AVANT PROPOS

nous l'employons (?)

TETRACORDES est un terme conventionnel. Nous l'utilisons ~~quand~~ lorsque un ~~ensemble~~ ensemble des quatres sons joue un rôle ~~liturgique~~ organique dans une composition.

Le nom du BACH pourrait être un tetracorde ideal. Comme nous considerons comme tel le motif des quatre notes qui est à la base du Requiem de Mozart.

~~Comme~~ Nous allons montrer, à la fin de ce livre, que Mozart utilise presque pendant toute la durée de cette oeuvre, ce noyau (do#-re-mi-fa) avec une maniere assez etonnante, si on pense à l'epoque et ~~le~~ au compositeur — que la tradition ~~[illegible]~~ nous le decrit comme un simple ~~enregistreur~~ ~~instrument~~ ~~[illegible]~~ recepteur (soit-il divin) de son inspiration, presque à sans la soumettre à la «tyrannie» d'un travail methodique et «calculé» — pour contraste, bien sûr, au Beethoven.

Mais la premiere oeuvre musicale (au moins parmi ~~parmi~~ ~~ceux~~ qui sont ~~connus~~ connues universellement) ou le TETRACORDE, soit utilisée avec une maniere concieusement revolutionaire, est le ballet AGON* de Igor Strawinsky.

Nous notons, simplement pour la coincidence, que le TETRACORDE principal dans AGON est le même avec ce motif mozartien que nous venons de ~~voir~~ noter.

AGON porte la date IV-27-1957. Depuis il était jouer maintes fois. Soit comme morceau ~~musique~~ symphonique soit montrer comme ballet. ~~Il était enregistré~~ Il est devenu ~~disque et~~ aussi objet des quelques analyses (notamment dans le MELOS .....)

Au moins en ce que nous connaissons, personne jusqu'à maintenant n'ait ~~pas~~ pas dévoilé ce monde tout à fait nouveau ~~[illegible]~~ que Strawinsky a su creer avec des methodes absolument neuves. Strawinsky, ~~lui~~ même lui, se tait..

* BOOSEY and HAWKES

* Gray and HAWKES

J'ai assisté à la première exécution de AGON à Paris, qui eut lieu à la salle Pleyel (dans le cadre des concerts qui organise le Domaine musical) sous la direction de l'auteur. Ce premier contact avec l'œuvre ~~m'était – il faut l'avouer – un peu déconcertant~~ m'avait déconcerter. Peut être à cause de deux éléments étéroclites – les tétracordiques et les autres – qui sont à sa base. Evidement l'existence même des TETRACORDES m'avait échapé. Au contraire j'ai eus l'impression qu'il s'agissait d'une espèce de dodécaphonisme libérale...

Beaucoup plus tard j'ai réentendu AGON, mais cet fois-ci, avec un disque. Sans doute son ~~fine~~ orchestration, extrêmement fine, avec tous ces effets de musique de chambre, ~~gagne~~ gagnait infiniment dans l'ambiance intime de l'enregistrement comme elle se disposait au milieu ~~de cette~~ d'une immence salle de concerts. ~~En plus~~ Maintenant en plus j'étais certain, ~~maintenant~~ qu'il s'agissait des TETRACORDES et de rien d'autre!

~~L'analyse~~ En réalité, l'analyse de la partition vient ~~de~~ me confirmer cette deuxième impression auditive. Stravinsky avait bâti la partie la plus imposante (et importante) de son œuvre avec la TECHNIQUE DES TETRACORDES.

~~C'était une découverte extraordinaire pour le jeune compositeur que je suis, parce depuis 1955 j'emploie presque le même système de TETRACORDES dans mes modestes compositions.~~

~~Mon avant-propos~~ Il ne fallait – en ~~finissant~~ terminant ces avant-propos – d'avouer que ayant déjà pris connaissance ~~de ce système~~ des TETRACORDES, je me suis rempli de admiration devant la force sans limite de l'imagination, de la pensée et de la technique de ~~ce~~ ce grand Maître, pour

~~la densité de ses idées p. est pour l'audace de son écriture.~~

~~Espérons que le lecteur prouvera le même impression, quand avec l'aide de l'analyse qui suit, pourra prendre ~~être en~~ contact avec ce nouveau visage que nous montre l'un de plus grands ~~figure du~~ ~~musi~~ compositeurs de tous les temps.~~

Introduction (p.ii)

I. TETRACORDES est un terme conventionnel. Nous l'utiliserons quand un ensemble de quatre notes forme un tout fonctionnel dans une composition donnée.

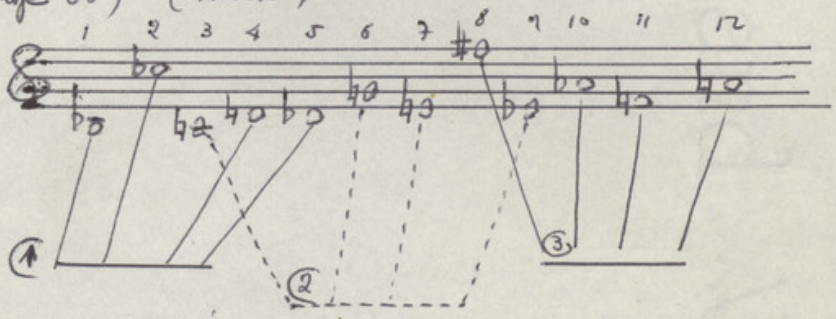
I INTRODUCTION

(A) Avec deux tetracordes du même type (B) et un troisième d'un autre type nous obtiendrons la totalité chromatique, c'est à dire ~~une~~ la SERIE.

C'est le cas, notamment, du debut de PAS-DE-DEUX (page 65) (AGON).

exempl 1

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1



Ce thème qui, de premiere vu, il nous semple d'être l'exposition de la serie, ~~dans un sens~~ n'est en realité que cet ensemble de trois tetracordes que nous venons de parler.

Les tetracordes 1 et 3 aparteni**ent** au même archetype (A)

1 - 2 - 1 (demiton - ton - demiton) : le 2 au archetype (B)

3 - 1 - 3 (trois demitons - demiton - trois demitons)

Donc ~~la~~ une premiere fonction des tetracordes est de composer la ~~une~~ serie chromatique ~~et parfois de se developper avec les règles - soit les plus strictes - de la musique sérielle.~~

Mais, comme nous ~~verrons~~ allons voir bientôt, ce mode d'application des tetracordes n'est qu'une exeption dans l'ensemble de ses possibilités

Par contre, nous trouverons toujours, ~~la~~ une tendence irresistible pour obtenir, d'une maniere ou d'une autre, la totalité chromatique, le cycle parfait des douze tons.

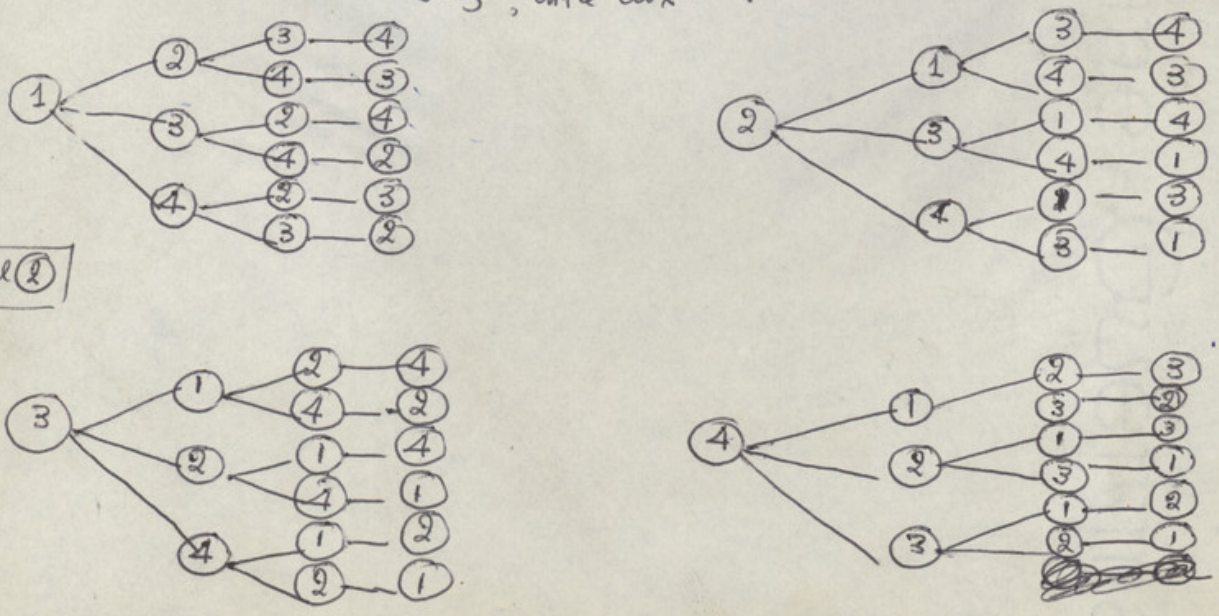
Les tetracordes ~~soit~~ en forme d'une melodie ou ~~des~~ d'une serie des accords, seront soigneusement selectionnés pour la zeneite de ce regle..

Ainsi la ecriture ideale devienne celle ou nous pouvons avancer avec ces cycles parfaits ou l'un sort de l'autre ~~et tous ensemble avancent~~ ~~comme une chaîne~~. dans une espèce de chaîne sonore..

II La superiorité des tetracordes, vis à vis de la serie, consiste en fait ~~est~~ que bien qu'ils peuvent former une melodie dodecaphonique, au fond ils ~~restent~~ gardent leur propre visage sonore, leur propre ~~etc~~ caractere, ~~personnalité~~, Et ~~chose~~ qualité encore plus importante, ils ont la possibilité d'effectuer, à tout instant, ~~toutes les modifications~~ ~~innombrables~~ une serie ~~extrêmement~~ presque illimitée des ~~changements~~ modifications sans pourtant de toucher l'essence de leur caractere..

Examinons ces modifications:

(A) Nous avons, d'abord, toutes les combinaisons des quatre sons, entre eux. :



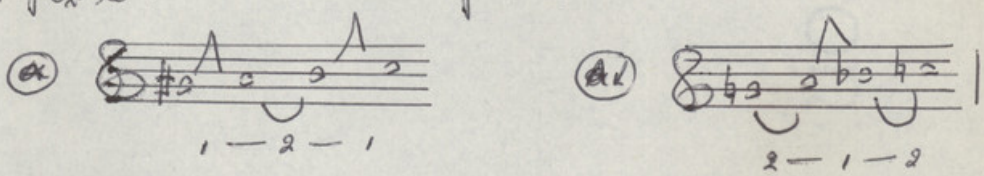
exemple (2)

Donc 24 combinaisons melodiques fondamentales pour chaque tetracorde, qui, deplacées au 12 gamme chromatiques nous donnent : 288 possibilités

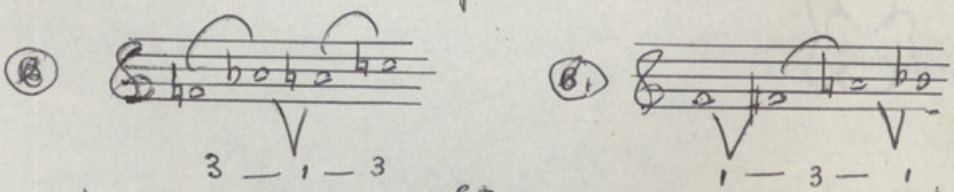
(La serie dodecaphonique nous donne 48 (4X12). Dans le cas ou nous voulons former avec trois tetracordes la serie (comme nous venons de examiner au N°1) c'est evident que nous pouvons obtenir 72 combinaisons (24X3) melodiques fondamentales, qui, deplacées au 12 gamme chromatiques nous donnent 864 (72X12) possibilités)

(B) Nous pouvons renverser ses intervalles.

Exemple (3) Ainsi par. le tetracorde : peut devenir :



Exemple (3A) ou le tetracorde : peut devenir



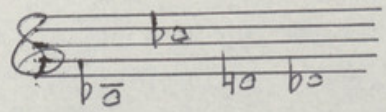
La physionomie aussi est completement changée, tandis que le caractère reste le même. Puisque l'essence fondamentale du tetracorde, celle qui le definisse n'est, à notre avis, que le resultat de l'opposition (dans la syntèse) des deux differentes quantités de demitons. L'opposition du un au deux pour le (A). et du trois au un pour (B) etc.

Stravinsky effectue ces renversements des intervalles de ses tetracordes, dans le même mouvement. C'est qui prouve qu'il considere que ces changements radicales de la surface laissent intacte

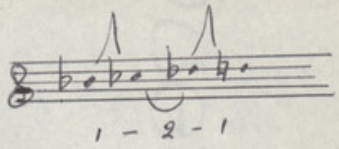
le noyau.

Par exemple son tetracorde fondamental dans le même PAS DE DEUX (mesure 411): (~~exemple 4~~)

ex. 4

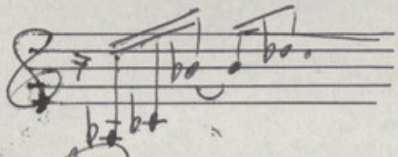


original

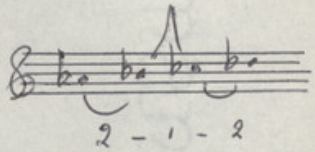


se transforme, plus tard (mesure 417) en:

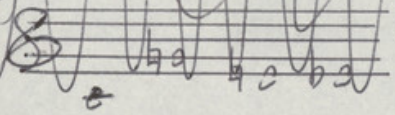
ex 5



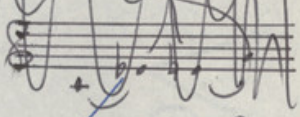
original



~~(c) Partant le renversement du tetracorde (mesures 411-413) (exemple 5).~~

~~  ~~

~~original~~

~~  ~~
~~3 1 3~~

(c) Nous pouvons renverser et melanger, au même temps, les intervalles entre deux tetracordes ~~des~~ des types differents dans le même mouvement.

Si nous avons p. ex. un tetracorde du type:

(a) 1 - 2 - 1

et un autre du type:

(b) 3 - 1 - 3.

D'abord nous renversons:

(a) 2 - 1 - 2

(b) 1 - 3 - 1

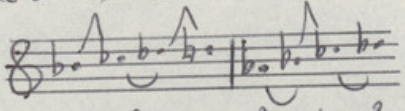
et ensuite nous melangeons:

(c) 2 - 3 - 2.

nous obtiendrons ainsi un nouveau type de tetracorde qui au fond n'est que ~~la~~ la synthèse ~~de ce deux de~~ dans une ordre renversée.

Dans le même mouvement (pas de deux) que nous venons de citer ~~les tétracordes~~ ~~original~~ cet exemple :

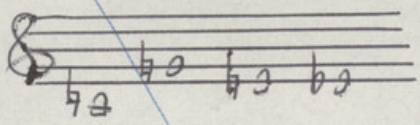
ex. 6 originale



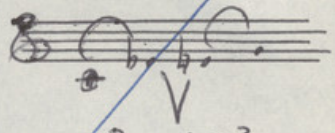
1 – 2 – 1 2 – 1 – 2

se trouve ~~il y a~~ aussi le ~~nous venons le~~ tétracorde (mesures 411-413) :

ex 7



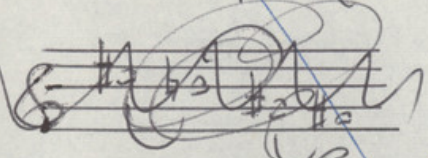
original



3 – 1 – 3

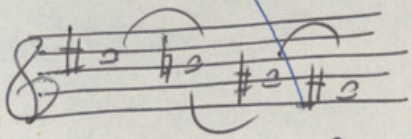
se transformant (mesure 463) pour tétracorde :

ex 8



2 – 3 – 2 et le résultat de la ~~cette~~ des intervalles ces ~~qui n'est en réalité que la~~ synthèse de deux tétracordes (ex. 6 et 7) ~~mais~~ dans une ordre renversée) ne vient que plus tard (mesure 463) sous la forme du tétracorde suivant :

ex. 8



2 – 3 – 2

Dans ces ~~trois~~ deux manières des modifications (A - B - C) que nous venons d'examiner, on peut définir, si on calcule, un nombre (aussi important que soit-il) ~~limité~~ des possibilités qui nous tracent une certaine limite qu'on ne peut pas dépasser.

Nous verrons ensuite que avec la méthode de la combinaison ~~de~~ d'une ~~serie~~ série de tétracordes du même type ~~et~~ (du mélange de ces tétracorde entre eux) nos possibilités dans la création de nouveau lignes mélodiques (~~toujours~~ ~~bases~~ toujours extraits du même

moyen) sont literallement illimités.

Voici donc les deux manières fondamentales :

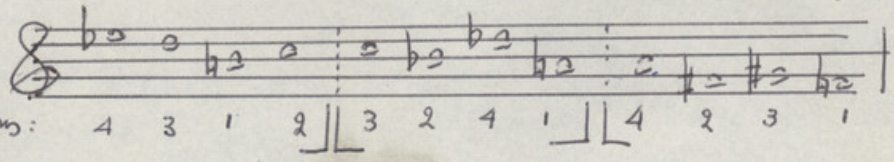
① Avec la (ou les), notes communes :

Commençons avec une note commune : et prenons trois tetracordes du même type :

sons : 1 – 2 – 3 – 4

indentons : 1 – 2 – 1

ex ⑥

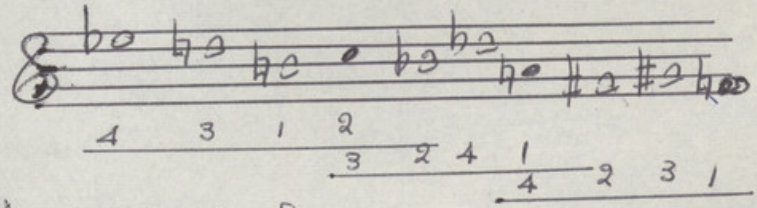


Sons : 4 3 1 2 | 3 2 4 1 | 4 2 3 1

Ici, soit ~~par le nombre de sons (12)~~ soit par la structure rigide de chaque tetracorde, soit ~~encore~~ en plus par le nombre de sons (12), nous avons une ~~nette~~ impression claire d'un ensemble de trois tetracordes..

