

**Клод Самюэль**

**«Беседы с Оливье Мессианом»**

(перевод с французского, 7 глав), Париж, 1968.

**Глава III: ритм и ритмические поиски.**

**К.С.:** Однажды, когда я сказал, что вы композитор, вы добавили, «и я орнитолог и ритмист». Как следует понимать второе из этих определений?

**О.М.:** Я считаю, что ритм – главнейшая и, может быть, существенная часть музыки, я полагаю, что ритм, по всей вероятности, существовал до мелодии и до гармонии, к тому же я отдаю тайное предпочтение стихии ритма. Я особенно подчеркиваю это предпочтение стихии ритма. Я особенно подчеркиваю это предпочтение, потому что им, по-моему, отмечено мое вступление в современную музыку.

**К.С.:** Прежде чем разобраться в деталях ваших ритмических поисков и вашего ритмического языка, могли бы немножко заняться терминологией, дабы развеять недоразумения. Что такое ритм? Как можно просто определить его?

**О.М.:** Как раз ритм единственное музыкальное понятие, которое нельзя определить просто. Предлагалось множество определений, одновременно хороших и плохих, в зависимости от угла зрения. Одно из них весьма известно. Оно принадлежит Дом. Мокро и резюмирует идеи Платона и древних греков по этому поводу: «ритм есть упорядоченность движения». Это определение имеет то преимущество, что оно применено одновременно к танцу, к речи и к музыке, но оно неполно.

**К.С.:** Возьмем, если вы разрешите, конкретные примеры. Что такое ритмическая музыка?

**О.М.:** Схематически, ритмическая музыка – это музыка, которая пренебрегает повторениями и разными делениями, которая в сущности исходит из движений в природе, движений свободных и неравных длительностей.

**К.С.:** Какую позицию по отношению к ритму занимали великие классики.

**О.М.:** Классики, в западном смысле этого слова, плохие ритмисты, или скорее музыканты, не знающие ритма. В музыке Баха есть гармонические

краски, невероятный труд в области контрапункта, это замечательно и гениально, но ритма в ней нет.

**К.С.:** Этот пример позволит нам избежать недоразумения. В самом деле, для некоторых меломанов какое-нибудь произведение Баха или концерт Прокофьева являются вершиной «ритмической музыки», а симфония Моцарта, напротив, совершенно не ритмическая. Почему?

**О.М.:** Как раз наоборот, Моцарт исключительно ритмический композитор. Что же касается произведений Баха и Прокофьева, они кажутся ритмическими именно потому, что в них нет ритма. Объяснение следующее: в этих произведениях слышна непрерывная последовательность равных длительностей, которая повергает слушателя в состояние безмятежной удовлетворенности: ничто не нарушает биение пульса, его дыхания, ударов сердца; он очень спокоен, он не получает никакого шока и все это ему кажется идеально «ритмичным».

**К.С.:** Возьмем другой пример: традиционный джаз считается «музыкой ритмической».

**О.М.:** Это совершенно тот же процесс. Джаз покоится на музыкальном фоне равных длительностей. Благодаря сочетаниям синкоп он содержит также и ритмы, но эти синкопы существуют только потому, что они помещены на равных долях (длительностях), которым они противостоят. Несмотря на ритм, порожденный этим противоречием, слушатель и на сей раз воспринимает в первую очередь равные длительности, дающие ему ощущение полного спокойствия.

Приведу еще один очень яркий пример неритмической музыки, которую считают ритмической: военные марши. Размеренный ритмический шаг под непрерывное чередование абсолютно равных длительностей противоестественен. Настоящий шаг сопровождается чрезвычайно неправильными колебаниями; это ряд падений (через неодинаковые промежутки), которых удалось в большей или меньшей степени избежать.

**К.С.:** Значит военная музыка это отрицание ритма?

**О.М.:** Конечно.

**К.С.:** Можете ли вы нам дать несколько противоположных примеров четко ритмической музыки?

**О.М.:** Нужно рассмотреть различные аспекты ритма. Прежде всего кинематику, соответствующее только что данному мной определению ритма, как «упорядоченность движения». Речь идет о чередовании порывов и отдыха, которое греки так хорошо называли ... и .... Всякая хорошая музыка

постоянно содержит такое чередование порывов и отдыха. Церковное пение, возьмем хотя бы только этот случай, является непрерывным чередованием ... и ..., повышений и спадов порывов и отдыха, что было великолепно объяснено крупнейшим теоретиком церковного пения Дом. Мокро.

