, что в основе опять 2–1–2, но только с растянутой последней долей (это тоже работа с ритмом, когда одна единица растягивается впятеро). Растягивается потому, что канон должен оборваться одновременно [во всех слоях] по тактовой черте. И те, которые плетутся за начальным слоем на расстоянии одной восьмой (все слои вступают на расстоянии восьмушки), должны закончить одновременно. Поэтому в среднем слое делается то же самое: 2–1–3, то есть последнее 2 — растянутое, чтобы закончить всем вместе (вступившие на восьмушку позднее имеют в конце на одну восьмушку меньше).

А в нижнем слое что-то другое. Если в верхней паре канон был ритмический и линейный (в обращении, или в инверсии, со всякими троицами), то в нижней — только ритмический. Чего они там рычат, неизвестно, но величины (считая в четвертях) все те же: 2–1–2. Таким образом, 2–1–2 (половинная-четверть-половинная) есть во всех трех слоях канона, причем два верхних слоя еще имеют общий рисунок линии, хотя бы и в обращении. А нижний имеет другой рисунок линии, кстати и другой лад [«дважды мажор»]. Ну, и в конце вместо «двойки» (в шестнадцатых) — единица. По той же самой причине: «обрезать» надо всех одновременно.

Итак, канон идет на мотив «кретик», на его ритм, и очень точно выдержан. Теперь получается связь на совершенно неожиданном уровне — связь формы. Предложение, период никакого отношения к этому не имеют (или имеют весьма далекое). А вот разработка ритмических единиц приобретает особое значение.

Теперь вернемся к первому ритмическому персонажу. Как говорилось, в целом тут арсис-тесис, причем сначала ритм 2–1–2 (в шестнадцатых). Далее вторая модель (т. 2). Она начинается [ритмом] 1–1–1 (в восьмых) или 2–2–2 (в шестнадцатых). Ясно, однако, что это измененный первый мотив (кстати, там и лига есть), вернее ритм «кретик», измененный посредством интерполяции — внутрь добавлена одна шестнадцатая. Следующие далее две шестнадцатые и восьмая в сумме равны той четвертной (из первого такта), что идет за ритмом «кретик». Таким образом, видно, что 2-й такт представляет повторение первого, но с ритмической вариацией (как всегда, ритмическое изменение обязательно), а именно: его арсис, благодаря интерполяции, превратился из [2–1–2] в 2–2–2, а тесис из-за дробления приобрел новую фигуру: 1–1–2. Кстати, 1–1–2, если угодно, тоже может быть понято как видоизменение первой фигуры 2–1–2. Ведь 1–2 сохранилось! И если можно было обрезать в конце и сделать из двух — единицу [в нижнем слое канона, т. 6], значит то же можно сделать и в начале, потому что это абсолютно одно и то же (следовательно,  $d^2-cis^2-h^1$  может быть понято и как видоизменение той же самой ритмической фигуры).

В таком случае арсис, собственно говоря, остался под вопросом, то есть он тематически немотивирован. Он мотивирован просто тем, что это закономерное разрешение ритмической энергии здесь [играет 1-й такт]. А далее [в мелодии]:  $e^2 - ais^1 - gis^2$  и  $d^2 - cis^2 - h^1$ . Как выяснилось, это видоизмененная повторность — с полным изменением гармонической структуры (кстати, она [гармоническая структура 2-го такта] начинается основным тоном ми:  $e-h-dis^1-gis^1$ , или  $egis-h-dis$ ).

Таким образом, [начальное аккордовое построение] — это первый персонаж, а [ритмический канон] — противодействующий второй персонаж (но и он разрабатывает начальную модель «крайтик»). Два персонажа составляют, можно сказать, секцию. (Пока нет установившихся терминов, у Мессиана мы не все можем принимать. У нас термины будут такие: в начале — модели, две модели составляют ритмическую фигуру первого персонажа. Раз Мессиан их так называет — пусть; вместо фразы можно сказать «персонаж».)

Получается, что из «критика» вообще выходит все: 2-й такт, как говорилось, это двукратное проведение с вышеназванными изменениями (считая шестнадцатыми); далее, все три пласта канона ничего другого не делают, как только 2-1-2, и потом повторяют его уже при счете нечетвертями, а шестнадцатыми.

Кстати, это пропорции — они идут через один. Один измеритель, или матра (как говорит Мессиан), — шестнадцатая, второй мы пропустили (это восьмая), а дальше идет четверть. Но вместе они тоже составляют поле из трех слоев. Три слоя ритма: шестнадцатыми, восьмыми и четвертными. Пульсация первого и третьего представлена здесь наилучшим образом. Но нет пульсации среднего слоя, хотя, казалось бы, мы про эти восьмые говорим (*e-ais-gis-d-h* в т. 2), — а измеряем шестнадцатыми и четвертными.

Так построена первая секция. Все дальнейшее выведено из первой секции путем всевозможных повторений. Посмотрим, каких повторений.

Далее (тт. 7–8) идет [почти] точное повторение первых двух тактов [ритм второго стал  $\underline{\underline{M}} \cdot \underline{\underline{J}}$ ], с той разницей, что последующий канон записан почему-то вступающим не на последнюю шестнадцатую, а после тактовой черты (хотя музыка — та же)<sup>17</sup>. Спрашивается, для кого пишется таковая черта? Я думаю, что она пишется неспроста, она пишется для исполнителя. Сначала он должен играть все время синкопами, а при повторении пойдет более или менее нормальный счет восьмыми. А кстати, вот где счет восьмыми! Это интервал по времени между простой и двумя риспостами — они отстоят друг от друга на одну восьмую. Вот где пульсация восьмыми — они в соотношении рисунков.

<sup>17</sup> Добавим, что начальная фигура «кретик» в этом проведении канона (пп. 9–11) дана в уменьшении — пропорционально на четверть составляющих ее лин.

Итак, здесь было точное повторение, а далее (тт. 12–13) идет неточное повторение: это очевидно наш каданс, тот самый [из конца 2-го такта], и теперь он звучит так, будто пришли на прежнее место.