Unissons maintenant de deux notes communes à une seul :

ex ⑦



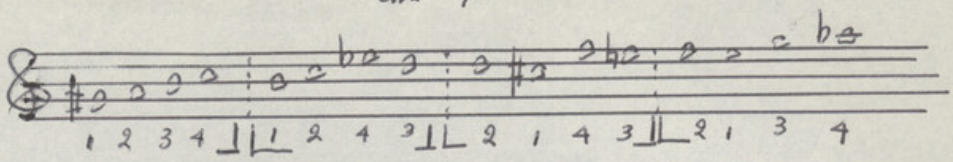
4 3 1 2 3 2 4 1 4 2 3 1

Les trois cellules [des quatre notes] ~~se~~ sont fondues à un seul. On ne peut plus distinguer les frontières de chaque tetracorde. Le nombre des sons est cassé. Un visage nouveau, une nouvelle melodie, se voit naître

Voici encore un exemple avec cette fois-ci deux notes communes :

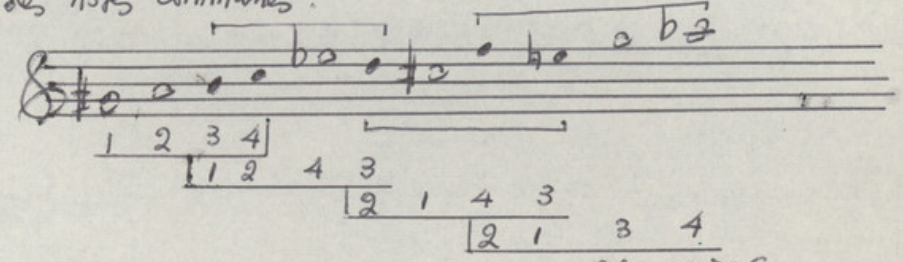
Quatre tetracordes du même type (1-2-1)

ex 8



Et voici la nouvelle melodie, après la forte (fusion) des notes communes :

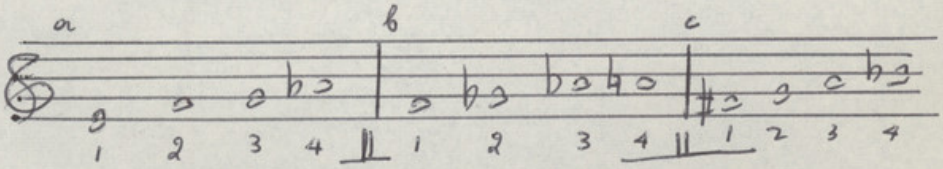
ex 9



(2) (10) Avec la superposition entre ~~les~~ plusieurs tetracordes du même type

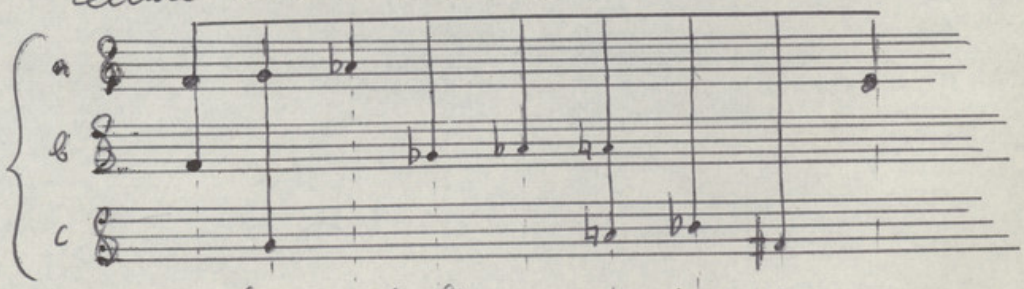
Voici comment de ces trois tetracordes (type 1-2-1) :

ex. 10



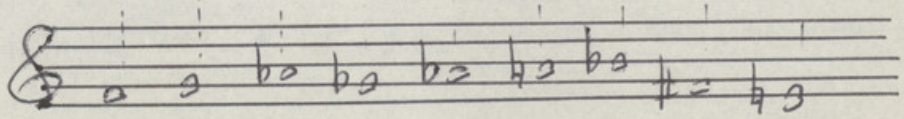
nous pouvons obtenir un très grand nombre de lignes melodiques, ~~qui~~ dont, bien que basées sur ~~cet~~ l'archetype : 1-2-1, leur nouveau visage ~~en extrêmement~~ porte des caracteristiques aussi éloignées que possible de cellule initial. Voici les tetracordes superposés :

ex 14



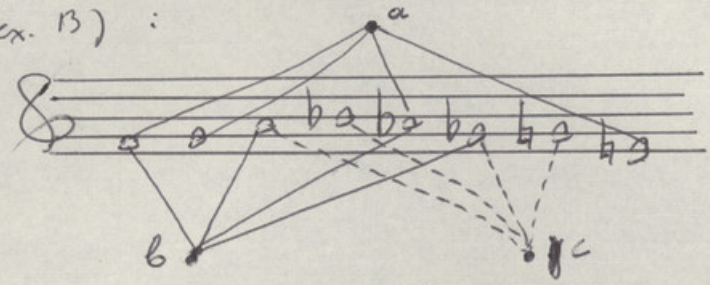
Et la nouvelle ligne :

ex 14-A

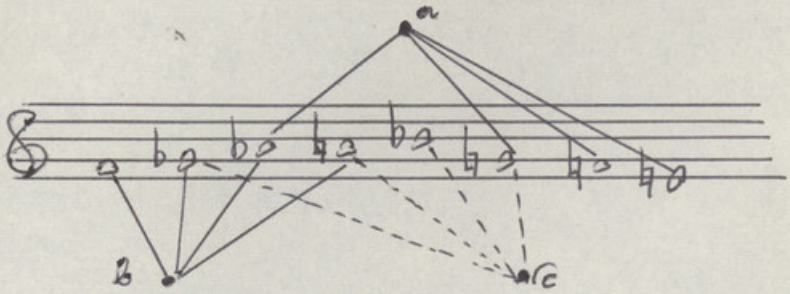


Nous donnons ~~exemples~~ quatre lignes encore, ~~trois~~ obtenues de la superposition de ces mêmes trois tétracordes (ex. 13) :

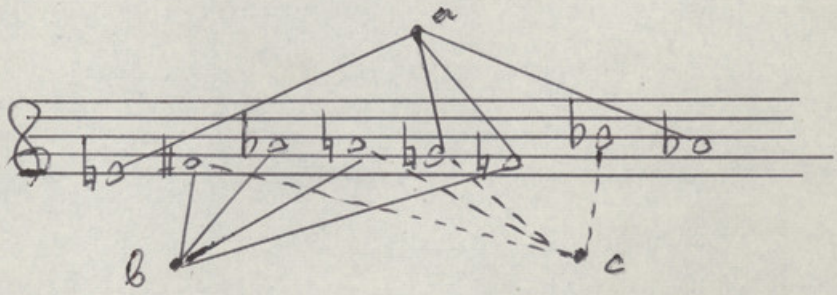
ex. 12



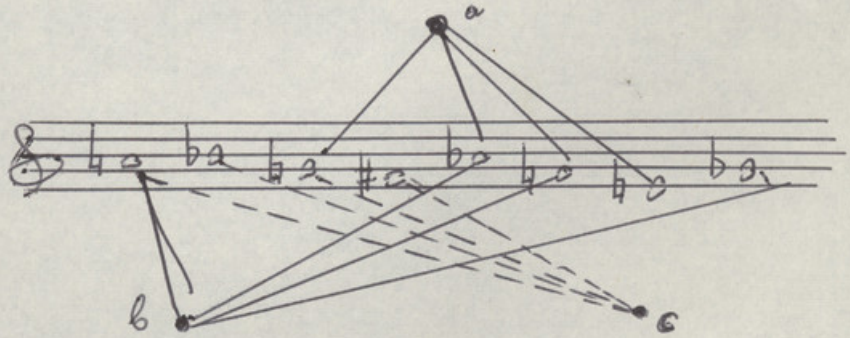
ex. 13



ex. 14



ex. 15



etc. etc.

On constate que les limites ici ne se sont tracées que par les propres possibilités du compositeur. ~~Comme~~ par la force de son imagination, le dynamisme de son expression, et le niveau de sa technique. ~~Ainsi le talent et la personnalité deviennent aussi importantes~~

Grace à ces possibilités indiffinissables les tetracordes ne peuvent pas en aucun cas se considerer comme un nouveau système mais il se presentent seulement comme une base solide, devant le chercheur avide de nouvelles chemins qui soutiendrait ses propres idées — si il en possede.

Ajoutons que Le caracteristique principal de cette base est à l'image de notre epoque qui a su obtenir d'un minimum de quantité de matere le maximum de qualité en energie.

Effectivement avec ce petit noyau des quatre sons nous pouvons creer un vraie cosmos sonore, fait tout autier avec le même element fondamental qui fondre ainsi le tout dans l'unité. De ce point de vue le tetracorde nous permet d'avancer aussi loin que aucun système connu ne nous avait offert jusqu'à maintenant les moyens.

LA MELODIE

[LA CONSTRUCTION D'UNE SIMPLE LIGNE MELODIQUE OU L'ANALYSE DU FOUR DUOS]

a/ Le choix des tetracordes

Stravinsky dans le FOUR DUOS (page 75. AGON) nous offre un exemple vigoureux pour le developpement ~~de la~~ d'une ligne melodique basée entierement sur le tetracorde du type 1 - 2 - 1.

Toute cette page symphonique, avec son orchestration particulierement simple, n'est en realité qu'un chant monodique joué à l'unisson par ~~l'orchestre~~ les ~~differents instruments~~.

Pourtant l'audition de cette ~~page~~ morceau nous donne l'illusion sonore d'une harmonisation constante et riche.

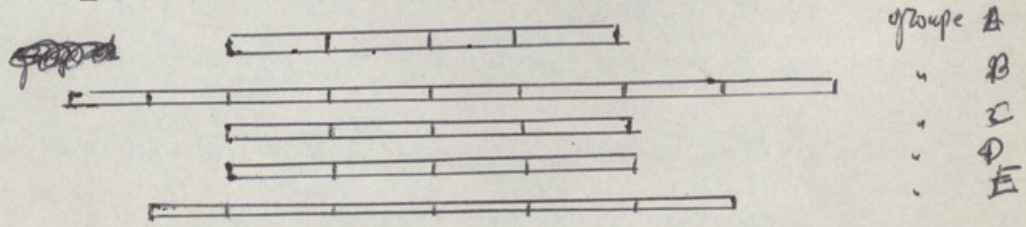
De pouvoir retenir la densité expressive rien qu'avec une ligne melodique à l'unisson et de pouvoir ~~obtenir~~ avoir des effets harmoniques sans pour autant d'utiliser soit des accords soit des contre-melodies, ~~voici~~ sont deux qualités ~~qui~~ dues aux tetracordes. A condition, evidement, que leur choix soit ~~ou~~ faite (en dehors du goût personel) selon quelques règles fondamentaux...

Le FOUR DUOS est construit avec vingt six (26) tetracordes qui sont liés, l'un à l'autre, avec une ou deux notes communes. Donc le developpement melodique est fait selon la methode que nous avons examiné au Chapitre D (N° 1.) de l'Introduction.

Ces 26 tetracordes sont divisés ~~en~~ à cinq petits groupes, definis ~~chacun~~ chacun, par une omogeneité harmonique..

La constitution des groupes est absolument symetrique:

ex. 16

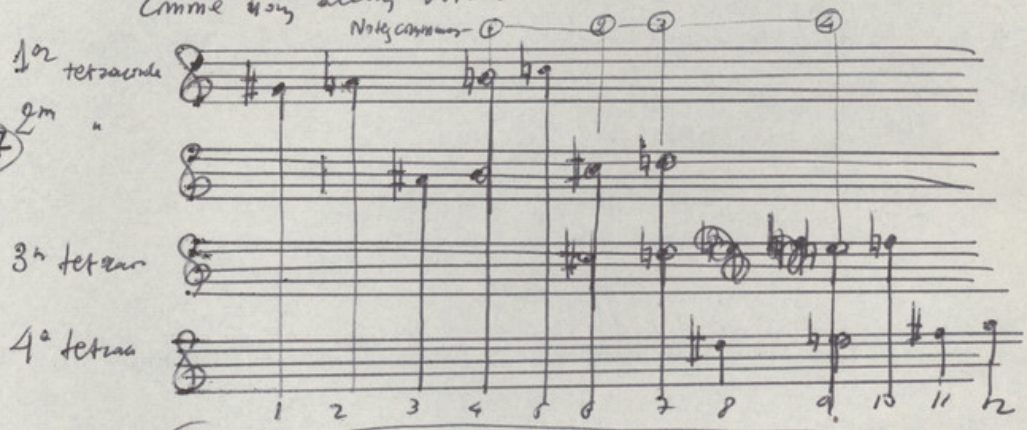


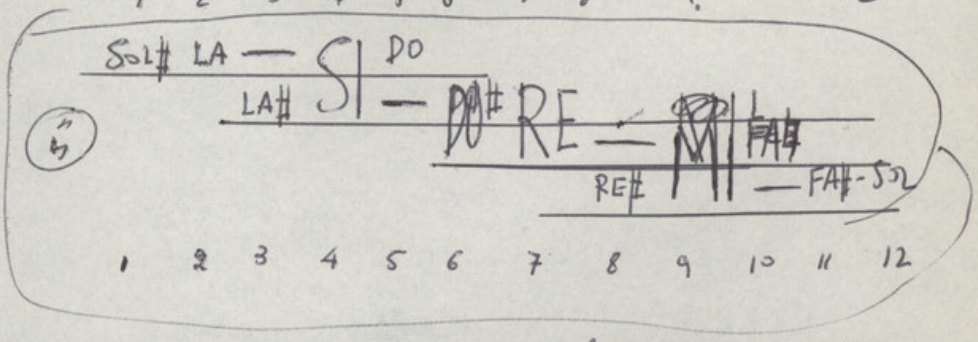
La première constatation après l'examen du premier groupe - 13 - est qu'il forme la totalité chromatique,

[nous rappelons ~~selon la constatation~~ du chapitre 1 de l'introduction ou nous disions que « nous trouverons toujours une tendance irrégistible pour obtenir, d'une manière ou d'une autre la totalité chromatique, le cycle parfait de douze sons. »]

Des seize notes des ces quatres tetracordes il nous restent douze, après la suppression des quatre notes communes comme nous allons voir :

ex 17 2m





Donnons à chaque de ces tetracordes le nom de son tête. Ainsi nous avons pour le premier groupe :

17A

SOL#	LA#	DO#	RE#

Nous pouvons maintenant former un premier règle. Si nous utilisons une série de quatre tetracordes dont les têtes montent (ou descendent) par tons nous obtiendrons (après la suppression de quatre notes communes) le cycle parfait de douze sons.

Voici les quatres premiers groupes avec les noms des têtes de leurs tetracordes.

C'est à dire :

a/ Deux demitons entre le premier et le deuxième (sol# - la#) deux demitons entre le troisième et le quatrième (do# - re#) et trois demitons entre le deuxième et le troisième ..

b/ Pour les tetracordes qui sont separés par les deux demitons nous avons une note commune. Pour ces qui sont separés par trois demitons nous avons deux notes communes ..

Nous verrons, tout de suite, que les quatre premieres (des cinq) groupes obeissent à ces règles que nous venons de citer, c'est à dire ils sont coupés sur le modele du groupe A.

2 Demit.	3 Demit.	2 Demit.

ex. 18

groupe A	SOL# - LA# → DO# - RE#
groupe B	FA - SOL → SIb - DO DO - SIb ← SOL - FA
groupe C	DO - SIb ← SOL - FA
groupe D	DO# - SIb ← SOL# - FA#.

Ce signifie que nous avons jusqu'ici cinq cycles parfaits de douze sons « l'un sort de l'autre dans une espèce de chaine sonore » (Introduction CHAP. 1).

Le groupe E, des six tetracordes, a comme série des têtes :

LA# - DO# - RE# - DO# - SOL# - FA#.

C'est à dire le groupe modèle (A).

SOL# - LA# - DO# - RE#.

plus le tetracorde FA#...

1 2 3 4
FA# - SOLb - LAb - SIb

De ces quatre notes les deux premieres (FA# - SOLb) sont les sons 11 et 12 du groupe A (ex. 20) et les deux autres (LA - SIb) n'appartiennent pas à ce mouvement (FOUR DUOS) mais forment le debut du morceau suivant (FOUR TRIOS).

Ainsi ce groupe (E) n'est en realité que la reprise du groupe A du debut. Donc nous avons à ajouter un sixieme cycle de douze sons.- Et voici pour conclure le tableau final des cinq groupes avec les series des têtes des tetracordes

ex (19)

		SOL#	LA#-	DO#	RE#		
FA	SOL	SIb	DO	DO	SIb	SOL	FA
		DO	SIb	SOL	FA		
		DO#	SIb	SOL#	FA#		
	LA#	DO#	RE#	DO#	SOL#	FA#	

6/ Les Modifications des tetracordes choisis..

Il va de soi que tous ces tetracordes que nous venons d'examiner la façon ~~dont~~ avec laquelle sont choisis (notes communes - formation des cycles parfaits) ne se presentent pas sous leur forme initial (1-2-3-4) mais modifiés.. Ici, dans le FOUR DUOS, avec la methode des combinaisons entre les quatre sons que nous avons deja examinés (INTRODUCTION. Chap. (2) - (A).)

Ces combinaisons sont libres ? Ils n'obeissent qu'aux necessités esthetiques de l'~~inp~~ inspiration ? Ou sont-elles limitées ?

~~Non certainement~~ Ils sont libres à condition que la note ou les notes communes (qui lient les tetracordes entre eux) ~~soit-elles~~ sont disposées ~~de telle façon manière~~ ~~de~~ avec la façon que nous venons d'examiner au Chapitre D-1 de l'introduction.- C'est à dire que la note ou les notes ~~communes du premiere tetracorde~~ communes soient-elles placées ~~et doit être~~ ~~ou soit~~ à la fin ~~de~~ chaque premiere et au debut ~~du~~ de chaque second ~~de~~ des deux tetracordes.- ainsi ~~ainsi~~ liés..

Par exemple, si nous prenons les deux premiers tetracordes du groupe (A). ~~SOL#~~-

SOL# - LA - SI - DO#
LA# - SI - DO# - RE

la seule façon de les lier avec la methode de la note commune est de placer cette note (dans ce cas le SI)

à la fin du premier et au debut du second :

SOL# - LA - DO - SI -
1 2 4 3

SI - LA# - DO# - RE
2 1 3 4

Voici la limite.

L'inspiration est libre de choisir les modifications possibles, qui, pour le cas precis que nous examinons, sont les suivantes :

Ex (20)

(a)	1 - 2 - 4 - 3	2 - 1 - 3 - 4
(b)	1 - 4 - 2 - 3	2 - 1 - 4 - 3
(c)	2 - 1 - 4 - 3	2 - 3 - 1 - 4
(d)	2 - 4 - 1 - 3	2 - 3 - 4 - 1
(e)	4 - 1 - 2 - 3	2 - 4 - 1 - 3
(f)	4 - 2 - 1 - 3	2 - 4 - 3 - 1

En realité, comme il s'agit des series de plus de deux tetracordes, il nous faut penser au tetracorde qui suit. C'est qui limite encore plus notre choix..

Le tetracord qui suit (toujours du groupe A) est :

DO# - RE - MI - FA#
1 2 3 4

ce qui nous oblige de rejetter les cinq, parmis les six, possibilités de modification pour le deuxieme tetracorde et ne pas accepter que seulement la premiere (a) 2 - 1 - 3 - 4. puisque le son (2) est la note commune (SI) avec le tetracorde precedent et les sons (3) et (4) sont les notes communes (DO# - RE) avec le tetracord suivant..

Ainsi si nous voulons rester seulement à ces trois tetracordes :

Pour le premier nous avons Six possibilités de modification
Pour le second nous avons une possibilité " "
et Pour le troisieme nous avons deux possibilités " "

les voici : - 17 -

ex (21)

(a) Second : 2 - 1 - 3 - 4
troisième : 1 - 2 - 3 4

(b) 2 - 1 - 3 - 4
1 - 2 - 4 - 3

Maintenant, nous allons récapituler dans deux tableaux ~~par groupes~~, ~~les modifications~~ la manière avec laquelle Stravinsky a effectué les modifications des tétracordes dans le FOUR DUO que nous examinons.