**К.С.:** Можете ли вы дать нам интересные ритмические примеры в классическом западном репертуаре?

**О.М.:** В классической музыке великолепнейшим композитором в области ритма является, конечно, Моцарт. Моцартовская ритмика носит кинематический характер, но она принадлежит главным образом к области акцентировки, исходящей из глагола и слова. У Моцарта наблюдаются мужские и женские ритмические группы; мужские группы построены на едином движении и обрываются внезапно, согласно мужскому телу и характеру; женские группы (более гибкие, соответственно женскому телу и характеру) наиболее важные, и наиболее характерные, они включают подготовительный период, называемый «анакрузой» - вершину или более или менее сильный «акцент» и более или менее слабый спад («безгласность» или «окончание», состоящее из одного и нескольких звуков, одной или нескольких длительностей). Моцарт постоянно пользовался подобными ритмическими группами, которые имеют такое большое значение в его произведениях, и не сохранять точную расстановку его акцентов – значит совершенно уничтожить моцартовскую музыку. Именно поэтому приходится так часто слышать плохую интерпретацию Моцарта, так как большинство музыкантов недостаточно ритмически образованно, чтобы отличить подлинное место акцентов.

**К.С.:** Таким образом основная трудность исполнения произведений Моцарта связана с их ритмическим богатством?

**О.М.:** Абсолютно верно и, в особенности, с расстановкой акцентов, которые не всегда эксплицитно указаны композитором; исполнитель руководствуется в расстановке акцентов мелодической линией, искусными гармоническими приемами и множеством разнообразных признаков, которые было бы слишком долго перечислять. Если исполнитель ошибается, он совершает преступление против Моцарта, полностью разрушая ритмическое движение произведения.

**К.С.:** А Бетховен?

**О.М.:** У Бетховена ритмы и темы построены на едином дыхании, без особых акцентов, то есть мужского типа. Это объясняется, наверное, его волевым, сильным характером. Следует признать, что у Бетховена гораздо меньше ритмических исканий, чем у Моцарта – его поиски были в другом плане – однако, все-таки мы можем у него отметить один интересный момент – это

«развитие путем исключения», которое является первым опытом «ритмических персонажей», фигурирующих в «Весне священной». Мы к этому еще вернемся...

**К.С.:** Продолжим наш обзор «ритмических» композиторов и обязательно остановимся на Клоде Дебюсси.

**О.М.:** Мы касались Клода Дебюсси, говоря об оркестровке и о его любви к природе, ветру и воде. Как раз эта его любовь приводит к неравномерности длительностей, о которых я уже упомянул, что и является сутью ритма и позволила ему избегать повторений, во всяком случае повторений через какой-то промежуток времени, ибо у Дебюсси есть немедленные повторения. Внимательно наблюдая за природой, Дебюсси понял её движущее начало, её вечное волнообразное движение, которое он перенес в свою музыку, и, благодаря этому, он величайший из ритмистов всех времен.

**К.С.:** Не приводит ли такая свобода ритма к обновлению Фомы? Нет ли связи между формой произведения и таким ритмическим подходом?

**О.М.:** Не думаю, что это две разные области.

**К.С.:** Теперь оставим Дебюсси и перейдем к Стравинскому, которого вы долго анализировали. Каков ритмический вклад «Весны священной»?

**О.М.:** Не знаю, отдавал ли себе отчет сам Стравинский в том нововведении в «Весне священной», которое я назвал «ритмическими персонажами». Я очень горд этим термином, потому что он мне кажется действительно точно сформулированным.

**К.С.:** Он сформулирован точно, но он все-таки требует некоторых разъяснений.

**О.М.:** Ну что же. Только что я говорил о Бетховене, который создал «развитие путем исключения». Это развитие заключается в том, что берется определенный тематический отрывок и из него постепенно исключаются отдельные ноты, до тех пор, пока он не сконцентрируется полностью на предельно кратком построении. Исключение и его антипод – дополнение, которые, в сущности, соответствуют возрождению или умиранию какой-нибудь темы путем изъятия или добавления определенного числа длительностей, как если бы речь шла о живом существе, является первой пробой ритмических персонажей, с той только разницей, что в данном случае активен лишь один ритмический персонаж.