Пример 4. «Взгляд Времени» (т. 12-13)



Даже не спрашиваем, какой тут основной тон, потому что группа повторяется абсолютно на той же высоте: это (*e-a-dis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>*) — разрешающееся созвучие, а это (*dis-gis-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>*) — разрешающее созвучие<sup>18</sup>. И новый добавившийся (*g-ais-c<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>*). Потом, правда, оказывается, что наше «новое» представляет собой просто транспозицию на другую высоту «разрешаемого» созвучия. Они разошлись при абсолютно чистом, плавном голосоведении, плюс добавочные ноты (это термин Мессиана, по-русски они называются побочные тоны: *ais* в первом созвучии, *cis<sup>2</sup>* во втором и *h<sup>1</sup>* в третьем). А остальное — это чистое перенесение гармонии. Кстати, [бывшую] четверть Мессиан превратил в восьмую, сократив таким образом наш тезис [сравнительно с т. 8, где ритм ].

Далее дважды фигура [из тех же звучий в ином ритме], и затем вновь начальная — как некий триптих (типа *a b a*), то есть еще одна «троица». А середка у этой троицы занята тоже тремя нотами, а именно:  . Конечно, это не что иное, как ракоход от той фигуры, которая была во втором такте:  . Ритмический ракоход, наверняка сделано специально. И потом — повторение первой фигуры, но: если при первом исполнении Мессиан сократил ее на восьмушку, то теперь четверть [имевшуюся в т. 8] превращает в половинку. То есть сначала он укоротил ее вдвое, а теперь увеличил вдвое, считая от исходной четверти<sup>19</sup>. Все сосчитано абсолютно точно.

<sup>18</sup> В отечественном издании (Мессиан О. Избранные пьесы для фортепиано. М., 1979) в т. 12 опечатка: отсутствуют необходимые диезы в двух нижних звуках *d* и *g* (должны быть *dis* и *gis*).

19 К этому можно добавить, что в сравнении с 8-м тактом, где вначале были ровные восьмые (♩), в 12-м такте в полтора раза увеличивается вторая из них (♩), а в 13-м — уже вдвое она же (♩) и в полтора раза следующая (♩); то есть вкупе с увеличением последней длительности, движение всей фигуры заметно замедляется: было ♩ ♩ стало ♩ ♩ ♩ ♩.

Затем опять второй персонаж [тт. 14–18], который, в общем-то, играет совершенно то же самое, что и раньше, только в записи, как при втором явлении [тт. 9–11]<sup>20</sup>.

Далее будет вновь первый персонаж [тт. 19–22], и там [действитель но] наступят изменения: в группировке самих моделей — получается дважды проведенный первый персонаж<sup>21</sup>. А потом окажется удлинен и второй персонаж, на глаз видно [тт. 23–32].

Поэтому [до всего этого] в 18-м такте — окончание [первой части]. В ней, как теперь видно, трижды проводится пара персонажей таким образом (я бы записал греческими буквами):  $\alpha\beta$ ,  $\alpha\beta$ ,  $\alpha\beta$ . Еще одна троичность. Заодно это самое простое, что можно придумать (причем в третий раз первый персонаж, как говорилось, изменяется очень значительно — у него нет начала, сразу идут изменения каданса).

После этого следует другая группировка. Сначала первый персонаж [тт. 19–22] удваивается, объединяя варианты из тт. 1–2 и 7–8. Дальше второй персонаж [тт. 23–32] утраивается, объединяя варианты из тт. 3–6, 9–11 (где начальная фигура в уменьшении на четверть) и 14–18 (где начальная фигура в увеличении на четверть). Тут можно думать о перевести. Получаются явно новые группировки и явно законченная часть [тт. 19–32], потому что она не продолжается прежним образом. Всего — 14 тактов, которые строятся по схеме  $\alpha\alpha\beta\beta$  (будем так упрощенно считать).

Затем идет реприза [от т. 33], но своеобразная: сначала собраны все проведение первого персонажа — их получилось три (с изменением в третьем). Затем — заключающий второй персонаж (один), который возвратился к своей исходной длине, как был в первой части. А потом еще концовка [последние два такта] вместе с «нашлепкой» до двенадцати [звуков]. И что же это такое? А это, собственно, кончик от третьего [тт. 12–13] изложения  $\alpha$  [то есть первого персонажа].

Получается в целом такая картина. Первая часть: наш первый персонаж был в виде  $\alpha$ ,  $\alpha$ ,  $\alpha^1$ . Во второй части, где они собраны вместе, есть первый вид ( $\alpha$ ), еще раз он же, а третьего ( $\alpha^1$ ) — нет. В третьей части собраны они все —  $\alpha$ ,  $\alpha$ ,  $\alpha^1$ . А тот, которого там [во второй части] не

<sup>20</sup> Добавим, что на этот раз начальная фигура «крайник» дана (в сравнении с первым проведением канона) в увеличении — также на четверть составляющих ее длины. Попутно отметим имеющиеся в отечественном издании опечатки: в т. 18 первое созвучие ( $h-f-b^1$ ) должно быть залоговано с предыдущим, а третье ( $es^1-a^1-d^2$ ) — залоговано с последующим. Аналогичные лиги пропущены в т. 32, где, кроме того, первое созвучие нижнего слоя должно быть залоговано с двумя предыдущими. Поскольку это прямо влияет на ритмический рисунок, то не может считаться несущественным. В т. 16, к тому же, в верхнем слое отсутствуют необходимые бемоли у двух нижних звуков, надо:  $es^1-b^1-e^2$ .

<sup>21</sup> Здесь представлены оба уже известных ритмических варианта: из тт. 1–2 и из тт. 7–8.

было ( $\alpha^1$ ), появился в качестве заключения в самом конце. В результате суммарно получилось трижды три [проводения]. Почему трижды три? Потому что  $\alpha$  три раза проводится в каждой секции с той разницей, что из второй вынуто третье проведение и отправлено в самый конец. Зато конец получился более чем убедительным. То, чего там [во второй части] не хватало, приставлено на этом месте.