Dans le premier (25) : [Nous notons, à coté, la tête de chaque groupe, et ensuite la forme, en nombres. Dans le Tableau ex (26) les tétracordes tout de suite après le même tableau, en notes suivis. ~~Et enfin le~~ texte de Stravinsky.]

ex (22)

TABLEAU I

GROUPE A
- SOL# | 4 - 2 - 1 - 3 |
- LA # | 2 - 1 - 3 - 4 |
- DO # | 1 - 2 - 4 - 3 |
- RE# | 2 - 1 - 3 - 4 |

(B)
- FA | 1 - 2 - 4 - 3 |
- Sol | 2 - 1 - 3 - 4 |
- Sib | 1 - 2 - 4 - 3 |
- Sib Do | 2 - 4 - 3 - 1 |
- Do Do | 1 - 3 - 4 - 2 | Do
- | 3 - 4 - 2 - 1 | Do Sib
- | 4 - 3 - 1 - 2 | Sol
- | 3 - 4 - 2 - 1 | FA

Dans ce groupe (B) nous constatons que la ~~symétrie~~ récurrence que nous avons observer ~~à la~~ ~~pour~~ la série des têtes :

FA - SOL - SIB - DO -
DO - SIB - SOL - FA

La deuxième moitié de ce groupe est ~~de~~ la récurrence de la première. Tant pour la série de têtes (FA - SOL - SIB - DO - DO - SIB - SOL - FA) que pour les modifications ~~de chacun~~ des tétracordes. ~~Cette série~~ :

(1)	(FA)	(a)	1 - 2 - 4 - 3	3 - 4 - 2 - 1	(FA)	(8)
(2)	(SOL)		2 - 1 - 3 - 4	4 - 3 - 1 - 2	(SOL)	(7)
(3)	(SIB)		1 - 2 - 4 - 3	3 - 4 - 2 - 1	(SIB)	(6)
(4)	(DO)		2 - 4 - 3 - 1	1 - 3 - 4 - 2	(DO)	(5)

GROUPE (C)

DO				1	-	3	-	4	-	2						
SIb									3	-	4	-	2	-	1	
SOL												4	-	3	-	1	-	2
FA															3	-	4	-	2	-	1

GROUPE (D)

DO#				4	-	3	-	1	-	2						
SIb									3	-	4	-	2	-	1	
SOL#												4	-	3	-	1	-	2
FA#															3	-	1	-	2	-	4

GROUPE (E)

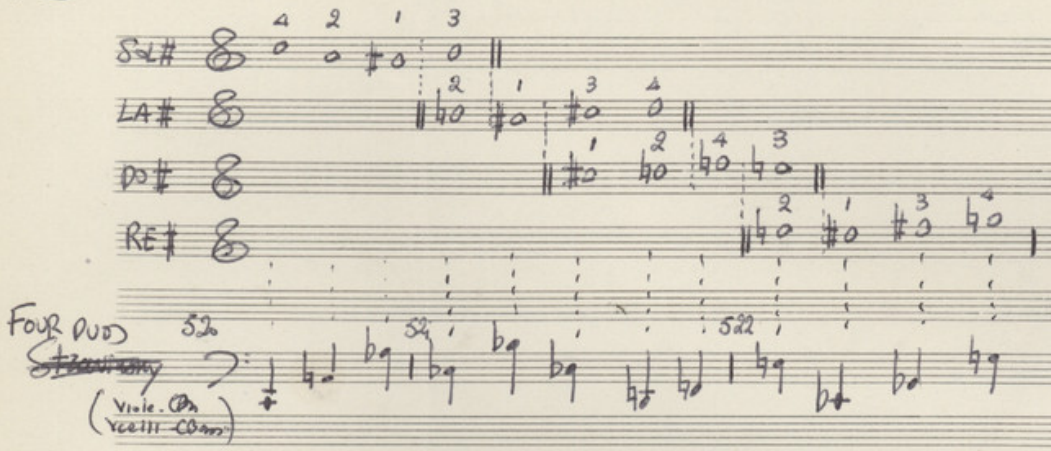
SOL#				4	-	2	-	1	-	3																		
DO#												1	-	2	-	4	-	3										
RE#																				2	-	1	-	3	-	4		
DO#				4	-	3	-	1	-	2																		
SOL#												4	-	3	-	1	-	2										
FA#																				3	-	1	-	2	-	4		

FOUR TRIO

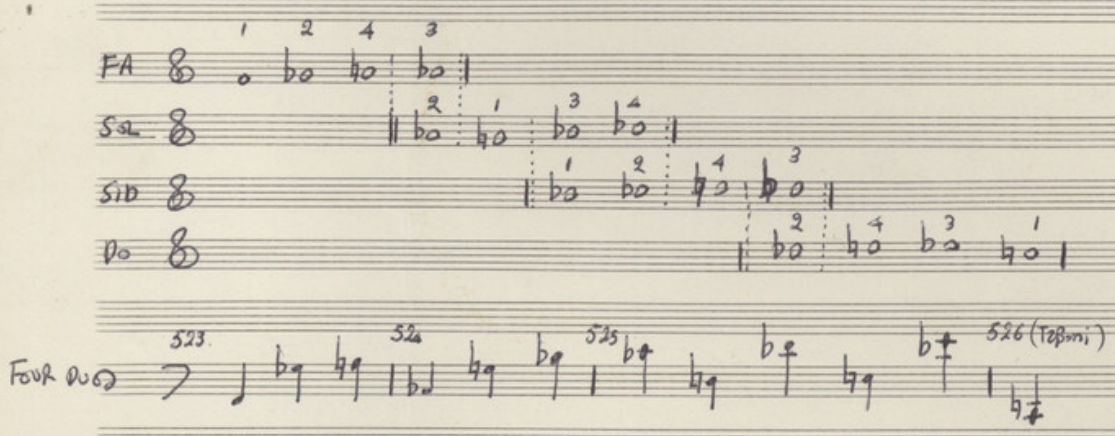
TABLEAU 2

ex. 25

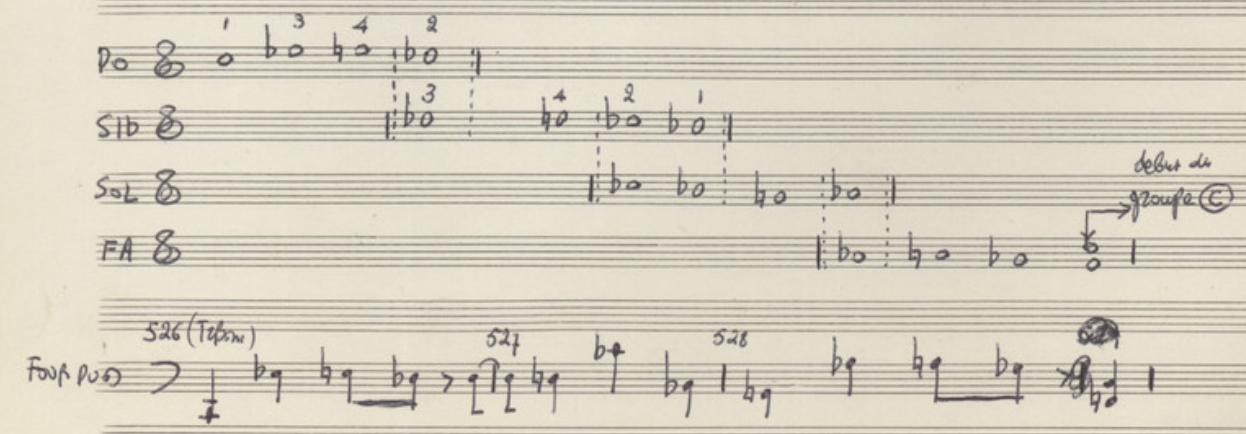
GROUPE (A)

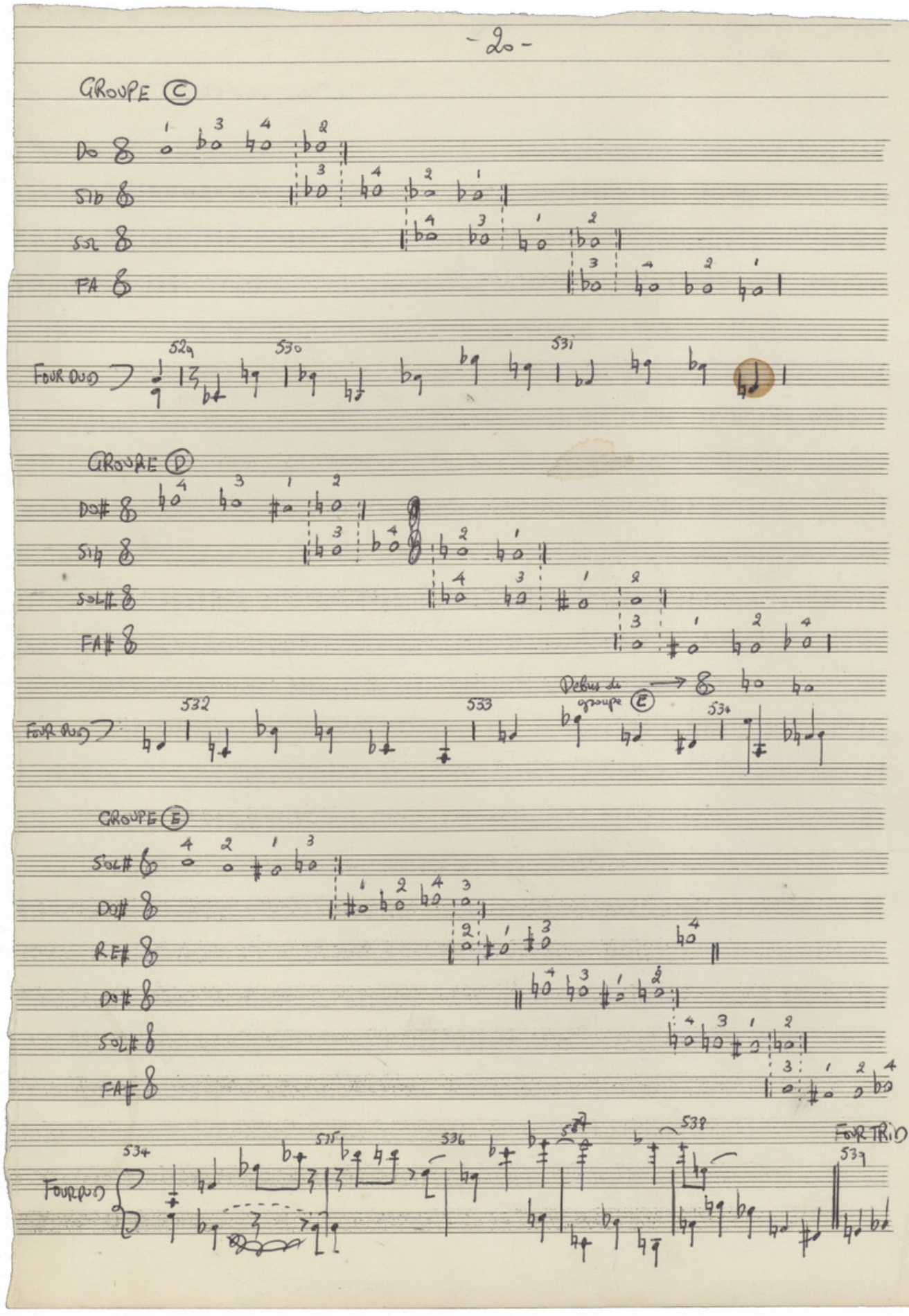


GROUPE (B) (première partie)



GROUPE (B) (deuxième partie)

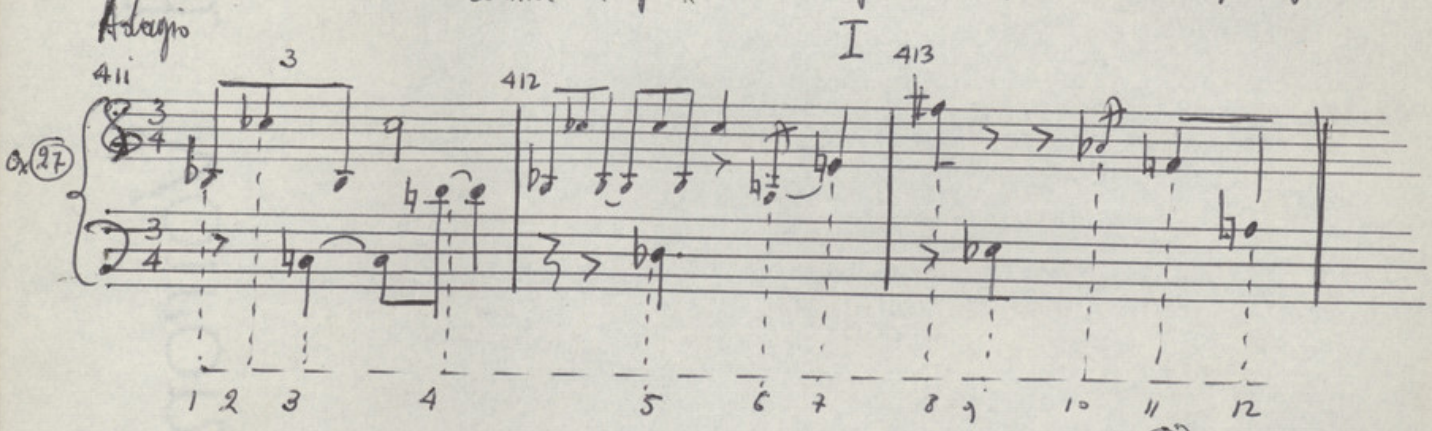



GROUPE C
DO
SIb
SOL
FA
FOUR DUO
529
530
531
GROUPE D
DO#
SIb
SOL#
FA#
Debut du groupe E
FOUR DUO
532
533
534
GROUPE E
SOL#
DO#
RE#
DO#
SOL#
FA#
FOUR DUO
534
535
536
537
538
539
FOUR TRIO

L'ANALYSE DU PAS-DE-DEUX

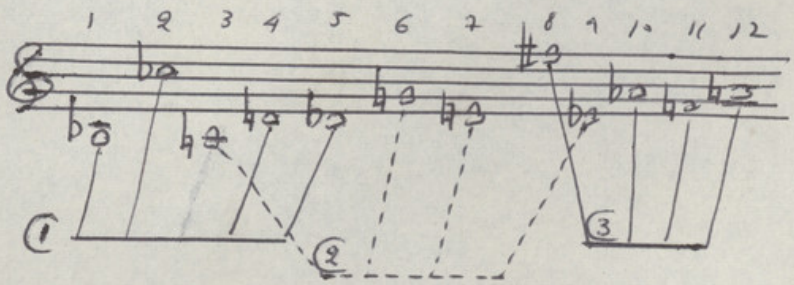
Autant par sa forme complète comme aussi par son contenu riche en idées le PAS-DE-DEUX (page 65) ~~est le morceau de resistance dans~~ occupe une place preponderante parmis des autres mouvements dans ALSON...

Du point de vue tetracordique il peut se considerer comme un pactole incoparable et un archetype genial..



Nous avons deja parlés (INTRODUCTION - I) ex 1 de ce debut qui peut nous conduit facilement à la conclusion qu'il s'agit de l'exposition d'une serie.. Mais la suite vient à confirmer notre point de vue : que cette serie n'est qu'une combinaison de trois tetracordes :

ex 28



Les N° 1 SIb-DOb-REb-REb
et 3 FA#-LAb-FAb-LAb } sont deux tetracordes modifiés du type 1-2-1- :

SIb-DOb-REb-REb
FA-SOLb-LAb-LAb

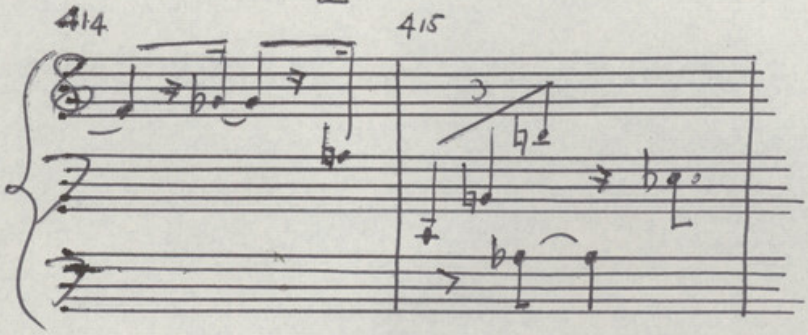
Le N: 3 (2) DO♮ - [illegible] - SOL♮ - MI♭ - MI♭ -

un tetracorde modifié du type: 3-1-3 :

DO - MI♭ - MI♭ - [illegible]

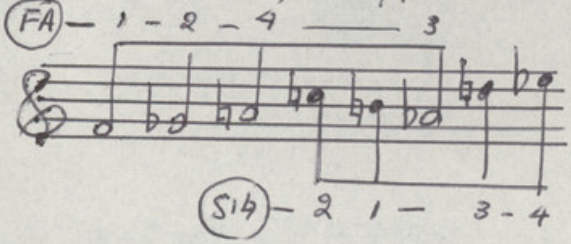
II

ex 29



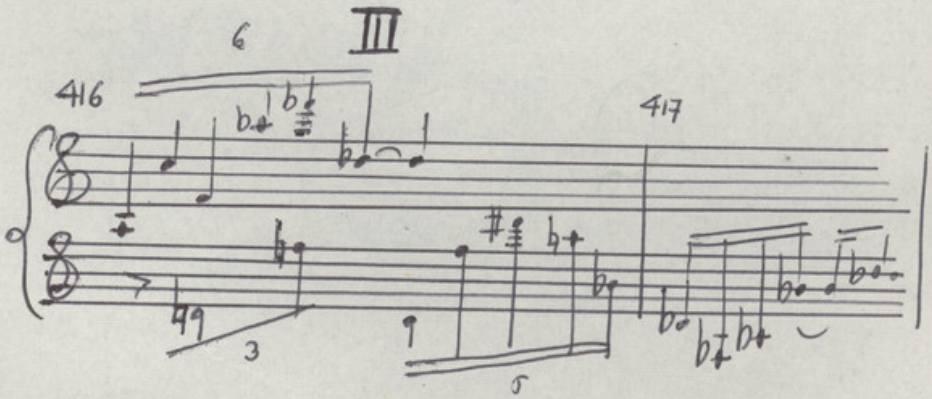
C'est une superposition (~~[illegible]~~ contrapuntique) de deux tetracordes, modifiés, du type 1 - 2 - 1 .

ex 30



III

ex 31



Avant d'avancer à l'analyse de ce passage (du premier point de vue extremament compliqué) ~~il est indi~~ nous nous rappellons ~~[illegible]~~ le paragraphe B du N° II de l'~~[illegible]~~ Introduction : MODIFICATION (DU TETRACORDE) par le renversement des intervalles —

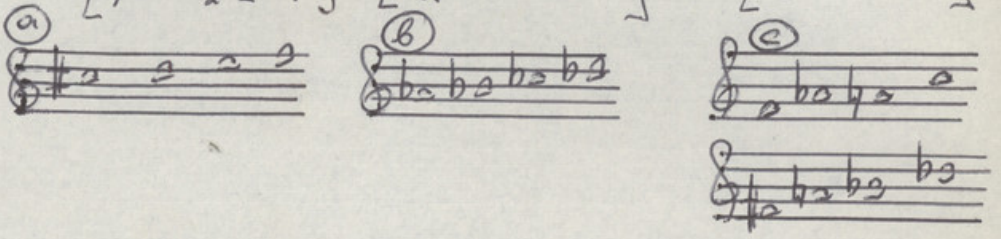
Ainsi nos tetracordes du debut :

$$\left\{\begin{array}{l} 1 - 2 - 1 \\ 3 - 1 - 3 \end{array}\right. \left\{\begin{array}{l} \text{peuvent ~~nous~~ 2 - 1 - 2} \\ \text{~~donner les~~ : 1 - 3 - 1} \\ \text{devenir :} \end{array}\right\}$$

Stravinsky utilise, ici ~~en réalité~~ en effet, les types :

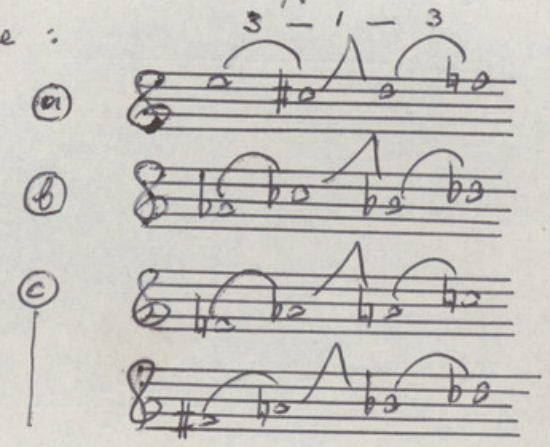
[1 - 2 - 1] [2 - 1 - 2] et [3 - 1 - 3]

ex (32)



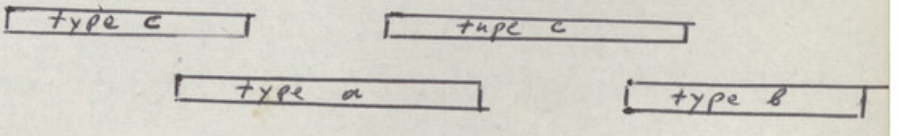
Cet interessant de remarquer la parenté interieure qui unie entre eux ces trois types en essayant une autre ~~methode~~ maniere d'ecriture :

ex (33)



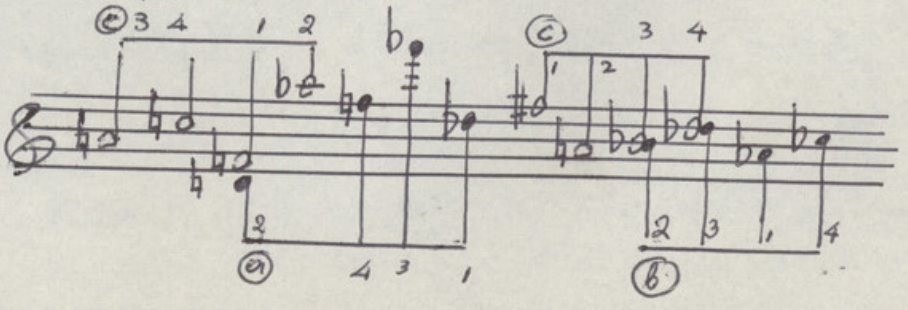
Revenons à notre passage. ou nous ~~deux~~ distinguons quatre tetracordes superposés.

ex (34)

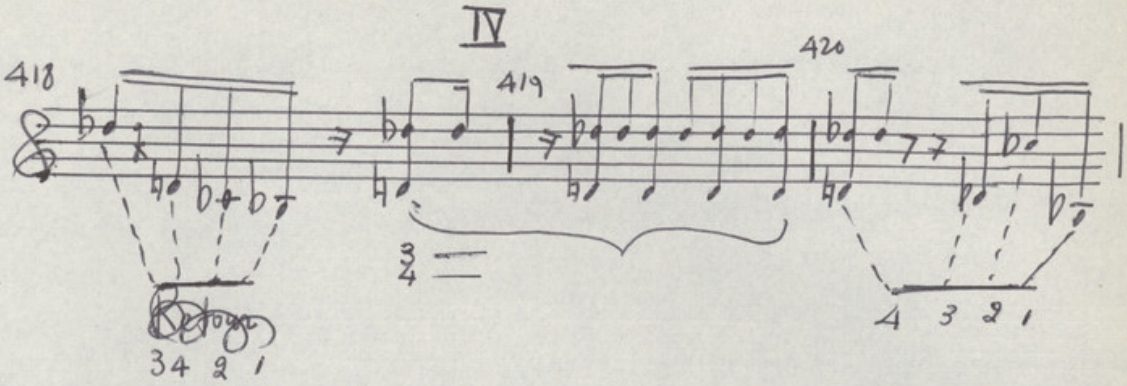


Les voici :

ex (35)