В системе ритмических персонажей вы как правило имеете несколько персонажей. Представьте себе театральную сцену, на которую мы помещаем три персонажа; первый действует, действует грубо, ударяя второго, второй

персонаж «подвергается действию», поскольку над его действиями доминируют действия первого. Наконец, третий персонаж присутствует при конфликте и остается бездейственным. Если мы перенесем эту параболу в область ритма, мы получаем три ритмические группы: первая, в которой длительности все время возрастают (это атакующий персонаж), вторая, в которой длительности сокращаются (это атакуемый персонаж) и третья, в которой длительности остаются неизменными (это неподвижный персонаж).

**К.С.:** Вы дали определение этим ритмическим персонажам на основе их использования в «Весне священной», а затем сами их применили. Какая логическая связь (от причин к следствию) между этими двумя явлениями?

**О.М.:** Это очень трудно установить. Я знаю, что анализируя «Весну священную» я долго размышлял над ритмической значимостью таких фрагментов как «Величание избранной» и «Великая священная пляска», и в конце концов, я понял, что прием, который придал этим двум пьесам всю их магическую силу, это именно «ритмические персонажи»; затем я заметил, что этот прием предвосхитил Бетховен. Но, без сомнения, я первый сознательно использовал эти ритмические персонажи.

**К.С.:** В какое время вы анализировали «Весну священную»?

**О.М.:** Очень давно. Когда я начал анализировать «Весну священную» для самого мне, наверное, было года двадцать два. Позднее, по окончании последней войны, я сообщил этот анализ моим ученикам по классу гармонии в консерватории и в особенности на частных курсах композиции у Ги Бернара-Делапьера! Эти курсы объединяли моих первых и самых знаменитых учеников: Пьера Булеза, Ивонн Лорио, Иветт Гримо, Жан-Луи Мартине, Франсуаз Обю, которая сейчас является органисткой в Квебеке, Мориса Ле Ру, и Клода ГриораЮ который долго работал в одном издательстве в Швейцарии и тоже является композитором. Это была довольно необычная группировка, члены которой сами придумали себе название: они именовались не «учениками Мессиаана», а «стрелами».

**К.С.:** Очень красивое название.

**О.М.:** Да, очень, красивое; нам представлялось, что мы пускали стрелы в будущее, и когда я узнал, что я родился под знаком Стрельца, я был совершенно потрясен!

**К.С.:** Позднее мы вернемся к вашим ученикам, а сейчас поговорим еще о ритмических нововведениях «Весны священной». Об этих нововведениях вы сообщили более тридцати лет после её создания. Как может быть, что такая существенная сторона «Весны» так долго была незамечена?

**О.М.:** В эпоху её создания, «Весна священная», вызвала страшный скандал из-за необычности хореографии, которая была настоящей революцией для парижских зрителей. Скандал был также вызван политональной структурой произведения, или, вернее его диссонантностью, усиливавшейся огромными оркестровыми массами, примененными Стравинским. Но ритм отошел на второй план, что довольно любопытно, поскольку это самое гениальное в партитуре Стравинского. Даже лучшие музыканты того времени не заинтересовались его ритмами.

**К.С.:** В то время говорили, что «Весна священная» произведение «ритмическое», но понимали это недостаточно точно.

**О.М.:** Да, потому что в «Весне» параллельно с ритмическими персонажами сделана некоторая уступка равным длительностям: на фоне пауз, вызванных этими персонажами, мы замечаем, если можно так сказать, контрапункты, производимые ударными; противопоставление этих ритмических персонажей и этих контрапунктов дает равное пары восьмых и мы снова возвращаемся к приему идентичной длительности, повторяемой бесконечно.

**К.С.:** Следовательно, «Весна священная» по всей вероятности представляет собой редчайший случай, когда произведение является «ритмическим» в обоих смыслах этого слова?