Вот такая форма в целом. Как видим, насквозь ритмическая форма, и все эти изменения величин суть тоже ритмические изменения, но более высокого плана, где всё измеряется уже не в шестнадцатых и даже не в четвертях и половинках, а в тактах (неправильного вида). И тогда получается [в тактах]: 18, 14 и 10 (и это тоже троичность, с убыванием в тактах).

Можно еще посчитать, сколько секций. В первом крупном блоке, или в первой строфе, — 6 секций (они все время были попарно), во второй — 5 секций, в третьей — 4 секции. Тоже хорошо следует по линии сжатия, вместе с убыванием на четыре такта в каждой секции. И каданс, который, как шпиль, торчит, замыкая всю форму в целом.

Судите сами, какая получается форма. Дело не в трехчастности, хотя это и в самом деле трехчастная форма, а в том, что она ритмическая — со всеми обнаруженными связями чисто ритмического плана, как внутри самих формул, так и между частями.

**Интерлюдия редактора.** В приведенных аналитических материалах Холопова по пьесе с символическим названием «Взгляд времени» хотелось бы выделить два момента. Во-первых, принципиально важен сам подход к форме как ритмической по преимуществу; напомним, что среди ее общих определений фигурируют ритмо-сонарная форма, и даже числовая. И это ее свойство последовательно показано на разных масштабных уровнях, от мельчайших структурно-смысовых единиц до общих пропорций композиции. В качестве ее исходного импульса рассматривается ритмическая модель (ритм «крайник»), которая и служит главным основанием тематизма. Сообразно своей природе, эта модель получает прежде всего ритмическое развитие (упомянутая «разработка ритмических единиц»): ритмически варьированное повторение — с элизией, интерполяцией, ритмическим ракоходом, сложением в более крупные единства — расценивается как главный формообразующий фактор (при том, что гармоническое строение постоянно находится в поле зрения аналитика).

Во-вторых, вопросы терминологии. Хотя они постоянно занимают внимание ученого, в практическом применении тех или иных наименований еще сохраняется определенная непоследовательность, даже в соотнесении с намеченной самим Холоповым иерархией ритмических терминов. Они как будто продолжают испытываться и взвешиваться на предмет функциональной пригодности в новых услови

ях. Это касается и наименьших ритмических образований (где идет отбор, что лучше: ячейка? рисунок? модель? фигура?), и, особенно, наиболее крупных разделов этой нетрадиционной (как подчеркивает Холопов) формы. Помимо мелькающего время от времени (возможно, по инерции) привычного слова «часть», практически на равных фигурируют термины блок, строфа, секция. Последнее в данном контексте наименее удачно, поскольку дублирует название внутренних подразделов, которые именуются так же. «Строфа», согласно отечественной традиции, вызывает ассоциации с тексто-музыкальной формой, что в данном случае не имеет очевидных оснований. Вместе с тем, это термин из лексикона Мессиана, который, следуя французскому учению, называет так и разделы инструментальной формы. «Блок» более нейтрален и, по-видимому, отвечает тому масштабному уровню в общей системе терминов Холопова, где этот термин им заявлен. Как бы то ни было, но подобное опробование разных терминологических вариантов в руках искушенного исследователя представляется необходимым и неизбежным при становлении научного аппарата, пригодного для описания непривычных звуковых объектов.

Характеристика общей планировки формы как трехчастной, предложенная Холоповым, представляется не единственно возможной. После первоначального регулярного чередования «персонажей» — аккордового (в трех родственных, в разной степени, вариантах) и канонического (в трех ритмических разновидностях), происходит разрастание каждого из них путем суммирования имеющихся версий — сначала двух, а затем и трех (на схеме далее: a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup> — аккордовый персонаж в трех видах; b, b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup> — канонический персонаж в трех ритмовариантах, длительность каждого дана в шестнадцатых):

a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	a	a <sup>1</sup>	b	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
19	28	19	23	34	33	47	84	72	28	21			

И с этой точки зрения очередное сложение всех трех проявлений аккордового персонажа кажется продолжением процесса укрупнения, но не репризой. А когда складывать уже больше нечего, наступает «брос» величины, который и приобретает характер несколько внешнего завершения (внешнего потому, что можно представить еще один аналогичный круг, а может, и еще...). В качестве комментирующего приложения приводим нашу числовую (= ритмическую) схему данной формы (см. схему 1 на с. 120).

Следующий далее анализ еще одной пьесы из «Двадцати взглядов», хоть и имеет конспективное изложение, достаточно подробен в главном и важен не только общей оценкой формы, но и функциональной характеристикой ее слагаемых.

**Мессиан. № 16 «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов»**(там-тамы и гобой, консорт<sup>22</sup> огромный и гундосый...) [КА, 1994]

[В целом] форма составная

[цифры в квадратиках далее — номера крупных разделов]

**1 = фон** (тт. 1-21)

Там-там + гул

Аккорд = вертикаль + горизонталь ( $\alpha = \uparrow + \leftrightarrow$ ).Остинато в A<sup>13.2</sup>. [т.е. нижний тетрахорд: a-b-cis-dis]

Ряд 16-15-[14-13-12-11-10-9-8-7-6-5-4-3]-2-1 + 32 x

**Форма прогрессии (+остинато [верхний пласт])**

Пример 5. «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов» (т. 1-4)

Modérément ( $\text{d} = 72$ )

8<sup>va</sup> bassa  
(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)  
ff.

**2 = П** [главная тема, тт. 22-35]

«Немного крикливо». Ob. соло

**C<sup>2</sup>**  
Костяк = **a<sup>1</sup>**  
**dis<sup>1</sup> cis<sup>1</sup>**

**Строчная форма**Такты = **строки**

1 - 8 (=3+3+2)

**+2**

Пример 6. «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов» (т. 22-24)

<sup>22</sup> То есть ансамбль; у Ю. Н. Холопова написано «концерт», что в данном контексте не совсем точно.