Ex (36)

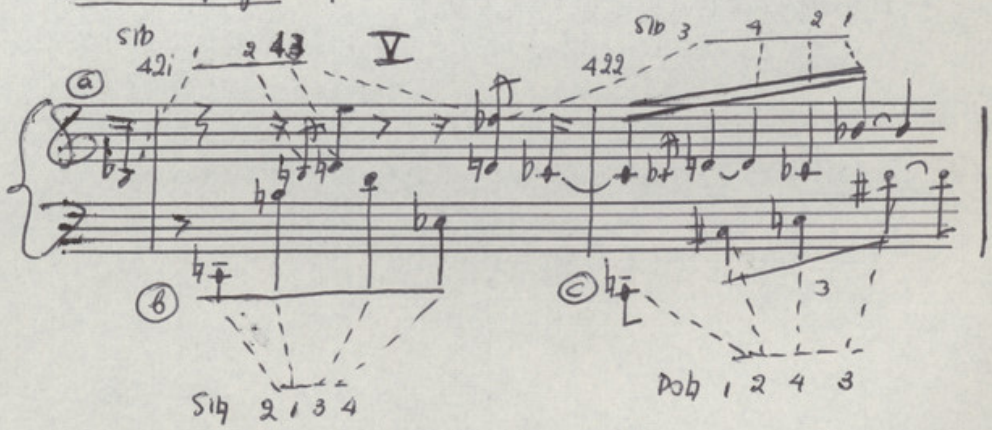


Retour du tetracorde 1-2-1 ~~avec sa forme de de~~ à la même hauteur que au debut (tête Sib)

Il s'agit d'une exposition thematique sans accompagnement avec deux formes des modifications (3421 et 4321) separées par une série des reprises de ~~note~~ sons 3 et 4 (rep-rep) ~~qui se presentent puis (six fois) [illegible]~~) sous la forme d'un accord à deux voix... (rep-rep)

Comme nous allons voir ce même tetracorde subit ensuite encore deux modifications : 1 2 4 3 2 4 1 mais cette fois-ci est accompagné par deux autres tetracordes modifiés :

Ex (37)



Nous remarquons : 1er La progression vers le cycle parfait de douze sons se fait dans un rythme lent puisque les tetracordes superposés avancent par demi-tons : a Sib – b Sib et c Dob .. Ce qui nous donne cinq notes communes dans l'ensemble de 12 sons (trois tetracordes) :

Ex. 38

ⓐ	SIb –	SIb		DO# –	REb	
ⓑ		SIb	DOb		REb –	MIb
ⓒ			DOb –	DO#	–	MIb – MIb

Nous notons, en tout cas, cette façon d'harmoniser une série des tetracordes modifiés [d'une même tête ~~[illegible]~~], par une série d'autres tetracordes modifiés, dont les têtes ~~[illegible]~~ avance par demitons, par rapport à la tête du premier

2ème La symetrie des modifications et leurs rapports:

a 37

ⓐ	SIb_1	1 - 2 - 4 - 3	ⓑ	SIb_2	3 - 4 - 2 - 1
ⓒ	SIb	2 - 1 - 3 - 4	ⓓ	DOb	1 - 2 - 4 - 3

~~Ainsi la modification du SIb_1 est le même avec du DOb~~

~~1 - 2 - 4 - 3 - — 1 - 2 - 4 - 3~~

~~Ainsi:~~

~~LE SIb_1 [1 - 2 - 4 - 3] de même avec DOb (d) -~~

~~Le même avec DOb [1 - 2 - 4 3]~~

~~LE SIb_1 [1 - 2 - 4 - 3]~~

~~et LE SIb [2 - 1 - 3 - 4]~~ zeeeurence par groupes des deux..

~~LE SIb_2 [3 - 4 - 2 - 1]~~ est la zeeeurence

~~du SIb [1 - 2 - 4 - 3]~~

~~LE SIb_2 [3 -~~

~~Voyons d'abord le SIb_1 par rapport ses trois autres~~

~~1 - 2 - 4 - 3 3 - 4 - 2 - 1~~

~~1 2 - 4 - 3~~

~~2 1 3 4~~

D'abord les ~~zapport des~~ modifications des trois autres par rapport au (a) :

ex. (40)

(a) = 1 - 2 - 4 - 3
(b) = 3 - 4 - 2 - 1

(a) = 1 - 2 - 4 - 3
(c) = 2 - 1 - 3 - 4

(a) = 1 - 2 - 4 - 3
(d) = 1 - 2 - 4 - 3

Les modifications des ~~deux~~ (c) et (D) autres par rapport au (B) :

ex (41)

(B) = 3 - 4 - 2 - 1
(c) = 2 - 1 - 3 - 4

(B) = 3 - 4 - 2 - 1
(d) = 1 - 2 - 4 - 3

Les modifications de (c) par rapport au (D) :

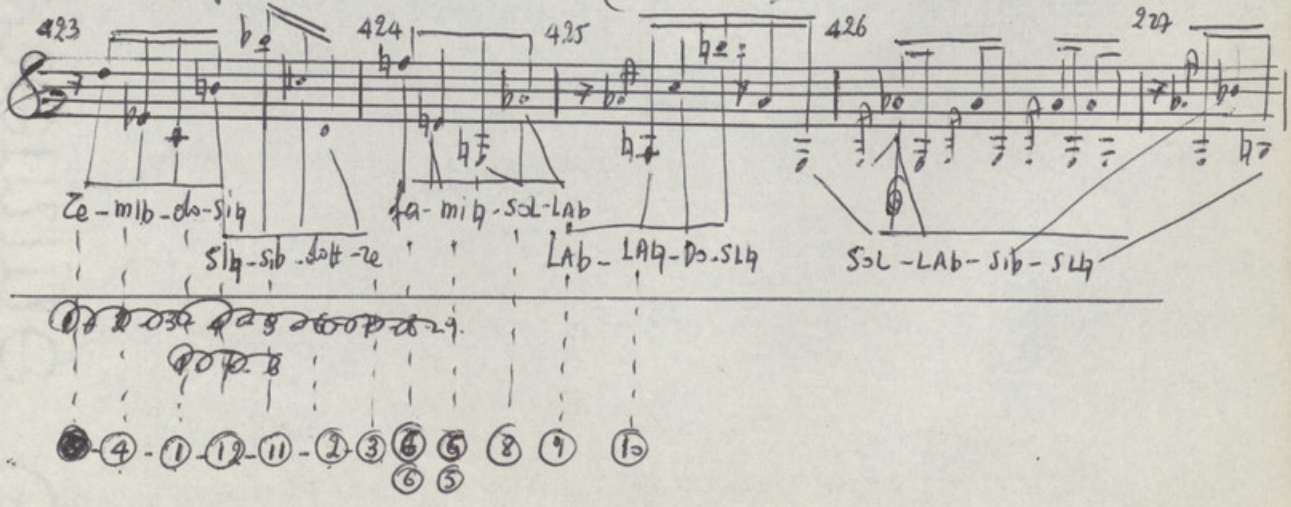
ex (42)

(c) 2 - 1 - 3 - 4
(d) 1 - 2 - 4 - 3

VI

Après les ~~ces~~ deux mesures de cette « melodie harmonisée » que nous venons d'examiner, suit un developpement melodique (du même tetracorde 1-2-1) avec la methode, dite, de la note commune que nous avons ~~developpé~~ déja suffisamment analysé au chapitre ~~de~~ I LA MELODIE (FOUR DUOS).

ex. (43)



Comme nous voyons la totalité chromatique est presque faite. Il nous manque seulement le sol♮ 7 (FA♯).-

Ex (44)

1ᵉ	DO	-	RE	- MIb	-	-	-	-	-	-	-	- SIb
2ᵉ	-	DO♯	- RE	-	-	-	-	-	-	-	SIb	SIb
3ᵉ	-				MIb	- FA	-	SOL	- LAb			SIb
4ᵉ	DO						-		LAb	- LAb	-	SIb
5ᵉ							-	SOL	LAb	-	SIb	SIb
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

On peut aussi constater une certaine symmetrie ~~entre~~ entre les modifications des tetracordes

Ex (45)

(c) 2134

(b) 2134 (d) 1243

(a) 4321 (e) 1234

(f) 1243

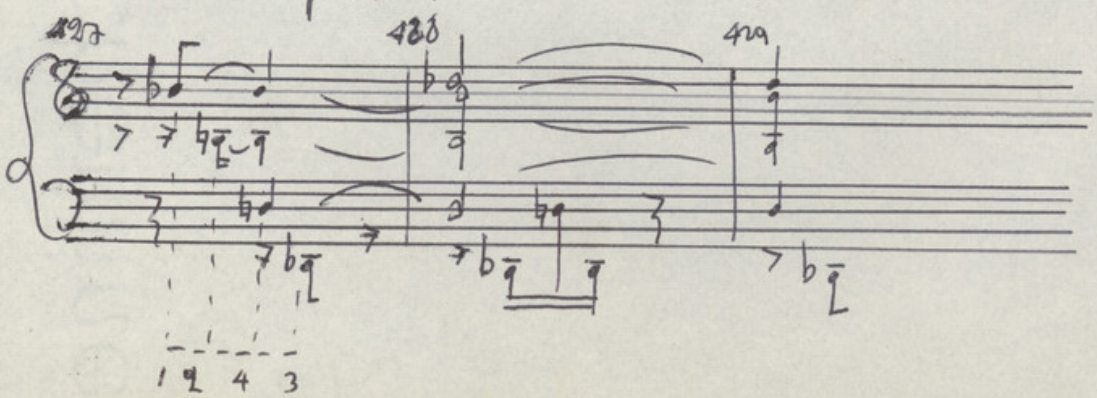
Ainsi le dernier (e) est la reccurence du premier (a)

Le (d) est fait par deux reccurences inverses $\frac{1\,2}{2\,1} \,\|\, \frac{4\,3}{3\,4}$ du (b) etc

VII

Ici, c'est encore le tetracorde initial (SIb-SIb-reb-reb) qui est exposé pour quatre voix separées. Chacune nous donne un son du tetracorde, du haut en bas, et dans la modification proposée (1.2.4.3). Les entrées sont successives, ce qui nous offre d'abord l'aspect melodique du tetracorde. En suite, en se tenant elles forment un vrai accord de quatre sons. Ainsi nous sommes en presence d'une premiere tentative pour l'utilisation verticale des tetracorde.

Ex (46)



IIX

ex 47

429 430 431 432

4
3

1 2 4 3

Simple passage melodique basé sur le tetracorde du type 1-2-1..

IX

ex 48

432 433 434 435 436

Voici l'analyse :

(432-433)

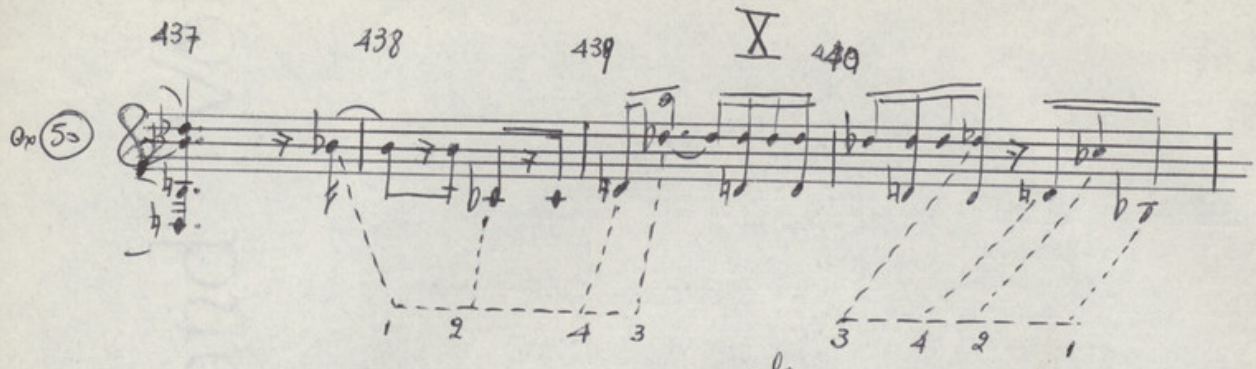
ex 49

2 1 3 4

434

3 4 2 1 1 2 4 3

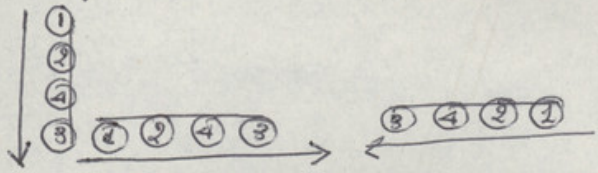
1 2 4 3 2 1 3 4

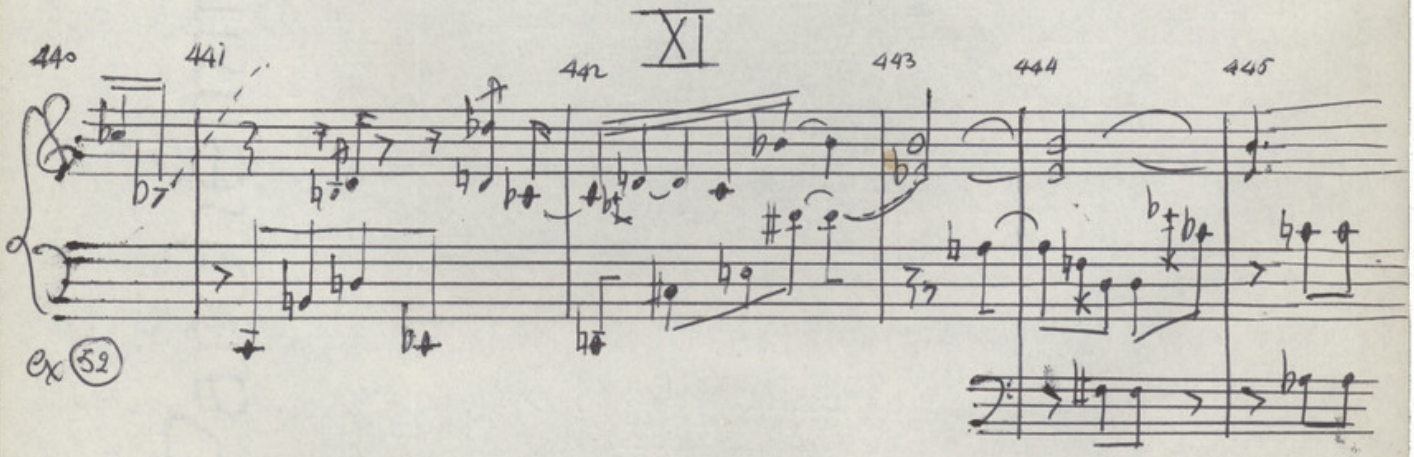


Notons que la mesure 437 vient (à la deuxième volta) après les mesures 427-428, où nous avons signalé (ex 46) l'exposition verticale du même tetracorde et dans le même ordre des modifications (1-2-4-3).

Ainsi nous sommes en présence d'une formule "géométrique", puisque nous avons cette exposition thématique, d'abord verticalement (du haut en bas), et après deux fois horizontalement (l'original et sa récurrence)

ex 51



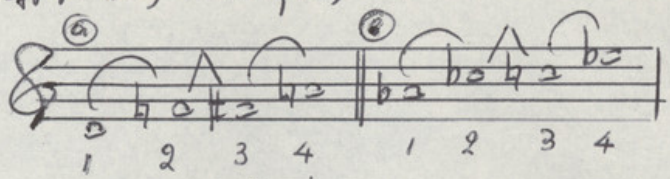


Pour les mesures 440-443 voir l'analyse du exemple (37).

Le passage qui suit (mesures 443-445) est basé sur le tetracorde du type 3-1-3.

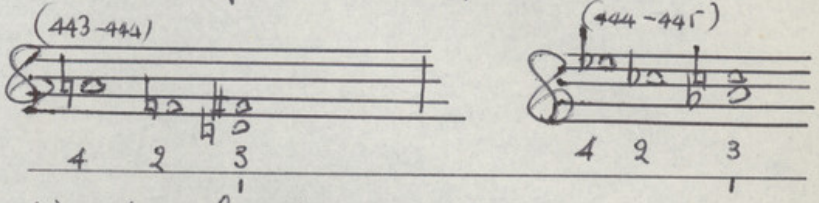
En effet nous remarquons les tetracordes :

ex (53)



Le premier sous la forme : et le deuxieme :

ex (54)



c'est-à-dire dans le même ordre des modifications et la même ~~même~~ formule : [(Deux notes horizontales dans (4-2) deux notes verticales dans (3-1)].

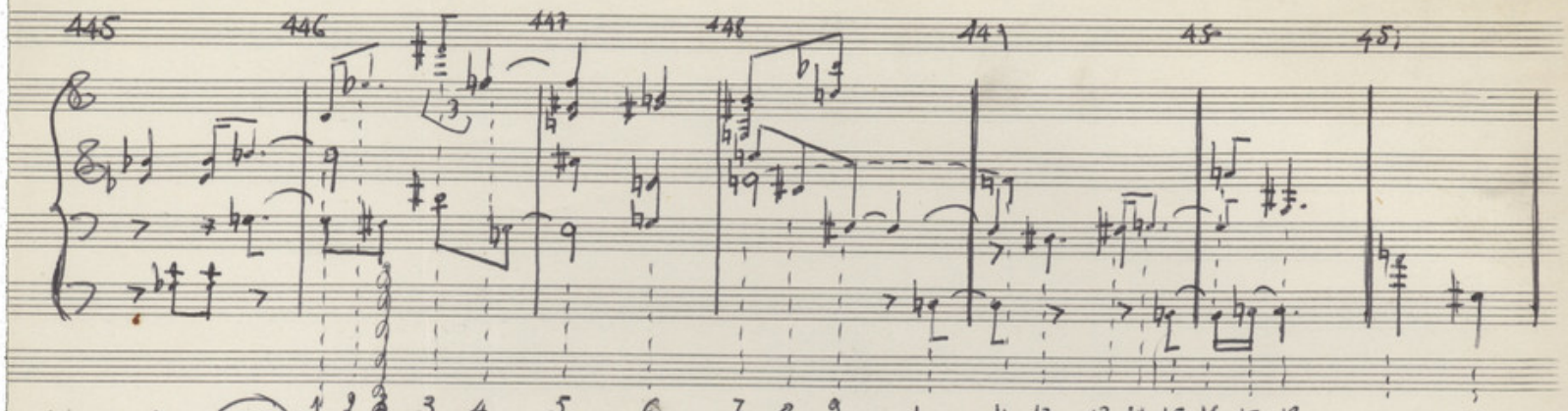
XII

Nous arrivons à un passage d'une extreme complexité et densité dans l'utilisation du tetracorde.