**О.М.:** Скажем, что оно поливалентно, но, в конечном счете, основная покоряющая его сила в магическом начале.

**К.С.:** Как ритмист вы следуете линии Моцарта – Дебюсси – Стравинского. Но чтобы лучше знать ваш ритмический язык, нужно изучить два других источника, о которых вы сами говорили и в своих трудах и в своих лекциях: индийскую ритмику и греческую метрику.

**О.М.:** Я открыл (для себя) греческую метрику, благодаря двум моим учителям – Марселю Дюпре, моему преподавателю по органу, который заставлял меня импровизировать на темы греческих ритмов и который пишет о греческих ритмах в своем «Руководстве по импровизации» и Морису Эмманбэлю, моему профессору истории музыки, посвятившего целый год концентрированному курсу греческой метрики, который я имел счастье прослушать. Конечно, я получил лишь отрывочные сведения, потому что оба курса были ограничены во времени, что вынудило меня самому заняться греческой метрикой. Я встретил много трудностей, прежде всего потом, что я не говорю и не читаю на древнегреческом, затем, потому что существует очень мало работ по греческой метрике. Я должен был рыться в библиотеках, собирать то там, то сям различные сведения, но я полагаю, что теперь мои знания исчерпывающи, к тому же в моем втором трактате о ритме

подготовлена огромная глава о греческой метрике, которая составляет одну из самых объемных частей этого тома.

**К.С.:** Я не буду вас просить резюмировать эту главу в нескольких словах, но не могли бы вы нам все-таки охарактеризовать построение греческой метрики?

**О.М.:** Греческая метрика покоится на основном и простом принципе, она состоит из кратких и долгих длительностей. Краткие всегда равны между собой, а одна долгая соответствует двум кратким. Может быть вам это покажется азбучной истиной, но это крайне важно, ибо многим исследователям под влиянием западной музыки представлялось, что в ритмах античной Греции существовали либо такты равных длительностей, что приводило к нечетным цифрам (как число пять для пеонов или число семь для эпитритов), и что вновь приводило к неожиданным комбинациям, как например,дохмический ритм, который объединяет один ямб и один кретик (амфимакр), то есть трехмерный и пятимерный ритмы, что в итоге дает восемь кратких длительностей.

Греческая метрика основывалась еще и на втором принципе, откуда, кстати, исходит само слово «метрика»: стихи, музыка, танец, которые были тесно связаны, основывались на метрах. Метр это просто сочетание двух стоп, а стопа имела ритм, состоящий из определенного числа кратких и долгих длительностей, носящих точное название. В чередовании подобных стоп можно было пользоваться «заменами». Представим себе ямбические стихи. Мы получим чередование стопов краткий – долгий, краткий – долгий долгий и так далее, но мы имеем право производить замены, например, ритм краткий – долгий может быть заменен метрически равноценными сочетаниями – трибрахией (три кратких), или, например, этот трехстопный ритм можно заменить четырехстопным, например, дактилем (долгая – две кратких). Очень часто последняя стопа стиха, обычно трехсложная, бывает четырехслойной, состоящей из спондея, объединяющего две долгие длительности (равные четырем кратким). Такая игра замен позволяет получить путем сложения всех стихотворных длительностей неожиданные цифры и, в частности, простые числа. Так, вы можете получить число одиннадцать в аристофановском стихе (с подменным спондеем в последней стопе), или число семнадцать в малом сапфическом стихе (с подменным спондеем во второй стопе). Эти простые числа абсолютно не применяются в классической западной музыке.

**К.С.:** Значит это говорит о большой утонченности.

**О.М.:** Да, но кроме этого важного приема, основанного на подмене, мы имеем метры и стопы, основанные исключительно на нечетных и простых числах. Среди ритмов, основанных на числе 5, мы находим всю серию пеонов и необыкновенный критский ритм, заимствованный греками на

Крите. Мы еще вернемся к этому критскому ритму, который является необратимым (долгая – краткая долгая). Пермутации в критском ритме дают вакхическую стопу (краткая – долгая – долгая) и антивакхическую (долгая – долгая – краткая), всегда на счет пять. Затем есть ритмы на счет семь, эпитриты, включающие три долгих и одну краткую, место которой меняется. Еще одна особенность греческой метрики – логоэдический стих. Эти стихи сочетают четырехсложный и трехсложный стопы, то есть они не представляют собой типическую стопу, в них можно встретить четырехсложные стопы как дактиль, так и трехсложные, как трохей, причем те и другие перемешаны. Поэты Алкей Митиленский, Алкей Афинский и поэтесса Сафо особо использовали эти стихотворные стопы, сгруппировав их в знаменитые строфы, называемые алкейскими, алеклепиадовыми и сапфическими строфами.