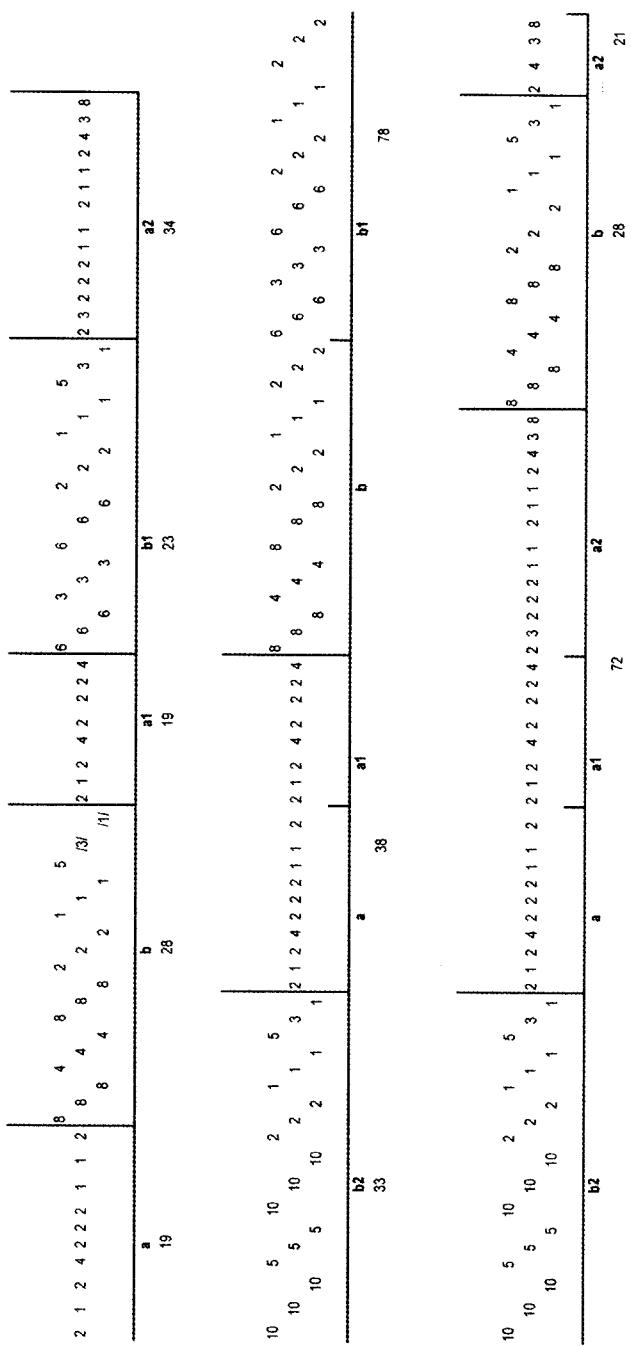
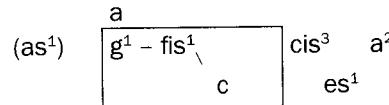


Схема 1. Мессиан. Взгляд Времени. Схема формы Т. Кюреян (цифры обозначают длительности в шестнадцатых).

Ю. Холопов

Ритмические формы у Мессиана

: a b :   =	[a b a b a b]	
•	9+2, 9+2, 3+4	как бар
•	9+2, 9+2, 3+4	= 29
	15+2, 3+4	(репризный)
	1+3=апдж.2+4 ув.	= 24
		каданс

Увеличение  $\rightarrow$  ♩ [т. 35] (обобщение: a = b)Увеличение: вчетверо ♩  $\rightarrow$  ♪ [в т. 30]; вшестеро ♩  $\rightarrow$  ♫ [в т. 31]  
||: a b :|| [в тт. 32–34, фактурно рассредоточено]

3 = Ш [ побочная тема, т. 36]

Монотакт

КП [ контрастная полифония ]

Пример 7. «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов» (т. 36)



||: ♩ ♩ ♩ ♩ :|| = Т. + 4 вар. + 4 вар. | + 1 вар. | + кода 4 вар. (= 1 т.)

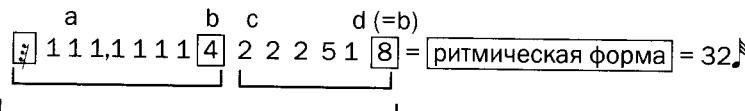
c cis c a  
 $\text{♩} = 8+8+8+8$

Форма:  
 КП [ контрапункт ] = Retr[ograde]  
 a-gis-fis-c [ см. главную тему ]

Пример 8



КП [контрапункт] =  :



Var. 1 a b c d d (=b)

Var. 2 a b c d - вставка, но с  $\text{lh} = 1$

Var. 3 a b c b (=d)

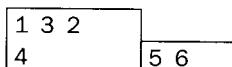
Var. 4 c d (a = аккорд!)

Var. 5 a b c (d) e+f g g<sup>1</sup>  
стретта a b c (d) e+f g g<sup>1</sup>

Var. 6-7 ||: a b c :||  
стретта

Var. 8 e+f g g<sup>1</sup>  
e+f g g<sup>1</sup>

Var. 9: в контрапункте номера звуков:



Coda [т. 57] = Ш в четырехкратном уменьшении + бесконечный канон 2-го разряда (в 1  ) в пространстве:

fis-g-gis  
dis-e-f

Пример 9. «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов» (т. 57)

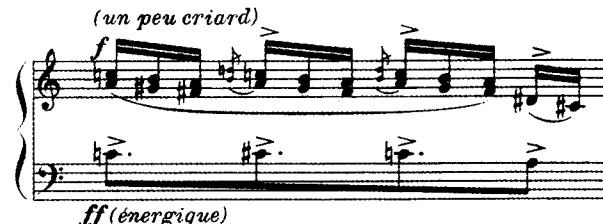


«Точка» – Cis (как там-там)

[4] [т. 60]

П соединение тем:	c <sup>2</sup> -h <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> - cis
Ш	+a <sup>1</sup> -gis <sup>1</sup> -fis <sup>1</sup> -c <sup>1</sup>

Пример 10. «Взгляд пророков, пастухов и Волхвов» (т. 60)



\*

Те же 14 тактов; в такте 11 у T<sub>2</sub> [второй темы] так же отрезана 1-я нота, как и у T<sub>1</sub> [первой темы].