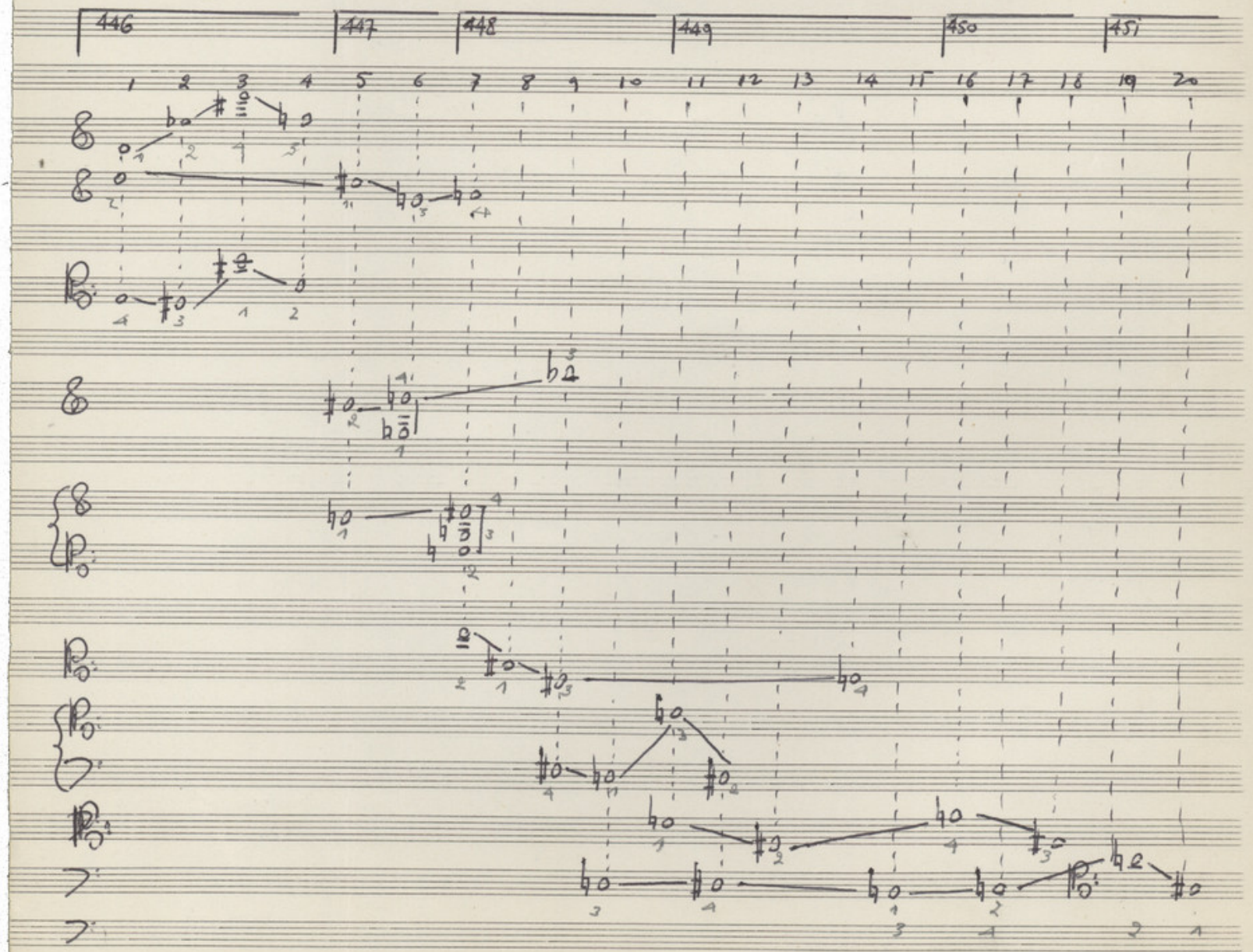
L'ecriture est à la fois contrapuntique et harmonique.

Ainsi les modifications des tetracordes (du type 1-2-1) passent d'une voix à l'autre, forment un accord ou une melodie, et se melangent à tel degré ~~que pour notre travail de l'analyse~~ qu'il nous est indispensable, pour que l'analyse soit claire, de ~~faire~~ separer tous ces tetracordes ~~dans le~~ et les notez l'un apres l'autre dans le tableau ~~qui suit~~ : suivant.

Texte : ex. 55



Et analyse 55a



ex. 56

XIII

452 453 454 455 456

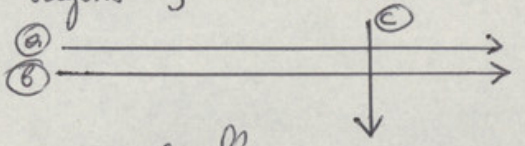
Ecriture contrapuntique à deux voix ~~[illegible]~~ interrompues ~~(mesure 455)~~ par un accord à quatre ~~voix~~ sons (mes. 455)...

~~Evidemment~~ Effectivement les ~~voix~~ comme cet accord sont faites des tetracordes (toujours du type 1-2-1).

~~D'un point de vue ça ressemble avec l'exemple~~

D'un point de vue cette formule d'écriture a quelque chose de commun avec le cas du ex. 51... Ici, nous avons deux lignes parallèles horizontales et la verticale vers la fin :

ex 57



ex 58

Voici maintenant ~~[illegible]~~ l'analyse :

Ligne a

RE - MIb - SOLb - FA
1 2 4 3

LAb - LAb - DOb - SIb
1 2 4 3

FA - MIb - SOLb - LAb
2 1 3 4

SIb - SIb - DO# - RE
2 1 3 4

Ligne b

LA - SIb - DO# - DOb
1 2 4 3

MIb - MIb - SOLb - FA#
1 2 4 3

Ligne c (Verticale)

RE	1
MIb	2
FAb	3
FA#	4

XIV

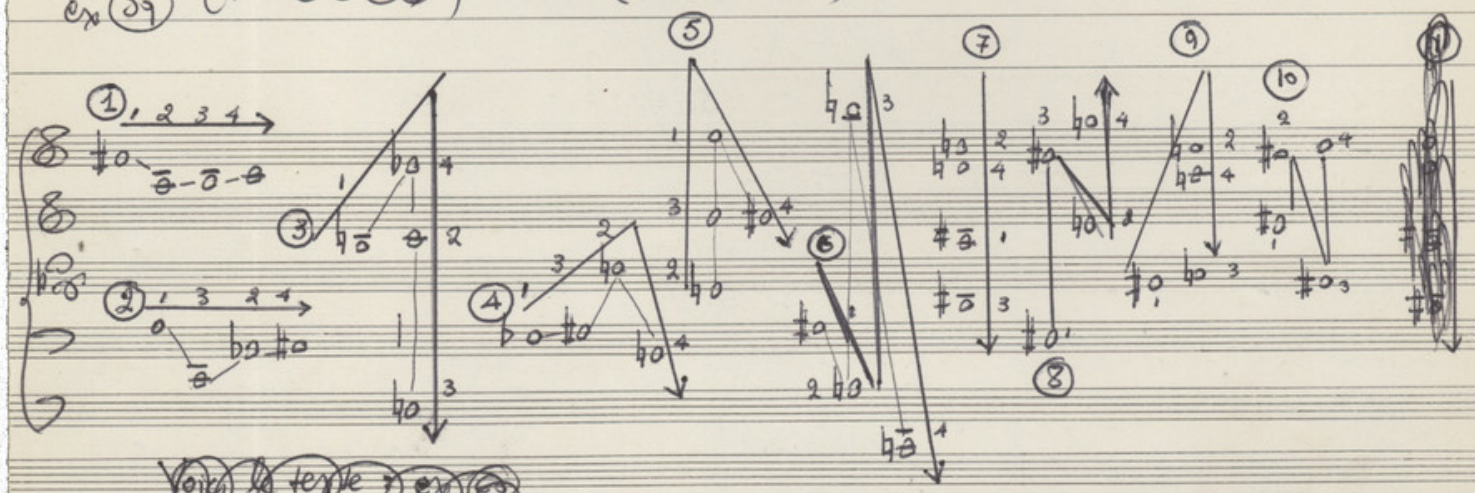
C'est un ensemble des deux tetracordes qui forme le passage suivant (457-462)

[illegible] horizontalement, verticalement et dans l'ordre dispersé.

Voici d'abord l'analyse.

Nous remarquons deux écriture tantôt horizontale (N° 1 2 4 6) Tantôt verticale (N° 7 8 10 11) tantôt mixte (N° 3 5 et 9)

ex 59



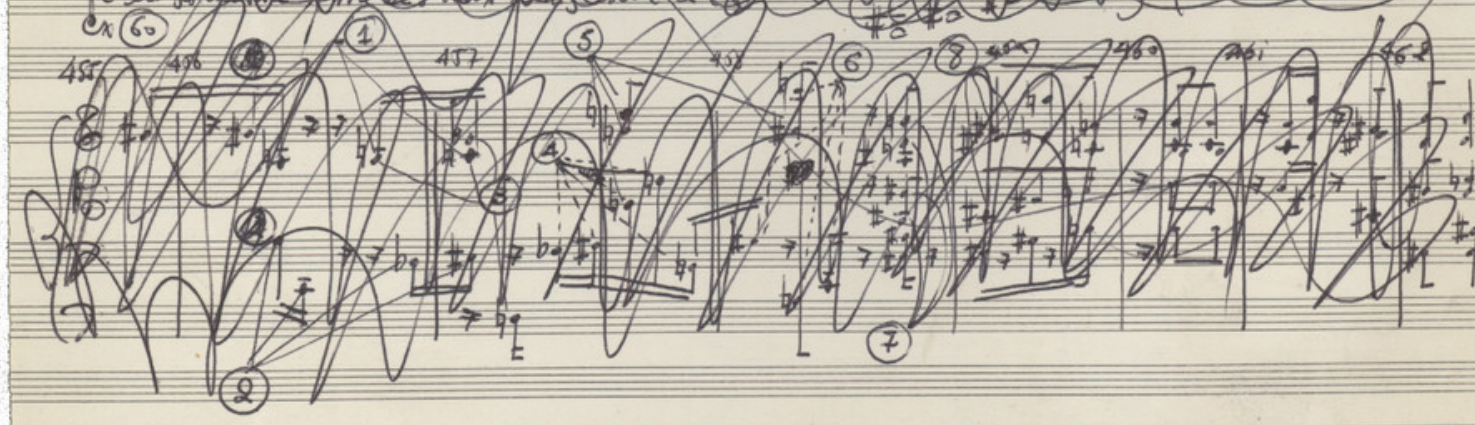
Voici le texte 7 et 8

[illegible] deux cycles partiels [illegible] le premier par la série [illegible] et le second par la série [illegible]

a comme [illegible] : 1 2 3 4 5 Et le second : 6 7 8 9 10

[illegible] de la séquence [illegible] des deux séries [illegible]

ex 60



⑧ ensuite, qu'ils forment ~~Nous avons~~ deux cycles parfaits : ex (60)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
①	Do								Sol#	LA -		Si
②	Do	REb								LA -	Slb	-
③	Do	-	REb -	MIb								SI
④				MIb.	MIb	-	FA# -	SOL				
⑤					MIb -	FA -		SOL	- LAb			

et :

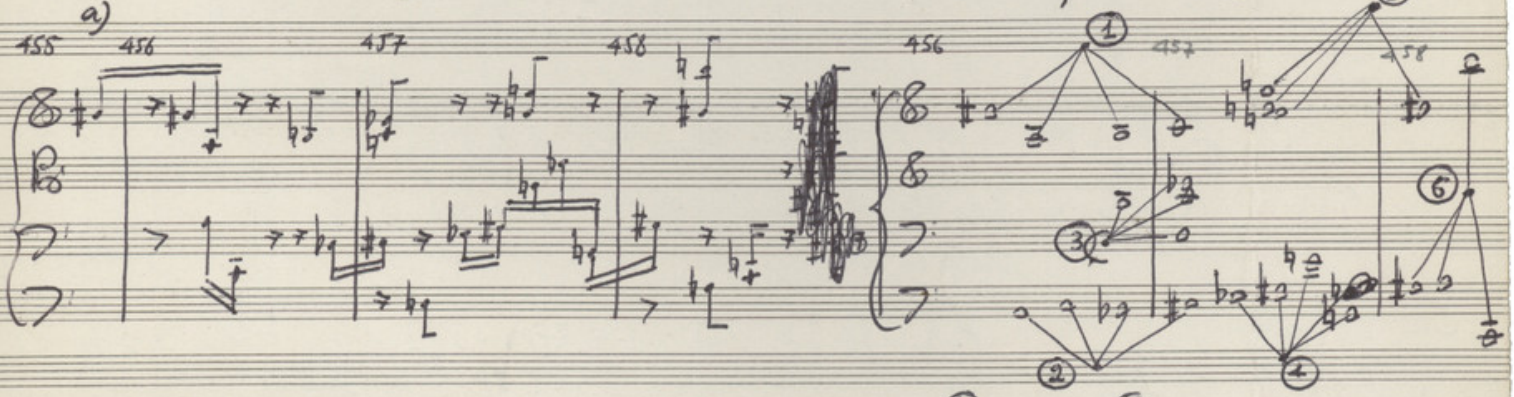
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
⑥	DO								SOL#	LA		SI
⑦		DO#	RE								LA#	Si
⑧				RE#	MI		FA#	SOL				
⑩						FA	FA#		SOL#	LA		

(Nota : Le tétracorde N° ⑨ est le même avec le N° ⑥)

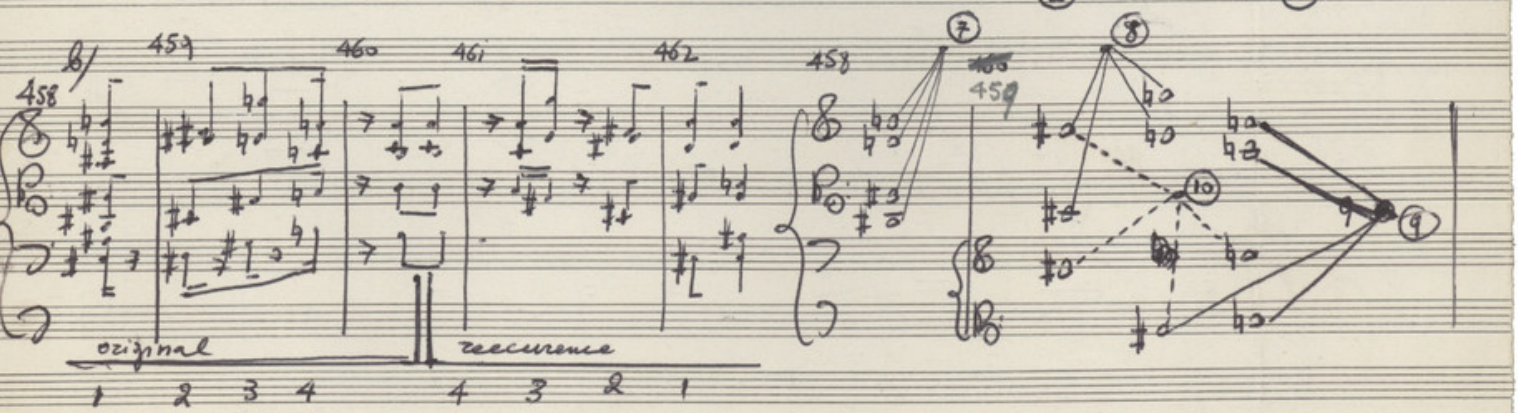
~~Voici le texte, nous avons, [illegible] de réduire [illegible]~~

Voici le texte ex (61) et son analyse ex (62)

a)



b)



*

(A) La forme du PAS-DE-DEUX est la classique : A - B - A. -
[A = ADAGIO B = PIU MOSSO A = CODA]
La ~~différence~~ diversité entre le caractère du A et du B ~~[illegible]~~ se ~~différence~~ au fond le reflet de la différence entre les types de tetracordes qui dominent dans chaque ~~des~~ partie. -
Pour le A nous avons vu dominer le ~~le~~ type : 1-2-1.
Nous ~~avons~~ rencontrâmes aussi quelques tetracordes du type : 3-1-3. et plus ~~rar~~ rarement encore le renversement du premiere : 2-1-2..
Les intervalles dominants dans les deux premiers types sont, le demi-ton (pour le 1-2-1) et le tierce mineur (pour le 3-1-3)
Ainsi ~~Donc~~ Parlant psychologiquement, et non harmoniquement, ~~les essences peut apeller les essence de leur caractère~~ : ~~mineur~~. On peut utiliser le terme mineur pour preciser l'essence de leur caractère.

(B) Avec le N° XIV ~~nous apprenons~~ nous avons parcouru toute la premiere partie du PAS-DE-DEUX (A) ADAGIO..
Et nous allons entrer bientôt dans la deuxieme. (N° XV)
Quels ~~qui~~ sont, et comment ~~se~~ ils se sont faits, les nouveaux tetracordes, que Stravinsky ~~oppose~~ ~~dans~~ ~~fait~~ introduit dans cette partie ? ~~pour les opposer~~
Nous rapellons ici ce que nous disons aux ~~a~~ Chap. II (c) de l'INTRODUCTION. à propos des modifications des tetracordes.
renverser et melanger au même temps les intervalles entre deux tetracordes des types differents dans le même mouvement
Ainsi : le tetracorde dominant dans cette partie : 2-3-2 est fait selon ce regle avec l'aide de deux tetracordes de la premiere partie 1-2-1 et 3-1-3 qui sont ~~renversés~~ d'abord : 2-1-2 et 1-3-1 et ensuite melangés : 2-3-2.
Effectivement ~~son caractère~~ son essence, par la domination du ton (2) ~~est bien d'être~~ vient à s'opposer au caractère dit mineur des groupes de la premiere partie, sans pour autant se pouvoir l'apeller majeur.

D'ailleurs sa figure auditive :
(LA-SI-RE-MI) nous amène nettement vers le mode grecques. Dans le cas précis il s'agit d'un fragment du mode hypodorien

ex (62) (LA-SI-DO-RE-MI-FA-SOL-LA) mode hypodorien
LA-SI — RE MI — SOL-LA tétracordes (2-3-2)

ou du phrygien, mais en descendant :

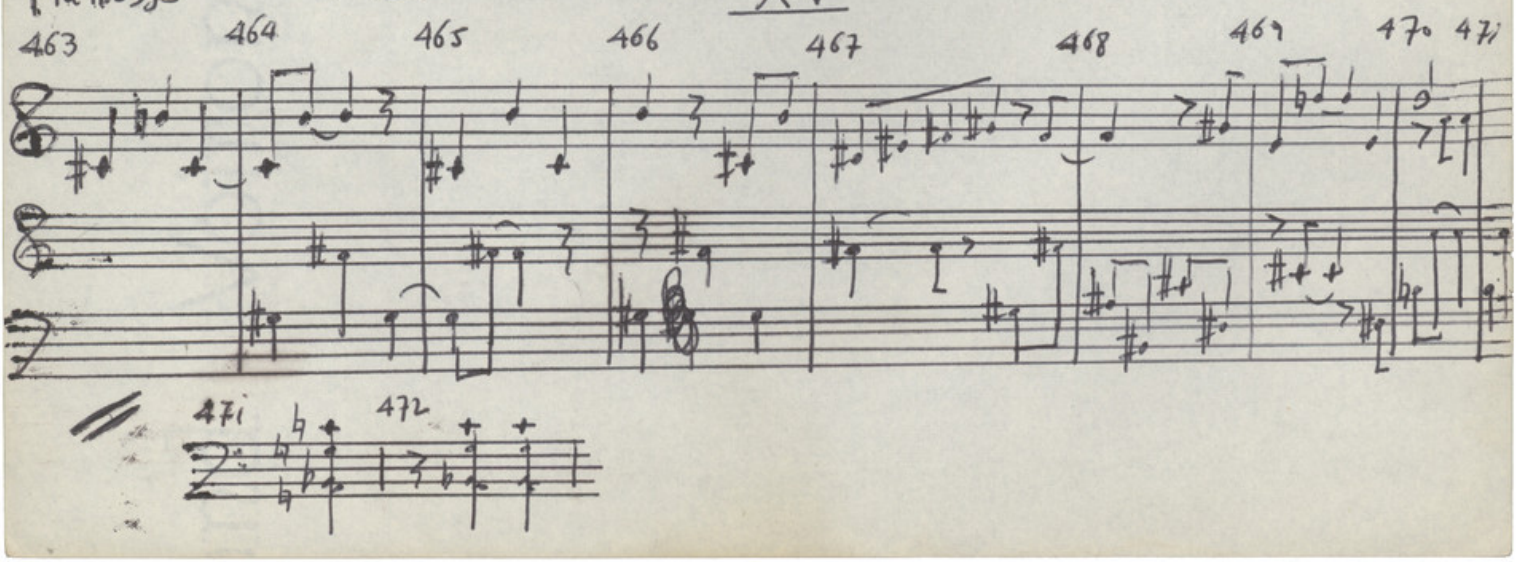
ex (63) RE-DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE : phrygien
RE DO - LA-SOL - MI-RE tétracordes (2-3-2)

À coté de cet tétracorde, Strawinsky utilise le type déjà connu : 2-1-2. (renversement du 1-2-1)
L'intervalle du ton (2) domine, et on peut classer son caractère (du même que pour le tétracorde dominant 2-3-2) au cadre des modes grecques que nous venons de citer.