Кроме этих основных элементов греческой метрики остановимся и на некоторых частых нововведениях. Я познакомился с одним из них, анализируя «Весну» Клода де Жени, один из самых прекрасных ритмических памятников во всей истории музыки, который был сочинен на слова замечательной поэмы Антуана де Баифа. Ле Жен и Баиф попытались воскресить греческую метрику. В хорах «Весны» используется почти исключительно греческие ритмы, в частности, малый ионический, то есть ритм на шесть (две краткий и две долгих). Интересным в этом метре является наличие «анаклазы». «Анаклаза» - вспомните произведения Пендерецкого под названием «Анаклазис», - состоит в пермутации кратких и долгих какого-нибудь ритма, не в ходе его развития, а на пересечении двух ритмов. Представьте себе, например, «малый ионический триметр» (то есть три малых ионических), подвергнем пермутации конец второго малого ионического и начало третьего, при этом подлинный малый ионический вы услышите только в начале стиха. Результат будет следующим: малый ионический, Пеон III, эпитрит II, то есть две кратких и две долгих, затем две кратких, одна долгая и одна краткая, наконец, одна долгая, одна краткая и две долгих. «Анаклаза» создает нарушение в следовании длительностей, что вызывает беспокойство у слушателя. Это действительно весьма «современная» структура, которая вызывает представление об адской машине, настроенной на спокойные ритмы.

Вот главная характеристика греческой метрики, с которой я познакомился, повторяю, не только изучая строфы Софокла и Эмхила, оды Пиндара и поэмы Сафо, но также анализируя «Весну» Клода де Жена, несмотря на трудности этого анализа, к которому я неоднократно возвращался и над которым работаю еще и теперь.

**К.С.:** Как вы можете объяснить, почему западные музыканты пренебрегали греческой метрикой, хотя греческая культура является неотъемлемой частью нашей цивилизации?

**О.М.:** Это в самом деле довольно удивительно. Как прекрасно объяснено в предисловии к «Весне», греческая метрика была давно утеряна. Действительно, гибкость неум, церковного пения, употребление арсисов и тезисов, сочетание двух и трех в соответствующем церковном пении в некотором смысле есть пережиток греческой метрики. Но понадобился дух Ренессанса и возврат к Античности, чтобы пришло в голову вновь обратиться к этим ритмам. И несчастный Баиф и несчастный Ле Жен, несмотря на их гениальность, подверглись критике современников и в особенности тех, кто последовал за ними.

**К.С.:** А затем все это было совершенно забыто...

**О.М.:** Да, «Весна» Ле Жена была окончательно подвергнута анафеме, хотя я вас уверяю, что это величайший шедевр во всей истории музыки.

**К.С.:** Оставим «Весну» и её греческие реминисценции и перейдем к другой главе: индийские источники вашего музыкального языка.

**О.М.:** Индийские ритмы называются «Деси – Талас» от тала – ритм и деси – провинциальный ритм. Иными словами деситалас означает: «ритмы различных провинций». Нам известны эти исключительно древние ритмы по трактату XIII века, написанному Саринадевой, представляющего особую компиляцию более ранних сборников, из коих некоторые исчезли. Деси – талас, о которых говорит Саргандева, в «Самгитаратнакара» произведение с претенциозным названием, означающем «Океан музыки» находится в особой главе о Талас, их сто двадцать. Эта цифра может показаться огромной, но она очень мала по отношению к количеству ритмов в древней Индии, которые утеряны, так как передавались устно. Таким образом, мы имеем сегодня книги, где записаны длинные списки названий ритмов, но они лишь символы чего-то, что нам не известно.