[5] фон ракоходно [т. 74]

Кода пьесы [in A] [т. 95]=

П

Ш

росчерк = каданс:

fis<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-(b<sup>3</sup>) Cis

3 1 1  
[5], 1 - 2 - 5 - 7 (простые числа)

[5] 4 - 4 - 4  
cis- c - a

Таким образом: форма = составная новая тональность



**Интерлюдия редактора.** Приведенный анализ подтверждает, сколь разнородны бывают слагаемые формы у Мессиана. Конструктивная суть начального раздела – ритмическая прогрессия, и это

настолько важно, что Холопов говорит даже о прогрессии как форме (фактически в сонорных условиях). После этого главная тема, напротив, определяется в традиционнейших категориях песни: по Холопову, это строчная форма, «как репризный бар». И хотя здесь нет словесного текста (входящего в природу подобных тексто-музыкальных форм), важен, видимо, генезис этой музыки, ее жанровый прототип. Ведь и сам Мессиан отмечает, как известно, наличие в своих инstrumentальных сочинениях (прежде всего, органных) средневековых форм вокальной природы — антифонов, секвенций и других. А для них и характерен строчной принцип, то есть скелетование мелодических строк, соответствующих текстовым, но функционально, по преимуществу, достаточно нейтральным. Однако в устройстве этих строк опять легко узнать Мессиана: их звуковысотное наполнение фактически неизменно, поэтому на первый план выступает временной параметр (о чем наглядно свидетельствует «ритмический портрет» главной темы — числовая схема, отражающая пропорции на уровне строк и более крупных разделов). И обширный каданс, который завершает этот, в основной своей части монодический, раздел, тоже выделен ритмом — разные варианты увеличения придают основной попевке, утяжеленной аккордами, еще большую весомость и значительность.

В следующей далее побочной теме главные события тоже происходят за пределами звуковысотной сферы, весьма стабильной. В ее основе лежит монотакт из двух контрастных слагаемых — лапидарного остова главной темы и ритмически изощренного контрапункта с мелодически симметричной линией. Данный монотакт повторяется, варьируясь, но так, что это более всего затрагивает опять-таки временные отношения (мелодические вставки ведут к горизонтальным смещениям и новым ритмическим комбинациям, каноническое раздвоение контрапункта усложняет и активизирует общую ритмическую картину). Наконец, и завершающий побочную тему каданс выделен ритмически (на этот раз четырехкратным уменьшением главной попевки).

Примечательно, что составной принцип формы (заявленный исследователем в качестве основного) действует не только «по горизонтали», но и «по вертикали»: главная и побочная темы в репризе контрапунктически соединяются. Последующий ритмический ракоход начальной формы-прогрессии, казалось бы, логично завершает целое. Но автор вводит дополнительное заключение: нарушив столь любимую композитором симметрию, оно, взамен, безусловно подтверждает главенство ля-мажорно-минорной тоники — «новой тональности», как сказано у Холопова.

Следующий далее «нотный анализ» еще одной пьесы из «Двадцати взглядов» практически лишен словесных комментариев аналитика, но от этого не менее «говорящий».

Пример 11. Мессиан. № 12 «Слово всесильное»  
(аналитический пример Ю. Н. Холопова)

The musical score for Messiaen's No. 12 'Le mot du Christ' is presented in a complex, multi-staff format. The score is divided into sections labeled with Roman numerals (I through IX) and Arabic numerals (1-1 through 19). The first section, I-1, features an 'ostinato' pattern. Subsequent sections show various rhythmic patterns, including eighth-note figures and sixteenth-note patterns. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and key changes indicated by sharps and flats. The overall structure is highly rhythmic and metrically complex, reflecting the 'rhythmic portrait' of the main theme mentioned in the text.



**Интерлюдия редактора.** Из аналитических ремарок ясно, форма пьесы расценивается Холоповым как строчная. В данном случае это имеет бесспорные основания: само название здесь обращено к слову, и музыка предстает как грозная, мощная речь. Монодическая в своей основе конструкция, усиленная октавными дублировками и расцвеченная колористически-резонирующими вставками (авторское наименование: «группетто-вспышка» — groupe-fusee), имеет гулко-раскатистое сонорное основание: в звучности «там-тама» (клuster в субконтрктаве) представлено ритмическое остинато (как его определяет Холопов) или ритмическая педаль (по Мессиану). Являя необратимый ритм (или ракоходный, как помечено у Холопова) на основе чисел Фибоначчи, — 3+5+8+5+3 (считая в шестнадцатых), — этот ряд проводится 21 раз, с паузами в 7 шестнадцатых между проведениями. Холопов указывает в связи с этим на изоритмику и называет сам ряд обычным для изоритмии термином «талья» (об изоритмии у Мессиана см. далее).

Аналитический нотный пример Холопова, приведенный выше, более всего примечателен самим методом: мелодический материал разных строк (и полустрочек) располагается аналитиком так, что становится наглядным его общность, скрытое или явное родство, повторность, которая и служит главным основанием для членения.

Система обозначений в примере такова: римские цифры в квадратике обозначают номера строк; то же с дополнительной арабской цифрой через дефис означает внутреннее деление в пределах строки (полустрочки или еще мельче — фразы). Арабские цифры слева, под основными обозначениями строк, указывают номера проведений ритмического ряда. Цифры в кружочках (над нотоносцем) означают продолжительность такта в шестнадцатых.

В нотном примере имеются также указания (более поздние, сделанные другими чернилами) на группировку строк, причем говорится о «группе куплетов» — первой (куда относятся начальные 4 строки), второй (включает следующие 3 строки) и репризной (+развитие); это последние 3 строки, причем заключительная содержит развернутый каданс). Таким образом, строки здесь фактически

приравниваются к куплетам (или хотя бы сравниваются с ними). И здесь мы видим у Мессиана парадоксальное сочетание весьма контрастных начал: сонорного основания, организованного ритмически, и архаически-монодичной строчной формы вокального генезиса.