LA-SI-DO-RE →	hypodorien
RE-MI-FA-SOL →	phrygien →
RE-DO-SI-LA ←	phrygien ←

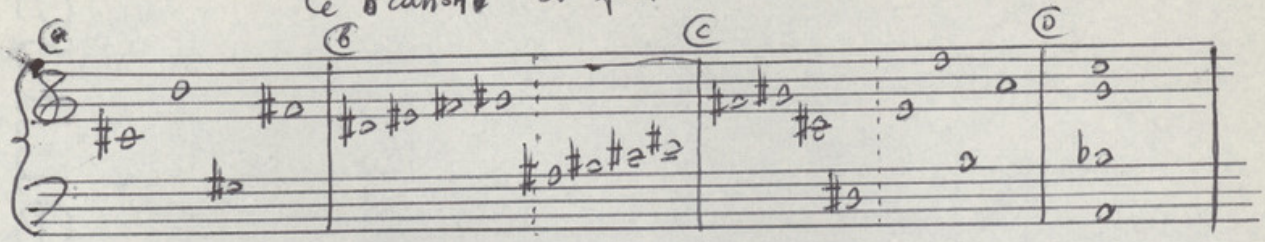
Più mosso ex (64)

XV



Ce canon est fait avec l'aide des tetracordes suivants:

ex (65)



(1) Pour le ⓐ et le ⓒ le type : 2 - 3 - 2

Ainsi l'original pour le ⓐ est : FA# - SOL# - SIb - DO#
pour le ⓒ est : DO# - RE# - FA# - SOL# et
LA - SI - RE - MIb

Pour les ⓑ et le ⓓ le type 2 - 1 - 2.

Ainsi l'original pour les ⓑ est : RE# MI# - FA# - SOL# et
LA# - SI# - DO# - RE#
pour le ⓓ est : ~~[illegible]~~
SOL - LA - SIb - DOb

(comme ils sont écrits d'ailleurs)

(2) On remarque la symmetrie de la construction :

ex (66)

	2 - 3 - 2	
2 - 1 - 2	2 - 1 - 2	
2 - 3 - 2	2 - 3 - 2	
	2 - 1 - 2	

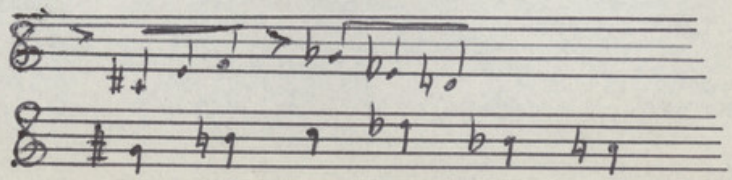
(3) Le tetracorde ⓓ (SOL-LA-SIb-DO) ~~[illegible]~~ formulé verticalement nous donne un accord (il s'agit de la neuvième mineur de LA : LA-DO-(iii)-SOL-SIb] qui est utilisé par Stravinsky tout au long de, mesures suivantes (Female Dancer) comme un pedal..

XVI

Sur ce pedal du type 2 - 1 - 2 sont superposés les tetracordes du type 1 - 2 - 1 [Nous avons ainsi une superficie basée sur l'original, soutenue pour son renversement.-]

De la mesure 473 jusqu'à la mesure 480 il y a un contrepoint entre ces deux melodies :

ex (67)



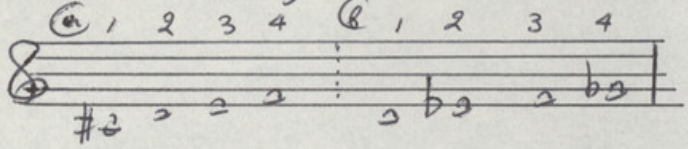
et

En realité il s'agit d'une seule melodie. Le (b) est une ~~[illegible]~~ du (a) et avec des valeurs augmentées ~~[illegible]~~.

Donc nous sommes en presence d'une nouvelle melodie qui est faite de la superposition de deux tetracordes du même type (1-2-1) (VOIR INTRODUCTION D(2)).

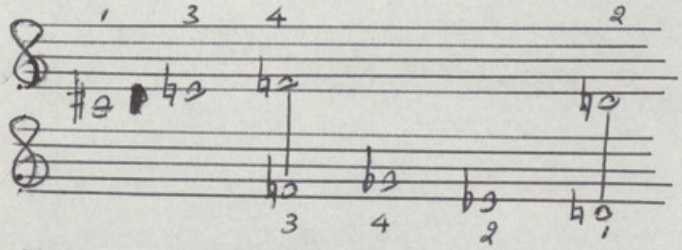
Voici les Tetracordes (a) et (b) du type (1-2-1)

ex (68)

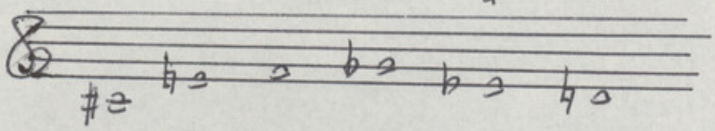


leur superposition :

ex (69)

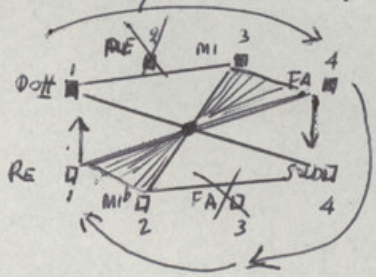


et leur syntèse :



[Il faut signaler la symetrie dans l'election des sons :

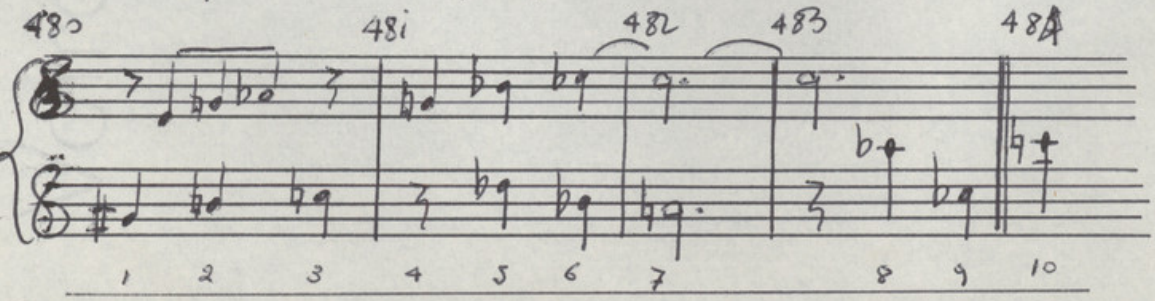
ex (70)



]

Toute la partie entre les mesures 473-480 etant claire, analysons seulement les quatre mesures qui suivent. ~~qui presentent une petite difficulté~~.

ex (71)

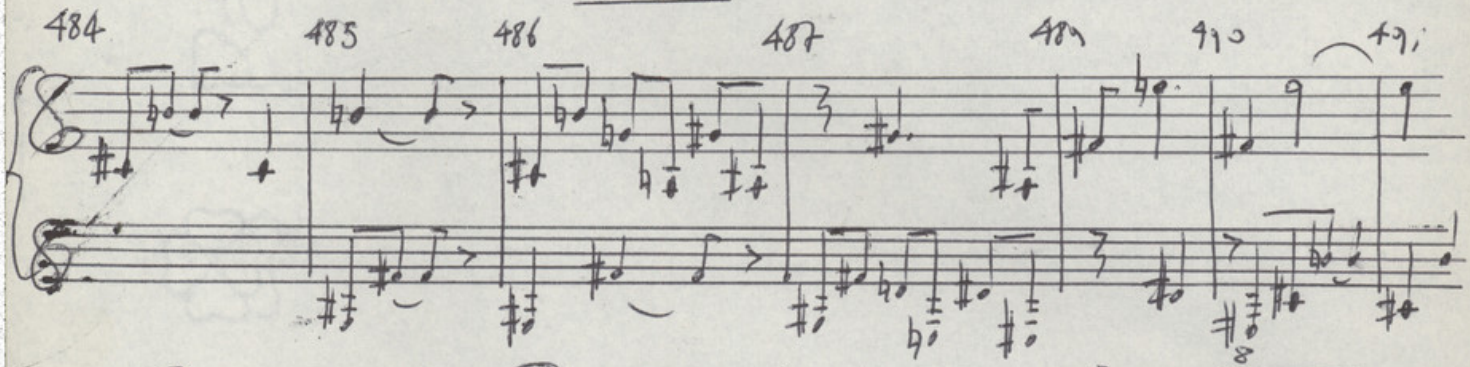


ex. 72

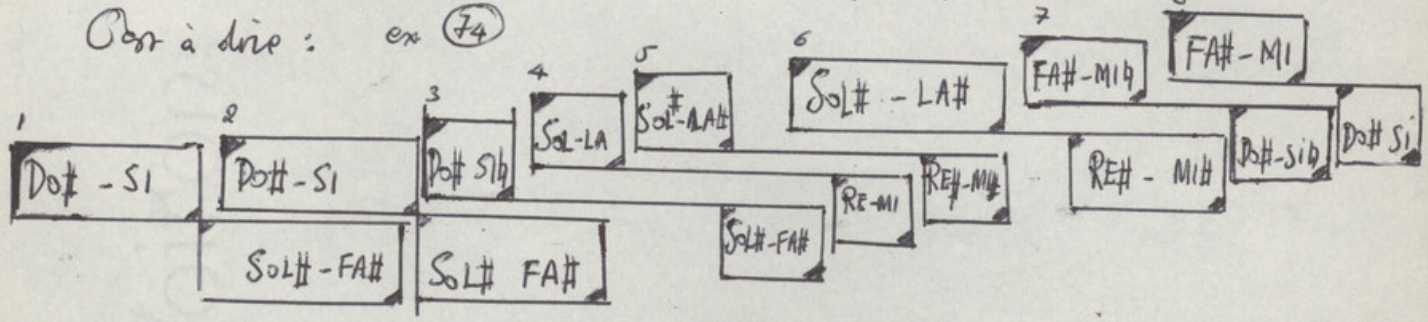
	480			481	38		482	483		484
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ⓐ				SOL	SIb	- DOb	-	LAb		
						DOb -	LAb	LAb	-	DOb
Ⓑ	SOL#	- SI	- DO	-	-	-	LAb	-	-	-
(superposés)			DO	-	REb -	SIb -	LAb			

ex 73

XVII

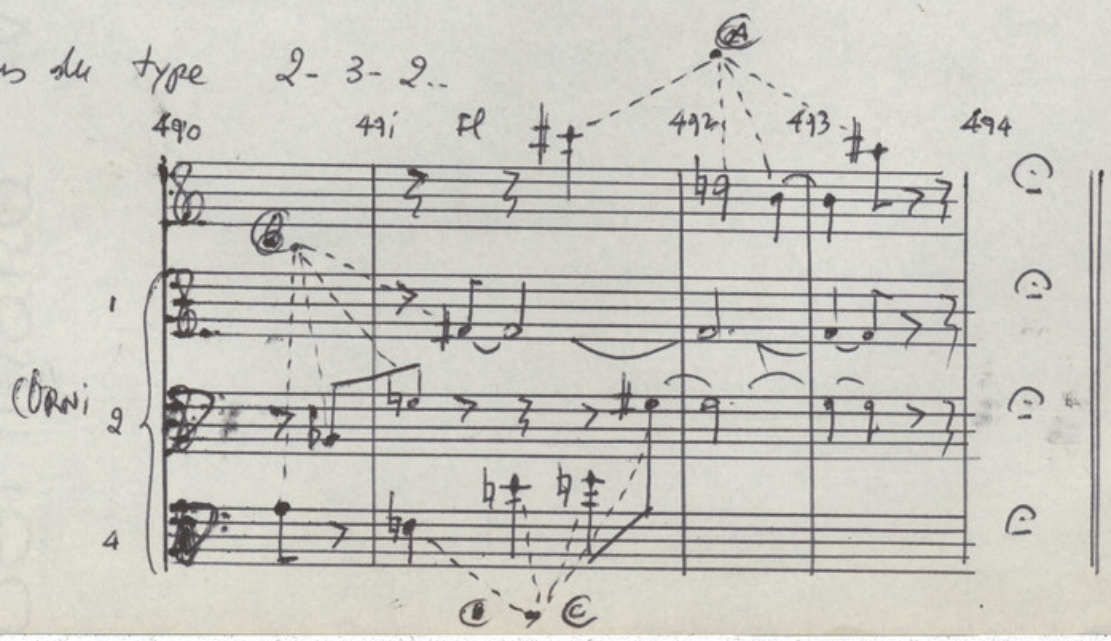


Cor à dire : ex 74



tous du type 2 - 3 - 2..

ex 75



Donc il s'agit des trois tetracordes du type 1 - 2 - 1 :

a)	DO# - RE - SI - LA#	original	LA# - SI - DO# - RE
b)	LA - SIb - SOL - FA#	"	FA# SOL - LA - SIb
c)	FA - MI - SOL - SOL#	"	MI - FA - SOL - LAb

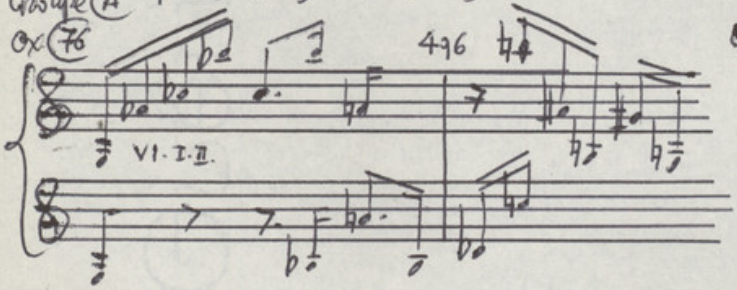
XVIII

Coda. Retour du A et du tetracorde 1 - 2 - 1.

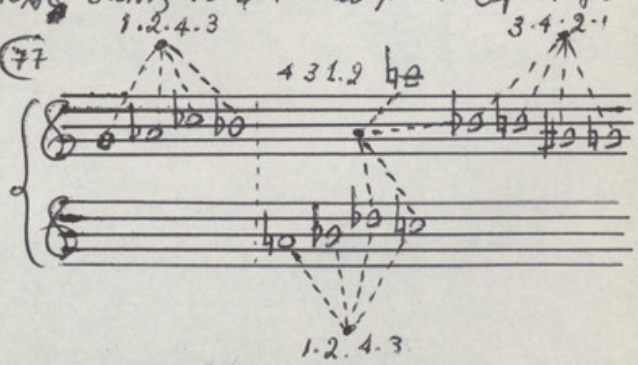
Nous remarquons quatres petits groupes bien separés d'un à l'autre dic-tature melodique..

Nous nous contentons de donner les texte suivi de son analyse respectif.

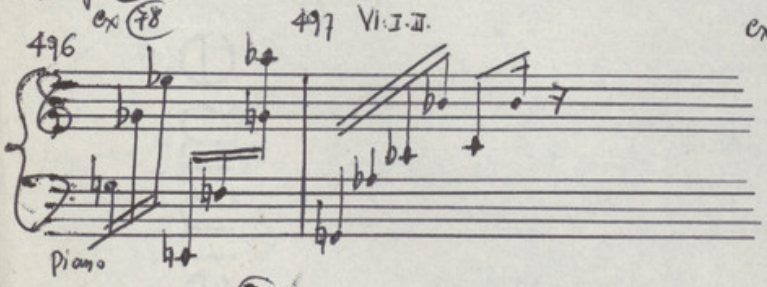
Groupe (A) ex (76)



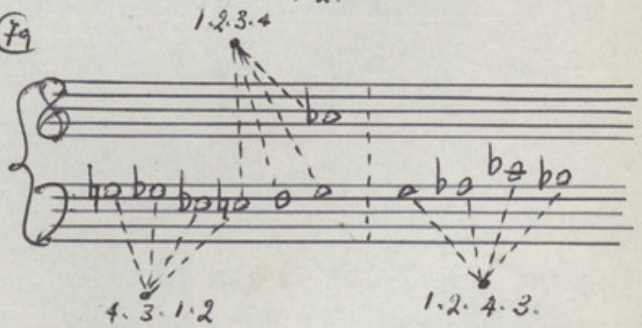
ex (77)



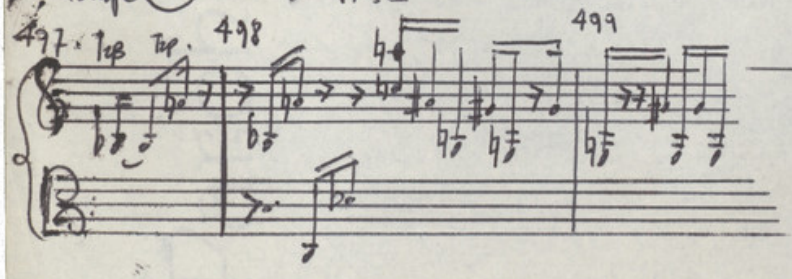
Groupe (B) ex (78)



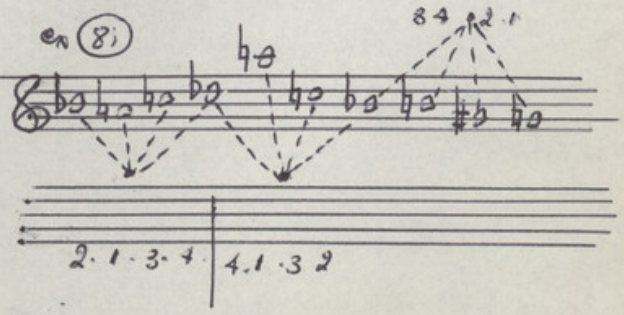
ex (79)



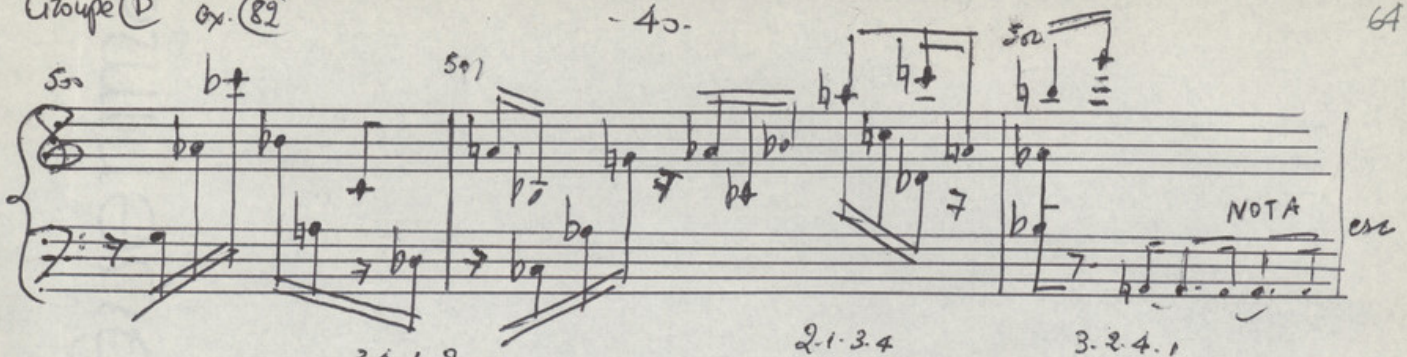
Groupe (C) ex (80)



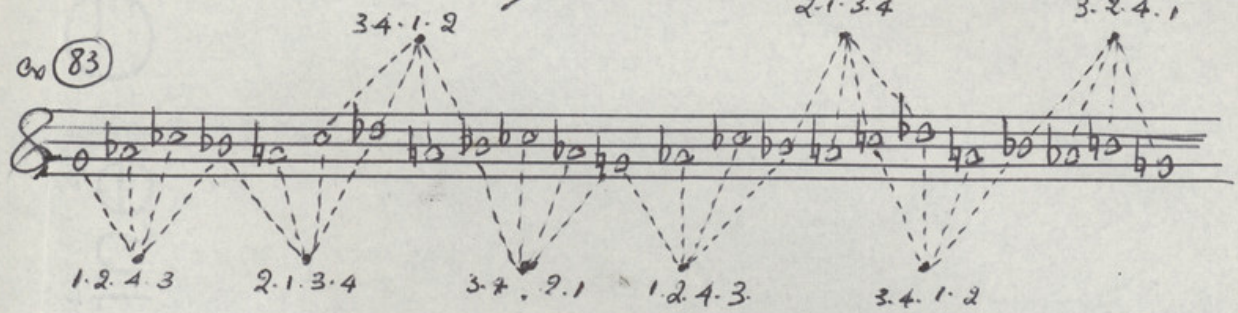
ex (81)



Groupe (D) ex. (82)



ex (83)