**К.С.:** Индийские деси - талас вышли из употребления?

**О.М.:** Я думаю, что они еще употребляются некоторыми браминами и в некоторых кастах, но индийская музыка, которую мы можем слышать сегодня, несмотря на виртуозность её рагас, красоту её символов, её ладов и ритмов все-таки довольно далека от необыкновенных ста двадцати деси – талас, о которых я только что вам говорил, деси – Талас, которые без сомнения являют собой вершину индийского и человеческого вообще творчества в области ритма!

Я очень долго изучал сто двадцать деси – талас, несколько беспорядочно собранных Сарнгадевой, так долго, что, в конце концов, открыл различные ритмические правила, вытекающие из них, а так же религиозные, философские и космические символы, в них содержащиеся. Было бы слишком долго объяснять вас все эти символы, которые я объединил в моей

книге, но я могу дать вам основные правила, порождаемые ритмами. Они следующие: принцип добавления точки, принцип нарастания и убывания одной длительности из двух, принцип неточного увеличения, диссоциация и коагуляция.

Самый главный элемент есть наличие особых ритмов, которые я назвал «необратимые ритмы».

Необратимый ритм это просто сочетание длительностей, которые одинаково читаются слева - направо и с права налево, то есть который представляет собой одинаковый порядок следования длительностей в обоих направлениях. Это верно для необратимых ритмов трех длительностей, из коих две крайние идентичных, а средняя свободна. Равным образом все ритмы, делящиеся на две обратимые по отношению друг к другу группы с общей центральной длительностью, являются обратимыми. Это примерно так, как если бы вы наблюдая за каким-нибудь пейзажем с двух противоположных маршрутов, встречали бы те же самые объекты в то же самое время, в той же точке и в той же порядковой последовательности.

Невероятно подумать, что индийцы первые заметили и использовали ритмически и музыкально этот принцип необратимости, столь часто встречающийся вокруг нас. Принцип, очень давно применяемый в архитектуре: например, в античном искусстве, в готических и романских соборах и даже в современном искусстве – декоративные фигуры, украшающие фронтоны порталов почти всегда обратно симметричны и обрамляют какой-нибудь центральный мотив. Древние магические формулы содержали слова, которые якобы обладали оккультной силой; и вот нельзя прочесть эти слова слева – направо, а потом справа – налево не сталкиваясь с совершенно новым звучанием и одинаковым порядком букв. Если мы вновь обратимся к природе, то вот еще великолепный пример: крылья бабочки. Когда бабочки заключены в куколку, их крылья сложены и приклеены одно к другому и таким образом рисунок одного воспроизводится на другом порядке. Позднее, когда крылья раскроются, на правом крыле получится обратимый рисунок и обратимая раскраска по отношению к левому крылу и наоборот, а тело личинки, корпус и усики, помещенные между двух крыльев, составляют центральную величину. Бабочки великолепные живые ритмы необратимые.

Наконец, мы несем эти ритмы в себе: наше лицо с двумя симметричными глазами, двумя симметричными ушами и носом посередине; наши две кисти рук, положенные друг на друга, наши две руки и корпус посередине, ствол нашей нервной системы со всеми симметричными ответвлениями – все это необратимые ритмы. Последний символ: переживаемое мной сейчас мгновение, мелькнувшая у меня мысль, движение, отбиваемый мною такт до них и после них лежит вечность – это необратимый ритм.

**К.С.:** Все эти примеры ясно говорят о значении, которое вы придаете необратимым ритмам. Поговорим теперь о вашем личном знакомстве с

индийской ритмикой. Как вам пришло в голову заняться исследованием этого мира, столь чуждого нашим чувствам и нашим западным интересам?

**О.М.:** Счастливым случай. Мне попался в руки трактат Сарнгандевы и знаменитый список ста двадцати деси-талас. Этот список был для меня откровением, я сразу почувствовал, что это необыкновенная золотоносная жила. Я на него смотрел, переписал его, рассматривал и вертел во всех направлениях несколько лет, пытался понять скрытый в нем смысл.