Далее приводится фрагмент статьи Ю. Н. Холопова, который примечателен самой постановкой вопроса о связи изоритмии и сериальной техники, — тем более что ученый размышлял об этих проблемах еще в конце 1970-х годов, когда подобные переклички через века вовсе не были самоочевидны. С точки зрения методики поучителен также выполненный в значительной части (хоть и не полностью) анализ второго из «Ритмических этюдов» Мессиана. И, как всегда, достойны внимания вопросы терминологии. В данном случае это правка Ю. Н. Холоповым русского перевода авторских комментариев к тому же Второму этюду, которая содержится в нотах из архива ученого.

### На пути к сериализму.

#### Развитие принципа изоритмии у Мессиана (1978)<sup>23</sup>

Музыка XX века продолжила тенденции не только непосредственно предшествующей ей эпохи, но воскресила и дала новую жизнь таким явлениям, круг развития которых давно и, как казалось, навсегда завершился. Может быть, самое поразительное из таких возобновлений — возрождение изоритмической техники XIV века.

Принцип изоритмии есть своеобразное ритмическое остинато («изоритмический» буквально значит «равноритмический»). Специфику его составляет эманципация ритма, то есть отделение ритмического рисунка от высотной (ладовой) структуры мелодической линии. Как техника композиции изоритмия получила распространение в XIII—XIV веках, на рубеже Средневековья — Возрождения. Крупнейшим композитором, который широко пользовался изоритмиией, был Гильом де Машо.

Можно выделить два рода изоритмической техники: 1) остинатный ритм при свободной (неостинатной) мелодической линии и 2) остинатный ритм в сочетании с остинатно повторяющейся линией высот [иной протяженности] (в отличие от простого, мелоритмического остината, когда длина линии и ритмического рисунка точно совпадают друг с другом). В изоритмии второго рода (который нас здесь интересует) возникает, таким образом, совершенно удивительное явление: два не совпадающих друг с другом разнородных остината одновременно! Схемати-

<sup>23</sup> Печатается по рукописи из архива Ю. Н. Холопова. Датировка согласно авторизованному каталогу (№ 778) в издании: Magistro Georgio Septuaginta. К 70-летию Ю. Н. Холопова. М., 2002.

чески представим себе, что ритмическое остинато, или талеа<sup>24</sup>, имеет 12 единиц, а высотное, или колор<sup>25</sup>, – 18:

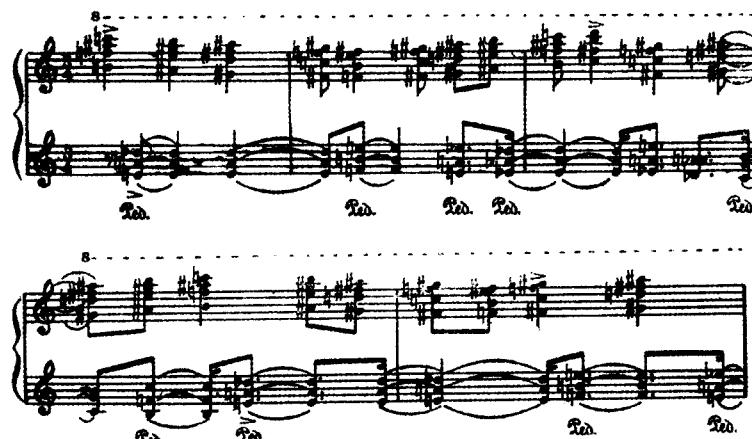
талеа	12	12	12
колор	18	18	

В музыкальном языке Мессиана изоритмическая техника не только возродилась, но, по-видимому, послужила одним из путей к сириализму — технике оперирования сериями различных параметров (например, высот и длительностей, высот и динамических оттенков и т. д.). Неслучайно именно Мессиан нашел впервые в «Четырех ритмических этюдах» метод сочинения на основе нескольких разнородных серий.

В ряде сочинений, предшествующих этому новшеству, встречаются эпизоды, где идущее от изоритмической техники наложение ритмических рядов на высотные обнаруживает прямой путь к позднейшему изобретению. Это не сериализм, а обычна для Мессиана (и описанная им самим в книге «Техника моего музыкального языка», издана в 1944) модальная и ритмическая техника. Но в некоторых случаях сочетание того и другого находится как бы на полпути к сериализму. Сходство состоит в том, что там и здесь структура регулируется накладывающимися друг на друга рядами разных параметров.

Один из таких эпизодов — отрывок из «Трех маленьких литургий Божественного Присутствия» (пример 12).

Пример 12. «Три маленькие литургии», часть I (т. 50–56).



<sup>24</sup> Талеа (лат. talea) — отрезок (примеч. автора).

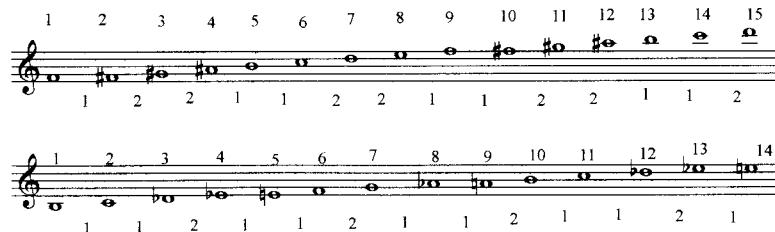
<sup>25</sup> Колор (лат. color) — цвет (примеч. автора).



Высотный параметр регулируется двумя рядами звуков, принадлежащими а) третьему мессиановскому ладу ограниченной транспозиции (структура в полутонах: 2 1 1 2 1 1 2 1 1) во второй высотной позиции — от звука cis (или от f) (см. нижнюю строчку в примере 13 А), и б) шестому ладу (структуре: 2 2 1 1 2 2 1 1) в первой позиции — от с (см. верхнюю строчку в примере 13 А). Остинатные рисунки линии в том и другом пласте выражены свободно избранными последовательностями номеров каждого ряда (13 Б; ср. с 13 А).