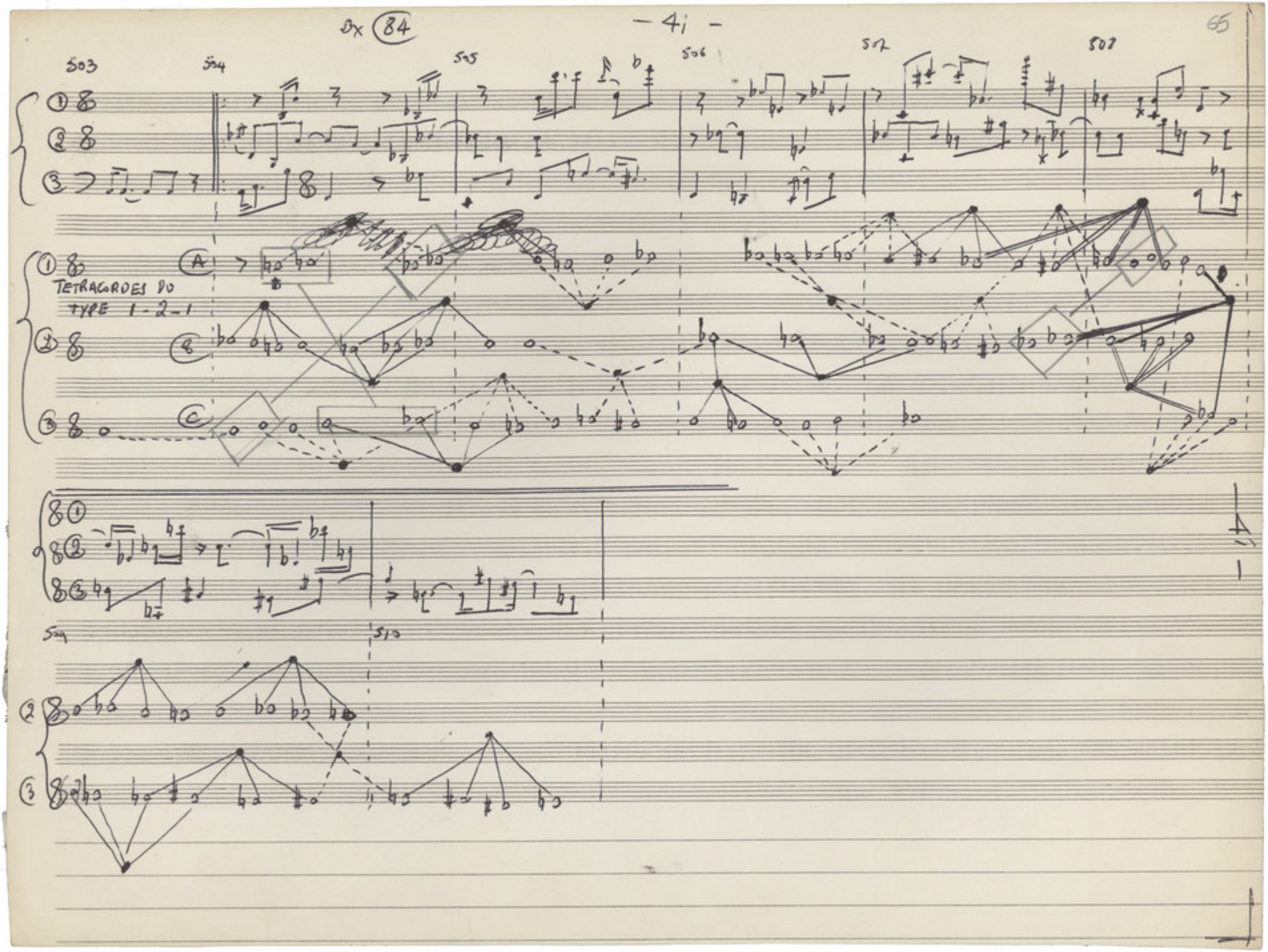


XIX

Le passage qui suit (Doppio Lento mes. 504-511) est un contrepoint à trois voix où l'emploie et le melange, et le croisement des tetracordes prends une allure éxtremement vigoureuse.

Nous donnons, d'abord, le texte suivie de son analyse :

ex. (84)


503
504
505
506
507
508
TETRACORDES DO
TYPE 1-2-1
A
B
C
509
510

Quelques remarques

① Croissement des tetracordes. ~~Separation~~ Division du tetracorde en deux groupes.

Le croissement : 504

ex (85) LIGNE (A) : SIb - DOb → SIb - REb

LIGNE (C) : LA - DO - SIb → RE - MIb

et la division :

SI - DO	et	SIb - REb
RE - MIb		LA - DO

② Symmetrie et unité.

A la Mesure 504, nous observons quatre tetracordes principaux. Sauf ceux-ci ~~qui ne~~ que nous venons de noter dans les deux lignes exterieures. il y a en effet, à la ligne (B) deux autres. qui :

1/ Sont les mêmes que ceux de deux lignes exterieures, c'est que nous appellons : UNITÉ

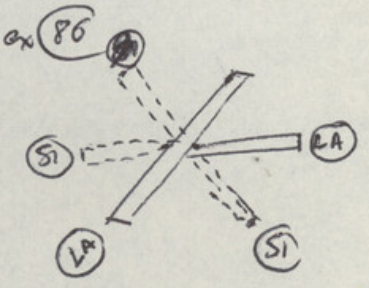
2/ Les superpositions sont faites entre les groupes differents, c'est que nous appellons : Symmetrie

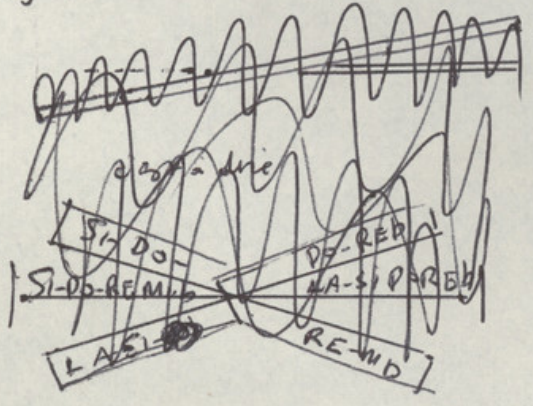
Notons les groupes LA-SIb-DO-REb avec : ▭

et les groupes SI-DO-RE-MIb avec : ▭ - - - - - - - -

Ainsi nous avons le sheme suivant :

ex (86)

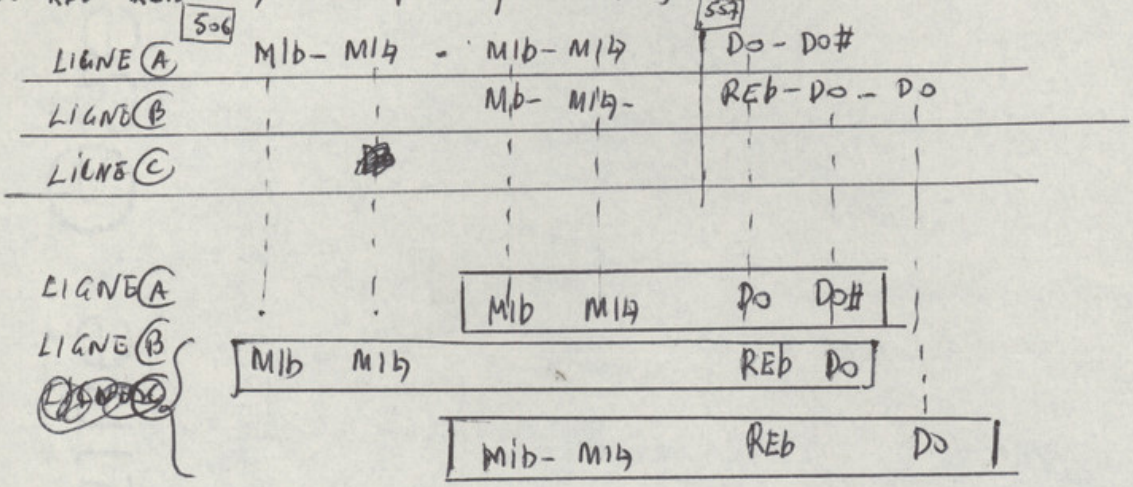




③ Repetition d'un tetracorde donné

Aux mesures 506 et 507 (Debut) nous constatons en effet que le tetracorde Do - REb - MIb - MIb. est repeté ~~quatre~~ trois fois dans la durée presque d'une mesure.

ex 87

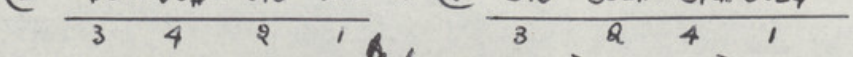


④ Densité de la constuction

Sept tetracordes dans les mesures 507 - 508... Dont

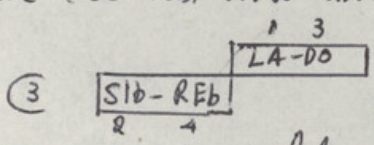
ⓐ Deux tetracordes écrits horizontalement sur une voix (a)

ex 88



ⓑ Un tetracorde ~~[illegible]~~ divisé entre ~~les lignes~~ deux voix [ⓑ et ⓒ] pour groupes des deux :

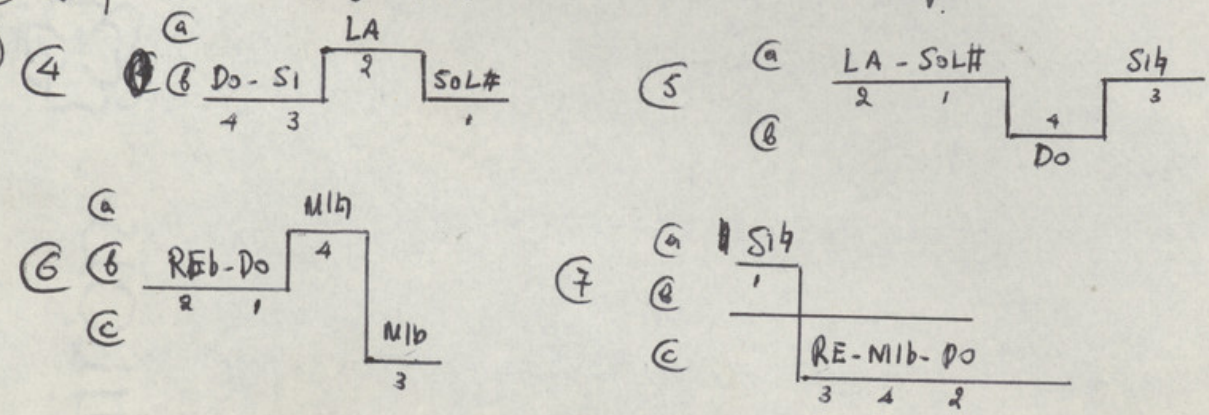
ex 89



(voir ex. 85)

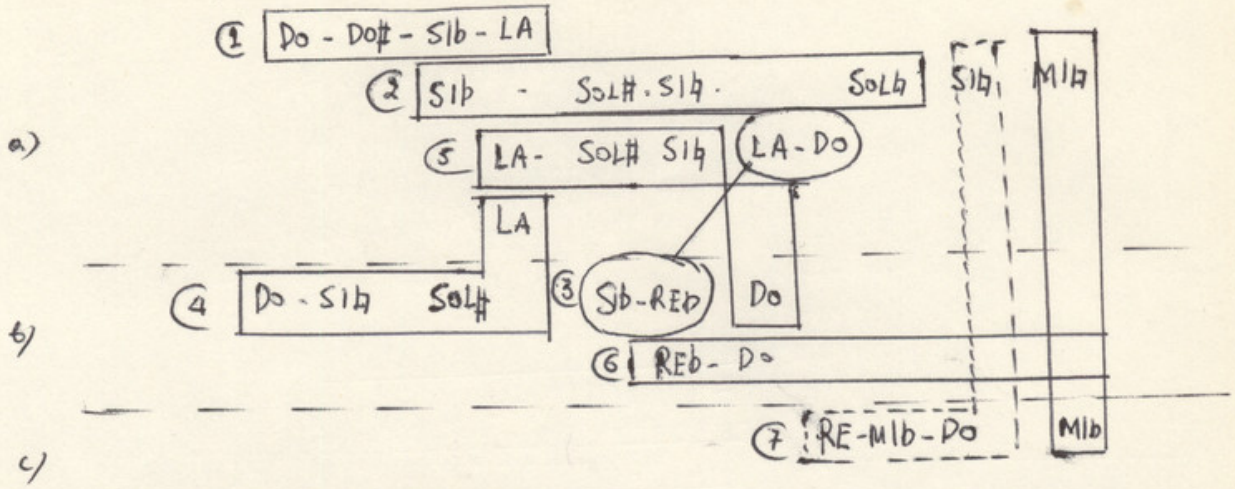
ⓒ ~~[illegible]~~ quatre tetracordes divisés librement entre les trois lignes

ex 90



Ces qui nous donne comme ensemble :

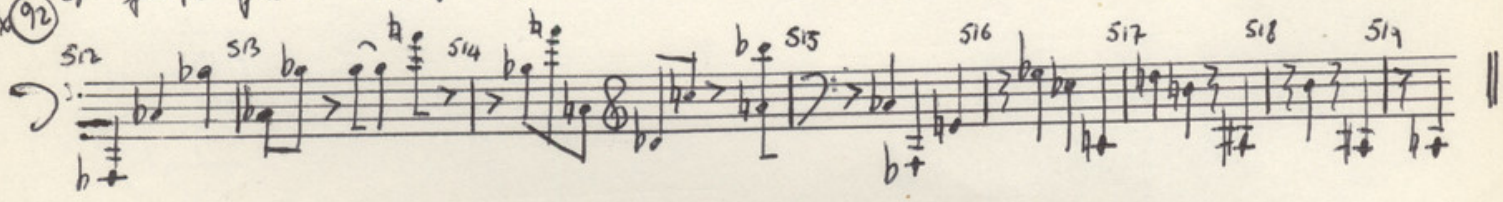
ex 91



XX

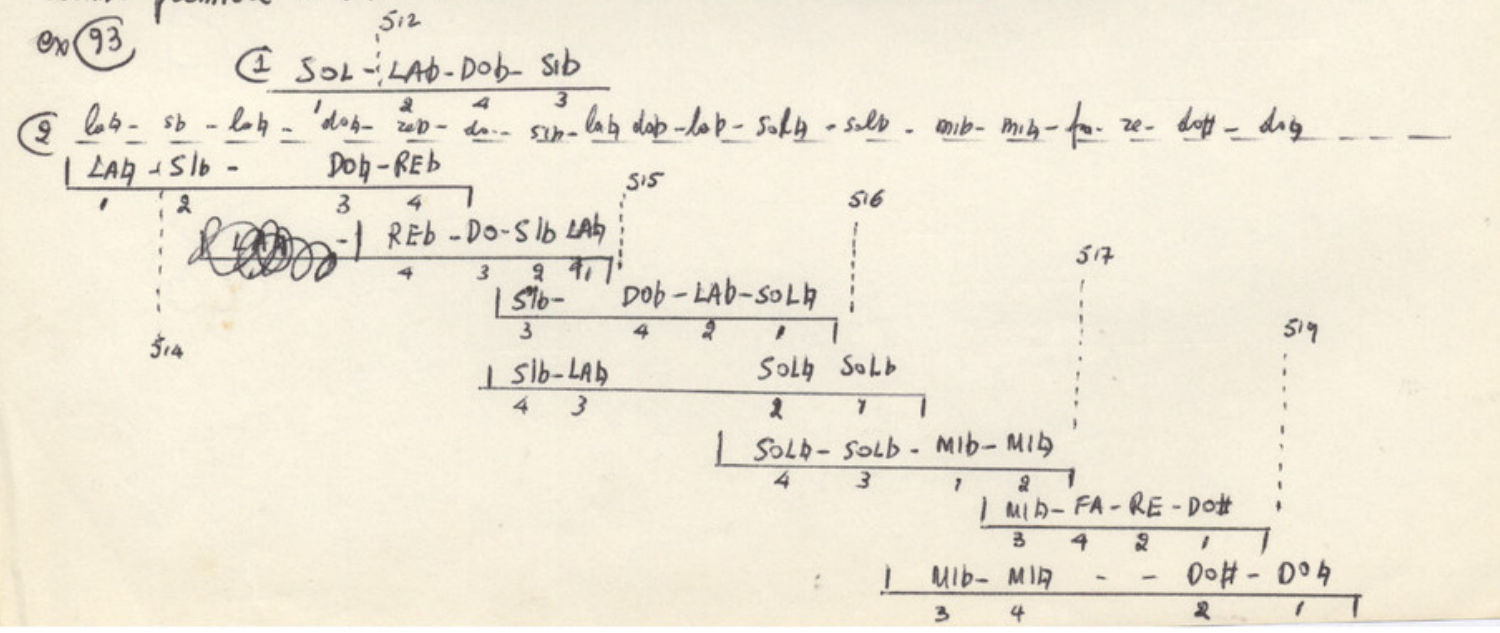
Le "quasi stretto", dernière partie de PAS-DE-DEUX (mes 512 - 519) n'est qu'une ligne melodique jouée à l'unisson par l'orchestre (tout comme dans le FOUR DUOS ch I) et faite par la superposition de huit tetracordes du type 1. 2. 1.

ex 92



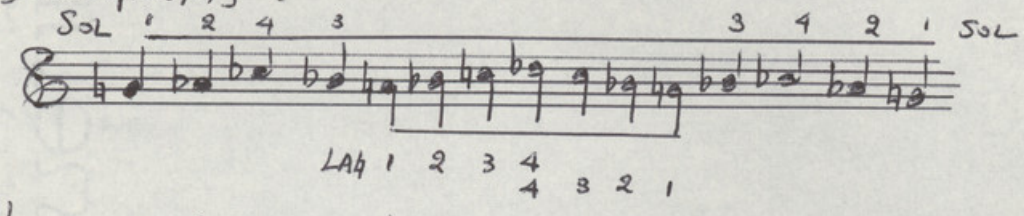
La dernière note de la partie precedente (Doppio Lento mes. 511) SOL, doit être considerée comme première dans la nouvelle serie des tetracordes. Ainsi nous avons:

ex 93



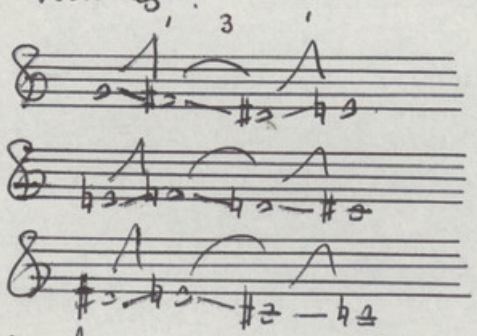
Ainsi nous avons pour les quatres premiers ~~la~~ cette remarquable symetrie ~~d'ensemble~~ dans leurs modifications :

Ex 94



Les trois dernières ~~sont faites~~ ils ressemblent l'un à l'autre par les ~~com~~ formations de leurs intervalles :

Ex 95



Et tous ensemble formant le cycle parfait des douze sons :

SOL - LAb - Slb - Sl♮
LA♮ - Slb - ♮DO - zeb
REb - MIb - FA♮ - SOL
DO♯ REb MIb - FAb
♮DO♯ REb - MI.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 1 2

LE CONTREPOINT

OU L'ANALYSE DU FOUR TRING

Nous donnons d'abord l'analyse (TABLEAU A ex) de chaque voix mesure par mesure.. (NOTA)
Ça nous montrera la progression thematique qui s'appuie sur la superposition des tetracordes du type 1. 2. 3, modifiés et liés entre eux par des notes communes.-
Nous verrons ainsi que en ce qui concerne la melodie, la methode de son developpement est toujour la même.
Le nouveau, ici, est la combinaison systematique entre plusieurs voix c'est à dire l'apparition du contrepoint...
Y-a-t-il une règle speciale concernant les relations entre ces voix superposées ?
Nous nous contentons à donner ensuite (TABLEAU B ex) un autre tableau avec les tetracordes par rapport aux cycles parfaits de douze sons..
Ainsi l'ensemble des melodies superposées est faite de maniere à nous donner ces cycles ? Dans la durée d'une phrase ? ou d'une mesure ?
Nous repondrons en examinant les solutions concrètes que nous offre Stravinsky.-

(NOTA) Cette analyse demande que le lecteur soit muni avec la partition d'orchestre de AGON (BOOSEY and HAWKES)

TABLEAU A1

ex 98

Ligne 1 (Voix) — Ligne 2 (Voix)

A — original — mesure 540 — récurrence — A1

① Nous notons la série des modifications des tetracordes superposés de la ligne 1 pour montrer leur façon d'écrire absolument symétrique :

2431342

1243 — 3421

2134 — 4312

A — 1243 ORIGINAL ⟶ ⟵ RECCURENCE 3421 — A1

② Le premier tetracorde de la deuxième voix [FA-SOLb-LAb-LAb] est la reccurence du tetracorde correspondant de la première voix (mes. 542) : [LAb-LAb-SOLb-FAb]

ex 99

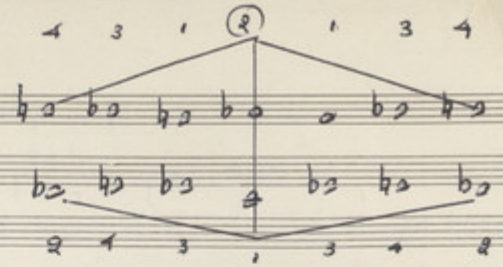
Ligne 1 — Ligne 2 — Ligne 3

ex (100)

543

① Nous remarquons d'abord ces deux figures mélodiques : (a) ligne ① 8

ligne ② 8



② Avec les tétracordes b/ c/ et d/ nous ~~remarquons~~ voyons comment Stravinsky envisage l'unité et la continuité entre les ~~[illegible]~~ voix

~~544~~

~~ligne ① 8~~

~~ligne ② 8~~

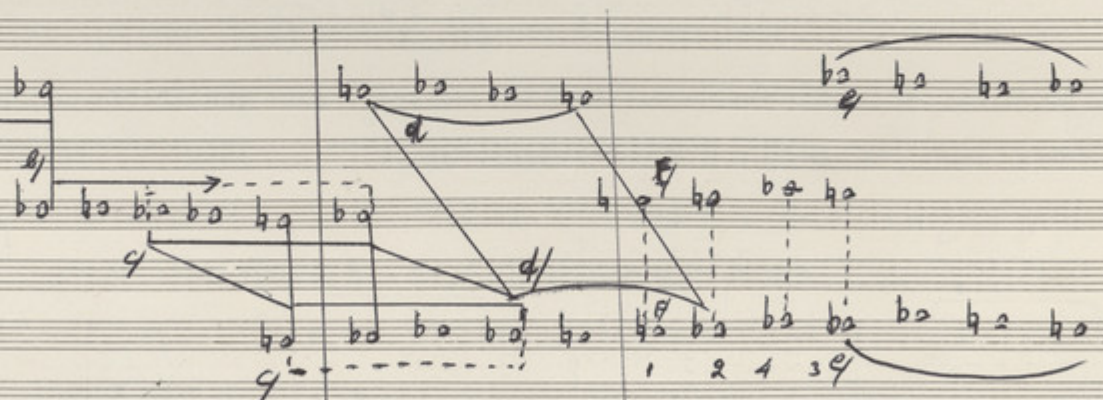
~~ligne ③ 8~~

544 ex (101)

ligne 1 8

ligne 2 8

ligne 3 8



Ainsi à b/ SIb-DOb-REb-REb = REb-REb-DOb-SIb (original et sa récurrence)

à c/ DOb-SIb-SOLb-LAb / SOLb-LAb-DOb-SIb (original et sa récurrence par groupes des deux notes).