**К.С.:** Эти тексты были опубликованы по-французски?

**О.М.:** Нет, и в то время я не понимал санскритских слов. Снова счастливый случай. Один мой друг, индиец, перевел мне эти слова, что дало мне возможность обнаружить, кроме ритмических правил, космические и религиозные символы, содержащиеся в каждом деси-талас. Так, большинство ритмов, основанных на числе 5 или 15 (трижды пять) посвященные Шиве, они также посвящены Парвати – супруге и силе проявления Шивы.

**К.С.:** Можно ли найти символы в вашей собственной ритмике?

**О.М.:** Нет, я очень много использовал ритмы и ритмические приемы индийской ритмики, но я тогда еще не знал смысла санскритских слов и, следовательно, не понимал символов. Однако я часто бессознательно к ним приближался. Существует один ритм, называемый Гайалила, ритм танца слона, состоящий из трех восьмых и четвертой восьмой с точкой, что придает некоторую тяжеловесность, некоторое прихрамывание, очень подходящее для символа танца слона, символ дорогой для индийцев. Для нас слон, забавляющийся скаканием через веревочку скорее смешон, но это совсем не так для индийцев, которые представляют себе мир в виде четырех слонов, стоящих на четырех черепахах, которые в свою очередь ни на что не опираются. Цифра бога слона Ганеша тоже четыре. Гайалила имеет четыре длительности, а четвертая с точкой может быть изображает «духовно озаренного». Я не буду вам давать другие объяснения, ибо существует настоящая теология иллюзии против реальности и реальности против иллюзии, но любопытно заметить, что я всегда использовал ритм Гайалилу в этом смысле. Нужно, следовательно, думать, что такое сочетание длительностей содержит магическую формулу...

**К.С.:** Мы снова возвращаемся к магии... Не объясняется ли частично ваш интерес к индийской ритмике вашим увлечением таинственным и магическим?

**О.М.:** Если хотите, но в самом лучшем смысле этого слова, в смысле скрыто священного, некоторые признаки которого открываются лишь посвященным.

Я не думаю, чтобы это запрещалось церковью и религией, ибо это прекрасно и не имеет никакого отношения к черной магии, к чертовщине.

**К.С.:** Привлекает ли вас еще что-нибудь в Индии?

**О.М.:** Нет, я главным образом интересовался ритмикой. Чтобы лучше понять ритмику и символы, я, конечно, читал труды о религиях, философиях и религиозных теориях индийцев, которые, кстати, замечательны, но все-таки я не перешел ни в буддизм, ни в индуизм, ни в шиванизм.

**К.С.:** Известны ли вам другие западные музыканты, знающие индийскую ритмику?

**О.М.:** Нет, только я один. Но следует упомянуть вышедшие во Франции работы Алена Даниелю, который долго жил в Индии и написал об Индии много книг, в частности, о делениях и о «...»(пропуск слова у переводчика) в индийских ладах, а также о философиях, и религиях Индии, об индийском политеизме.

**К.С.:** Вы преподаете эту индийскую ритмику вашим ученикам?

**О.М.:** Я часто о ней говорил и даже читал специальные курсы по греческой метрике и индийской ритмике в Дармштадте, в Танглевуде, Саарбрюккене, Будапеште и совсем недавно в Буйэнос-Айресе для учеников всех стран Южной и Центральной Америки.

**К.С.:** Но теперь, когда благодаря вам стали известны эти сто двадцать индийских деси-талас, как вы думаете, будут ли их использовать композиторы?

**О.М.:** Но это уже делается. Они не думают об Индии, они берут в моей музыке определенные ритмические формулы и, следовательно, используют деси-талас, не подозревая об этом.

**К.С.:** Была бы ваша ритмика существенно иной, если бы вы не познакомились с деси-талас?

**О.М.:** Я не могу вам на это ответить. Во всяком случае, я был уже ориентирован на эти поиски одного элемента, встречающегося в греческой метрике и в ритмах Индии элемента простых чисел. Еще ребенком я любил простые числа, эти числа, которые в силу своей неделимости на равные части обладают оккультной силой... (как вы знаете Бог не делим).

**К.С.:** Еще одна тайна...

**О.М.:** Да, еще одна тайна, столь великая, что даже самые опытные математики никогда не могли объяснить местоположения простых чисел в бесконечном ряду целых чисел.