Временной параметр регулируется одним и тем же рядом ритмических единиц, но данным в двух видах — простом (ритм верхнего слоя, пример 13 В) и в полуторном увеличении (ритм нижнего слоя; начало не одновременно с верхним, а отодвинуто на одну восьмую; пример 13 В). Соотношение ритмического остината («талеа») и высотного («колор») в каждом из голосов — пример 13 Г.

Пример 13 А (цифры над нотоносцем означают номер звука, его «позицию»; цифры под нотоносцем — структуру лада в полутонах)



Пример 13 Б

14. 13. 12. 11. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 11. 12. 13.  
12. 11. 10. 9. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 9. 10. 11.  
9. 8. 7. 6. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 6. 7. 8.  
5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 2. 3. 4.

Верх: n-1-1-1-1+1+1+1-4+1+1 (всего 13 единиц ряда)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Четыре приведенных выше ряда цифр фиксируют высотную линию каждого из четырех голосов верхнего аккордового пласта. Подчиняясь и той закономерно-

Низ:  $n \ n +2-1-1 +2-5+1+1$  (всего 9 единиц ряда)<sup>27</sup>

$n$  = исходное положение звука в ряду;  $+1, +2$  = количество ступеней вверх;  $-1, -2, -4, -5$  = количество ступеней вниз.

Пример 13 В



Пример 13 Г. Соотношение единиц ритмического остината («талеа») и высотного («колор») в каждом из пластов



Благодаря ритмическому остинатному канону, не совпадающему с каноном высот, длина звуков высотного ряда регулируется наложенным на него и независимым от него рядом длительностей. Здесь наибольшее приближение мессиановской модальной и ритмической техники к сериализму.

Исходя из показанной организации разнородных параметров, Мессиан делает следующий шаг — к сериализму. Первое его сочинение в сериальной технике содержит «Четыре ритмических этюда» для фортепиано (1949–1950).

Авторские разъяснения сериальной техники приведены в советском издании: Мессиан. Четыре ритмических этюда. Л.: Музыка, 1974. Необходимо, однако, исправить терминологию на русском языке. [Ниже приводятся только те выдержки из опубликованного по-русски комментария, где Холоповым сделаны поправки.]

| Опубликованный вариант                        | Версия Ю. Н. Холопова              |
|---|------------------------------------|
| Система длительностей и динамических оттенков | Лад длительностей и интенсивностей |

сти, что указана Холоповым в данном пояснении (14 – 1 – 1 – 1 и т. д.), они одновременно оперируют номерами согласно позиции в звукоряде (из примера 13 А).

<sup>27</sup> В данном случае Холопов приводит линию только одного голоса (из трех) нижнего аккордового пласта.

| Опубликованный вариант   | Версия Ю. Н. Холопова   |
|--|---|
| В этой пьесе применена система из 36 тонов <...> Пьеса целиком написана в этой системе.  | В этой пьесе применен лад из 36 высот <...> Пьеса целиком написана в этом ладу.   |
| Тоны: система диапазоном свыше шести октав разделяется на три части <...>  | Высоты: лад диапазоном свыше шести октав разделяется на три области <...>   |
| в 1-й части длительности постепенно расширяются от $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} <...>$<br>во 2-й — $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} = \frac{1}{1} <...>$<br>в 3-й — от $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} = \frac{1}{1} <...>$ | Длительности:<br>область I: длительности хроматически от $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} = \frac{1}{1} <...>$<br>область II: длительности хроматически от $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} = \frac{1}{1} <...>$<br>область III: длительности хроматически от $1 = \frac{1}{1}$ до $\frac{1}{12} = \frac{1}{1} <...>$ |
| Система такова: <...>  | Лад таков: <...>  |
| Первая часть системы звучит в верхнем регистре фортепиано (на верхнем нотном стане) <...>  | Первая область звучит в верхнем регистре фортепиано (на верхней строчке) <...>  |

Мессиан. Четыре ритмических этюда (1949–1950)

№ 2 «Лад длительностей и интенсивностей»

[Три области: высотный и ритмический параметры<sup>28</sup>]

Пример 14

<sup>28</sup> В холоповском рукописном примере имеющиеся у Мессиана знаки артикуляции и динамические оттенки опущены, а звуки пронумерованы. В следующей далее аналитической схеме они представлены соответствующими номерами согласно своей «области».

Серийный порядок согласно трем областям, по тактам<sup>29</sup>

| тт. | 1         | 2      | 3     | 4     | 5 |
|-----|-----------|--------|-------|-------|---|
| I   | 1 2 3 4 6 | 5 7 10 | 11    | 12 11 | 8 |
| II  | 1 2 3     | 4 5    | 1 2 6 | 7     | 8 |
| III |           | 9      |       | 6     | 3 |
|     | 7         |        | 8     |       |   |

| тт. | 6    | 7    | 8     | 9     | 10      |
|-----|------|------|-------|-------|---------|
| I   | 9 12 | 9 4  | 3 5 7 | 10 12 | 1 2 3 8 |
| II  | 9    | 1 10 |       | 11    | 1 2 3   |
| III | 4    | 5    | 1 2   | 7     |         |
|     |      |      |       |       |         |

| тт. | 11      | 12    | 13    | 14    | 15  |
|-----|---------|-------|-------|-------|-----|
| I   | 1 2 4 7 | 10 12 | 1 2 4 | 5 8 9 | 12  |
| II  | 10      | 12    | 1     | 4 5   | 1 6 |
| III | 8       |       | 11    |       | 1   |
|     | 9       |       |       |       |     |

| тт. | 16    | 17 | 18          | 19    | 20 |
|-----|-------|----|-------------|-------|----|
| I   | 11 10 | 11 | 5 4 3 2 1 7 | 3 5 8 | 10 |
| II  | 7 8   | 9  |             | 4 8   |    |
| III | 4     | 5  | 6           | 1     | 5  |
|     |       |    |             |       |    |

| тт. | 21    | 22      | 23 | 24        | 25   |
|-----|-------|---------|----|-----------|------|
| I   | 12 11 | 1 3 1 8 | 12 | 1 12 2 11 | 3 10 |
| II  | 12    | 11      | 9  | 7         | 6    |
| III | 12    | 10      |    | 3         | 4    |
|     | 10    |         |    |           |      |

| тт. | 26  | 27    | 28      | 29       | 30   |
|-----|-----|-------|---------|----------|------|
| I   | 4 9 | 5 8   | 6 7 2   | 9 1 2 12 | 10   |
| II  | 5 4 | 3 2 1 | 4 2 2 3 | 4 12     | 3 12 |
| III | 5   |       | 12      | 1 12     |      |
|     |     |       |         |          |      |