**К.С.:** Охарактеризовав эти различные элементы, можете ли вы определить место вашего собственного ритмического языка?

**О.М.:** Мой ритмический язык является как раз сочетанием всех этих элементов: распределение длительностей на неправильные числа, отсутствие равных времен и симметричных тактов, любовь к простым числам, наличие необратимых ритмов и действующих ритмических персонажей. Все это участвует в моем ритмическом языке; все это движется, смешивается и накладывается друг на друга.

**К.С.:** Использование этого языка происходит непосредственно или сознательно?

**О.М.:** И то и другое.

**К.С.:** Какие из ваших произведений в наибольшей степени отражают ваши ритмические поиски?

**О.М.:** Почти все, но особенно мои «Четыре ритмический этюда для фортепиано», «Симфония-Турангалила», «Органная тетрадь» и «Хронохромия», особенностью которой являются «симметричные пермутации», всегда нарушаемые в одинаковом (том же самом) порядке прочтения.

**К.С.:** Меняется ли ваш ритмический язык в ходе вашего развития?

**О.М.:** Да, в частности, в моих последних произведениях. Я в них включил иррациональные величины, которые мало меня интересовали раньше, и которые часто используются молодыми композиторами, а также новое понимание (пропуск у переводчика), при котором вы можете в данном ритме менять не его развитие, а его качество путем (пропуск у переводчика).

**К.С.:** Могли бы вы рассказать нам также о ритмическом языке молодых композиторов, которых вы познакомили с вашими опытами?

**О.М.:** Больше всего мои ритмические искания оказали влияние на Пьера Булеза. Однако его поиски отличаются от моих, он умно сочетал их с серийными приемами Веберна и с иррациональными величинами, которые, начиная с Шопена, были также использованы Дебюсси и нашли свое самое полное воплощение у Вареза и Жоливе. Конечно, Булез собрал, преобразовал, переварил все это, а потом добавил и свой метод, но все-таки

он мой наследник. Надо, впрочем, признать, что он опередил нас всех. Упомяну также чрезвычайно углубленные поиски в области иррациональных величин у Карлхайнца Штокхаузена, в его «(пропуск у переводчика)» I-IV; а также в «(пропуск у переводчика)» есть исключительно сложные иррациональные величины, которые ознаменовали новый прогресс в ритмике.

Мы подходим к обширным пространствам больших длительностей, которые выходят за пределы не только классических размеров, но даже греческой метрики, индийских деси-талас и иррациональных величин. Мы присутствуем при изменении понятия времени, и я думаю, что самым чувствительным к этому изменению среди молодых музыкантов оказался Жан Клод Элуа. Не говоря о изысканности тембров и качестве «гетерофонии» я наблюдаю в музыке Жана Клода Элуа наиболее предовую концепцию времени.

**К.С.:** Какое место вы отводите этим ритмическим поискам в современной музыкальной эволюции?

**О.М.:** Это, очевидно, самая главная характерная черта музыки XX века, которая отличает нашу эпоху от предшествующих веков.

**К.С.:** Не будут ли эти нововведения чрезвычайно трудными для прочтения партитур и не ведут ли они к крайней сложности исполнения с минимальной точностью?

**О.М.:** Это меня не беспокоит. Напоминаю вам пример из прошлого: в XIX веке никто не мог исполнить этюды Шопена кроме Листа и самого Шопена – теперь их играют все хорошие пианисты. Пятьдесят лет назад «Прелюды» Дебюсси считались не только неисполнимыми, но и неудобочитаемыми, все говорили о «несуразных гармониях», упрекали в большом количестве шероховатостей...

В чем только не обвиняли Дебюсси! Теперь это кажется таким простым. Для исполнителей и для слушателей, существует явление адаптации.

**К.С.:** Но слушатель, как должен ухватить эти ритмические поиски? Он должен их ощущать на слух или обнаружить их при чтении нот?

**О.М.:** Он их почувствует когда его ухо к ним привыкнет. Необязательно, чтобы слушатель умел точно уловить все ритмические приемы в музыке, которую он слышит так же как ему не нужно расшифровывать все аккорды классической музыки, это дело преподавателей гармонии и профессиональных композиторов... Если слушатель потрясен, если музыка красива и эта красота его трогает цель достигнута.