<sup>29</sup> В рукописи звуки, следующие заданному в той или иной области порядку, снабжены «лигами» и таким образом «связаны» аналитиком; и так же связаны звуки, находящиеся на расстоянии, отодвинутые друг от друга какими-то вставками или перестановками (что особенно важно, так как восстанавливает неочевидные связи). Однако воспроизвести все это графически в приведенной таблице затруднительно.

| тт. | 31       | 32 | 33     | 34  | 35    |
|-----|----------|----|--------|-----|-------|
| I   | 1 2 4 12 | 11 | 10 5 6 | 7 9 | 8 1 2 |
| II  |          | 11 | 10     | 5   | 4 6   |
| III | 6        |    | 7      | 9   |       |
|     | 11       |    |        |     |       |

| тт. | 36       | 37  | 38  | 39      | 40  |
|-----|----------|-----|-----|---------|-----|
| I   | 1 11 3 9 | 5 7 | 8 4 | 10 2 12 | 5 1 |
| II  | 9        | 8   | 7   | 1 11    |     |
| III |          | 1 3 | 4   | 2 6     |     |
|     |          |     |     |         |     |

| тт. | 41      | 42  | 43     | 44     | 45  |
|-----|---------|-----|--------|--------|-----|
| I   | 2 12 16 | 5 7 | 8 9    | 11 3 6 | 7 8 |
| II  | 3 9     | 5   | 7      | 8      | 10  |
| III | 7       |     | 1 2 11 |        |     |
|     | 12      |     |        |        |     |

| тт. | 46    | 47 | 48      | 49   | 50    |
|-----|-------|----|---------|------|-------|
| I   | 10 11 | 12 | 1 2 4 5 | 8 7  | 11 12 |
| II  | 2     | 12 | 6       | 4 12 | 3 1 4 |
| III | 5     | 4  | 3       | 2 1  | 2 1   |
|     | 13    |    |         |      |       |

| тт. | 51  | 52  | 53      | 54    | 55      |
|-----|-----|-----|---------|-------|---------|
| I   | 8 6 | 11  | 6 7 12  | 1 5 8 | 11      |
| II  | 1 5 | 1 9 | 1 2 3 4 | 5     | 1 2 3 6 |
| III | 6   | 2   | 3 1     | 3 2   | 1 4     |
|     |     |     |         |       |         |

| тт. | 56    | 57      | 58   | 59    | 60  |
|-----|-------|---------|------|-------|-----|
| I   | 2 4 9 | 10 3 12 | 13 2 | 4 8 9 | 11  |
| II  | 7     | 5       | 6 5  | 7     | 4 8 |
| III | 5     | 6       |      | 9     |     |
|     | 14    |         |      |       |     |

| тт. | 61   | 62   | 63   | 64   | 65       |
|-----|------|------|------|------|----------|
| I   | 10 6 | 12 6 | 11 9 | 10   | 4 2 3 17 |
| II  | 3    | 9    | 2 10 | 1 11 |          |
| III | 1 7  |      | 2    | 8    |          |
|     |      |      |      |      |          |

| пп.       | 66    | 67       | 68  | 69   | 70 |
|-----------|-------|----------|-----|------|----|
| I         | 11 5  | 3 12 4 9 | 8 4 | 12 9 | 12 |
| II        | 1 2 3 | 5 8      | 7   | 4    | 9  |
| III       | 3 9   |          |     | 4    | 10 |
| <b>15</b> |       |          |     |      |    |

| пп. | 71        | 72          | 73 | 74        | 75    |
|-----|-----------|-------------|----|-----------|-------|
| I   | 4 3 2 1 6 | 2 4 1 3 4 5 | 12 | 8 1 2 3 5 | 6 11  |
| II  | 1 2 3     | 1 2 3       | 12 | 4         | 2 1 6 |
| III | 5         | 5           | 11 |           |       |
|     |           |             |    |           |       |

| пп.       | 76    | 77      |
|-----------|-------|---------|
| I         | 12    | 4 11 12 |
| II        | 1 4 1 | 8       |
| III       | 6     |         |
| <b>16</b> |       |         |

**Послесловие редактора.** Подводя итог, еще раз зададимся вопросом, насколько значимы для современного музыковедения представленные материалы Ю. Н. Холопова. Принадлежащие (за исключением последнего, более раннего фрагмента) примерно десятилетнему периоду — от начала 90-х годов прошлого века до апреля 2003-го (когда, 24 апреля, ученый ушел из жизни), — они в чем-то противоречивы, в чем-то не до конца последовательны... Очевиден их не окончательный характер, в частности, в отношении терминологии. Да и термины как будто применяются не слишком оригинальные: фигура, секция, блок — у кого только не встретишь их или чего-то подобного... На это можно ответить, однако, словами самого Юрия Николаевича, обращенными много лет назад к начинающим музыковедам. Когда те горячо критиковали не слишком самобытные, как им казалось, высказывания одного крупного композитора о творческом процессе, Холопов убежденно возразил: «Важно не что говорит, а кто говорит». Тогда эта фраза показалась несколько темной, но сейчас она воспринимается иначе. Действительно, как бы ни был «банален», на чей-то взгляд, некий выбор, но если он сделан действительно крупной величиной (в любой сфере науки или искусства), то перестает быть банальным и становится общественно значимым. Потому что это выбор человека, который знает «что к чему» и самими своими предпочтениями подсказывает перспективное направление дальнейших поисков. А потому и подобная «рабочая карта» может сослужить полезную службу тем, кто решится пойти по сходному маршруту и кто наберется терпения вникнуть в ее скучные указания.