à d/ DOb-REb-SIb-LAb / SIb-LAb-DOb-REb (original et sa récurrence par groupes des deux notes)

à e/ SOLb-FAb-REb-MIb = MIb-SOLb-FAb-REb (Même tétracorde)

et à f/ Même série des mod. (1243) à l'intervalle des tierces mineures

TABLEAU B1

Mes. 539 - 542 ex. 102 [correspondant à l'ex. 98] [Tetracordes non modifiés écrits dans l'ordre de leur entrée]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

DO DO# MIb MIb — MIb MIb — DO# DO

RE MIb — FA SOLb — SOLb FA — MIb RE

FA SOLb — LAb LAb — LAb LAb SOLb FA

SOL LAb — SIb SIb SIb — LAb SOL

PREMIERE voix

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

FA# SOLb — LAb LAb

SOLb LAb — SIb SIb

DEUXIEME voix

MES 543 - 546 [ex. 103 correspondant à l'ex. 99]

8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

SOL LAb — SIb SIb

SOL LAb — SIb SIb

SIb SIb — REb REb

SIb SIb — REb REb

LAb SIb — DO REb

FA SOLb — LAb LAb

MIb MIb — SOLb SOLb

MI FA — SOL LAb

SOL LAb — SIb SIb

PREMIERE voix

5 4 3 2 1 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

REb DO — SIb LAb

SIb SIb — LAb SOL

FA# FAb — MIb RE

DEUXIEME voix

SIb SIb — LAb SOL

REb DO — SIb LAb

FA# FAb — MIb RE

MIb MIb — REb DO

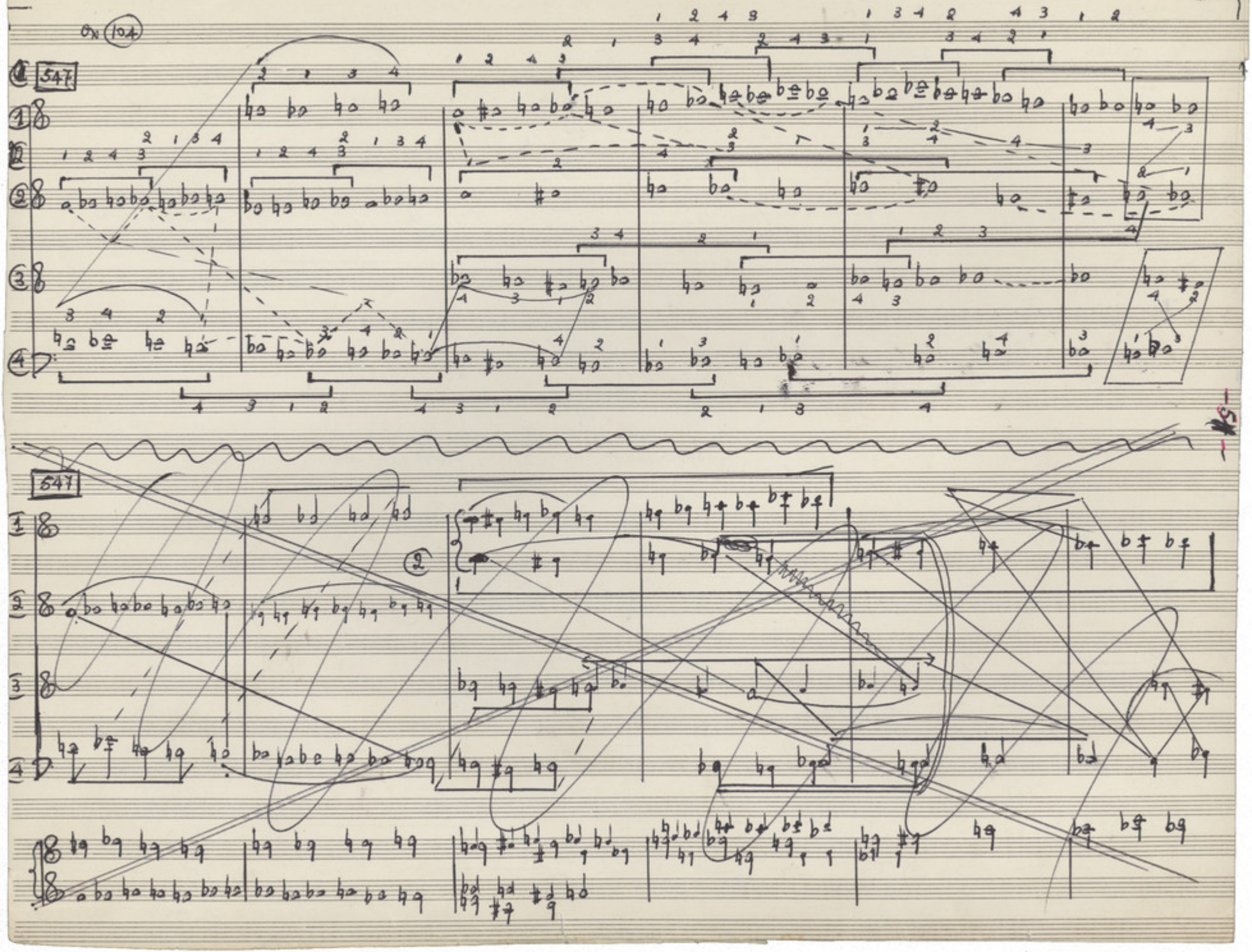
TROISIEME voix

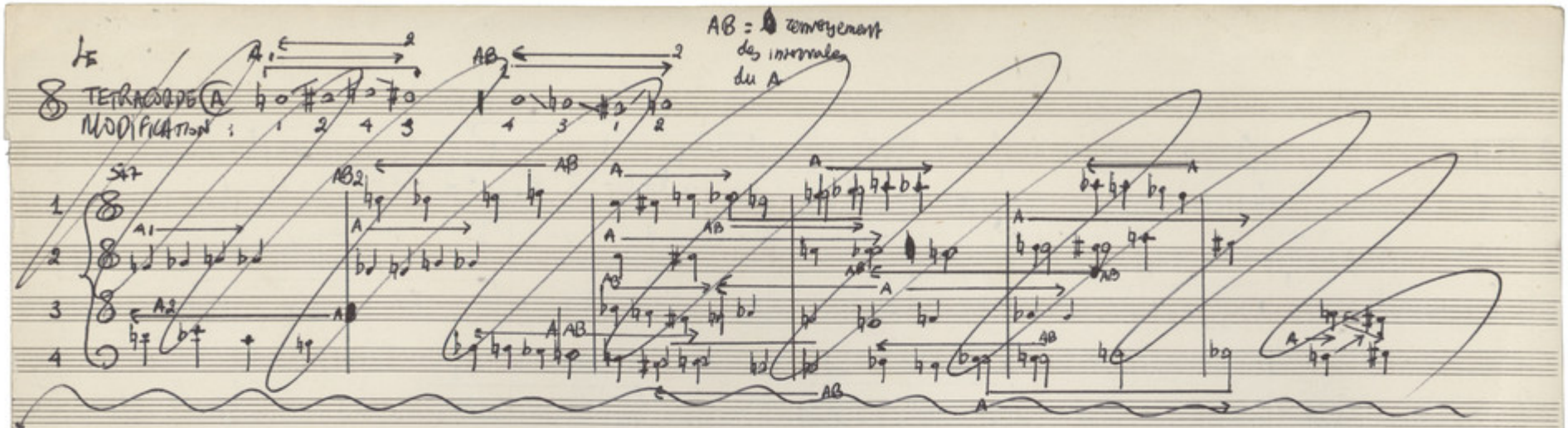
Remarques :

ex. (100) .. La premiere voix faite des deux phrases (l'originale et sa reccurence) nous donne egalement deux cycles parfaits (un pour chaque phrase)

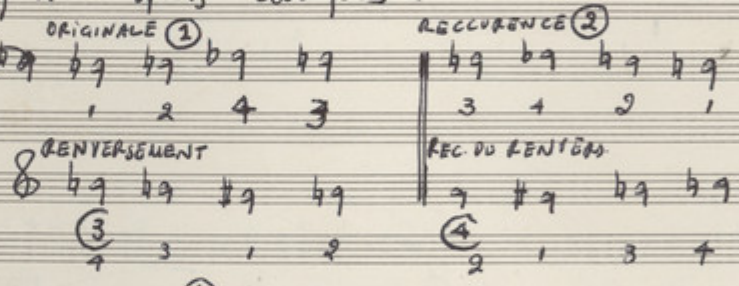
ex (101) La phrase melodique de la premiere voix donne le cycle parfait .. Nous avons un deuxieme cycle fait par ~~[illegible]~~ l'ensemble de deux autres voix (2e et 3me) ..

TABLEAU A2



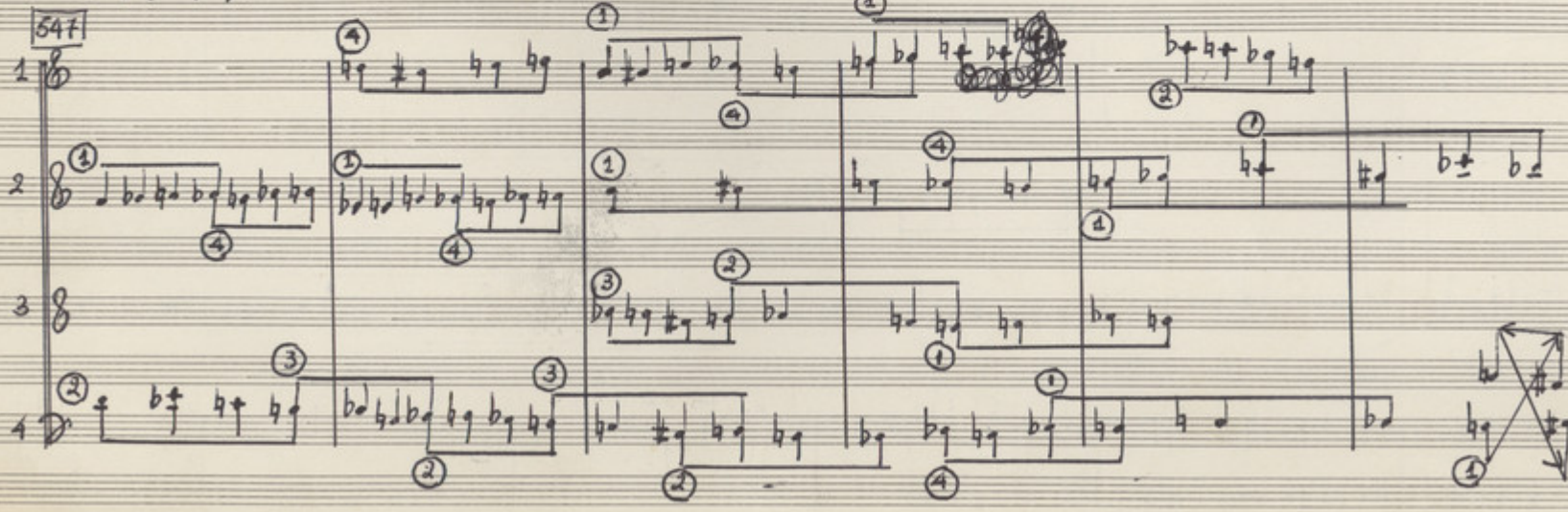


Tout ce passage contrepuntique à 4 voix est entièrement construit par le tetracorde du type 1. 2. 1. [modifié dans le sens de : 1 - 2. 4 - 3.] et ses quatre aspects melodiques :



ex (105)

Voici son analyse :



QUELQUES REFLEXIONS

~~LE CONTREPOINT (OU L'ANALYSE DU TETRACORDE)~~

Nous avons demontrer ~~suffisamment~~ au moins nous l'avons ~~jusqu'ici~~ comment le tetracorde est ~~à~~ ~~entièrement~~ à la base de ces edifices sonores ~~que nous~~ nous s'analyserons ~~retrouver~~ toujours ~~le tetracorde~~.

La façon de notre travail (qui est un travail de laboratoire) n'a pas ~~un autre but~~ ~~comme~~ autre but que de prouver ~~[illegible]~~ l'existence, à chaque pas, de ce tetracorde. -

~~Nous [illegible] pas d'esthetique ni occupons pas de l'esthetique et nous n'essayons pas~~ nous gardons de formuler de conclusions d'~~un~~ ordre ~~[illegible]~~ generale. -

Pourtant on ~~[illegible]~~ pû examiner p. ex. le ~~p~~ rapport entre les tetracordes et les rythmes ou les rapports entre les differents groupes des tetracordes eux-mêmes. ~~[illegible]~~ ~~complementaire~~ ~~plus large et plus complete~~ les notes et les dessins repetés, l'usage ~~[illegible]~~ constant des intervalles forts éloignés (de 9- 11- 13- 15) etc. Enfin étudier à fond la construction ~~[illegible]~~ du point de vue esthetique et architecturale c'est à dire les rapports entre les grandes lignes, entre les masses sonores etc. et Enfin ~~souligner~~ l'orchestration qui marque un etape par son eclectisme et sa simplicité, ~~[illegible]~~ surtout par rapport aux ~~[illegible]~~ conceptions ~~[illegible]~~ autonomes de Stravinsky, ~~par l'orchestration~~ (dans) ~~[illegible]~~ les maniements des couleurs orchestrales. -

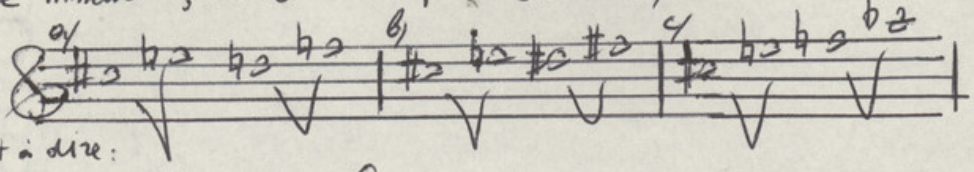
Mais ~~nous reposons~~ cet livre n'etant qu'un essai ~~purement et strictement~~ ~~[illegible]~~ de l'ordre technique, purement et strictement, nous ~~[illegible]~~ ~~laissons~~ nous contentons à souligner ~~que~~ (et repeter pour être mieux compris) que le vrai genie de Stravinsky commence exactement là où terminent ~~les~~ tableaux des series modifiées des tetracordes que nous nous ~~efforçons~~ efforçons à decouvrir ~~en arrière-fond~~ derrière ~~le~~ chaque visage de ~~sa~~ cette composition. -

Ça ne diminue point l'importance du tetracorde. Pour le compositeur soucieux de se liberer soit de la uniformité de la serie, soit de l'anarchie des moyens que nous offre l'atonalisme le tetracorde peut se considerer comme une base solide pour soutenir des idées, des formes et des conceptions des caracteres soient elles les plus differentes, et mêmes opsées.

On peut même clarifier cette base ~~nommée tetracorde~~ des quartes notes.

Ainsi au lieu de prendre comme point de depart dans leurs connections initiale la tierce mineur, comme il a fait Stravinsky, :

ex 96 106

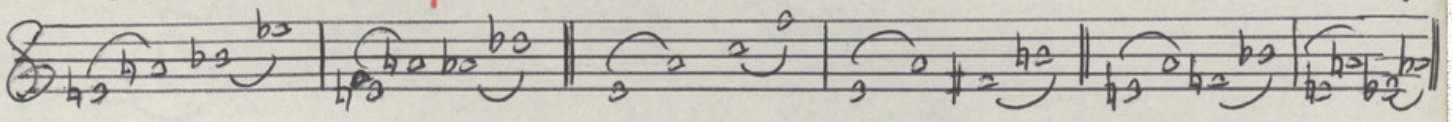


C'est à dire:

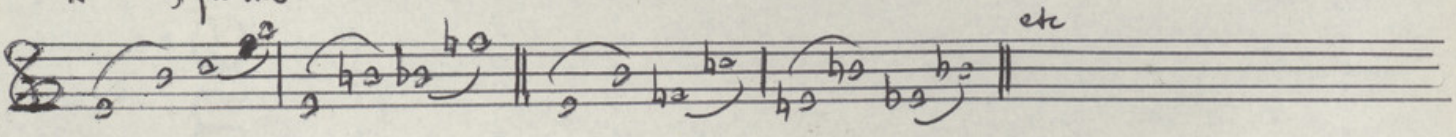
a) DO#-RE-MI-FA (1-2-1)
b) DO#-R#-MI-FA# (2-1-2)
c) DO#-MI-FA-LAb (3-1-3)

Nous pouvons s'appuyer p.ex ~~les intervalles des~~ ~~[illegible]~~ aux quartes ou aux quintes.

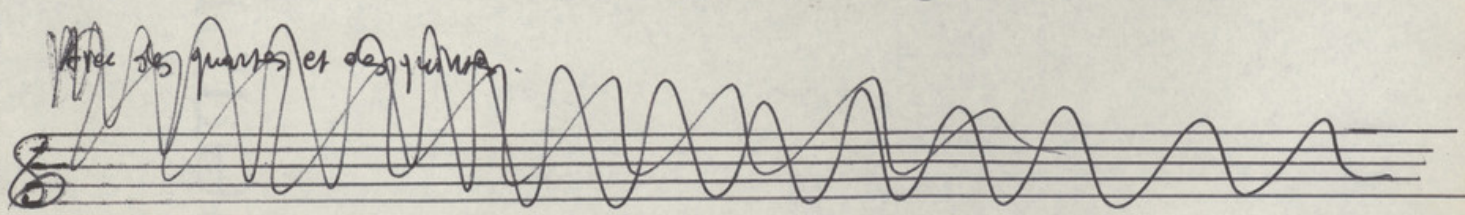
Avec des quartes: ex 97 107



Avec des quintes:



~~Avec des quartes et des quintes.~~



Pour completer l'unité des moyens nous pouvons egalement établir des tableaux des rythmes correspondants ~~pour~~ aux tetracordes ~~p~~: P.ex rytmes initiaux pour les tetracordes originales qui se developpent aux fur et à mesure où les tetracordes se modifient.

Nous pouvons aussi utiliser les tetracordes comme un simple fond, comme une simple base qui soutienne d'autres thèmes et idées qui ~~[illegible]~~ exprimeront librement ~~[illegible]~~ non tetracordiques.

Même, opposez ~~même~~, ~~de~~ caractère ~~ou~~ ou p.ex ~~purement~~ chromatique ~~d'un développement~~ d'une phrase faite des tetracordes, des desseins diatoniques ou des ~~phrases~~ thèmes mélodiques modales. Et vice-versa.

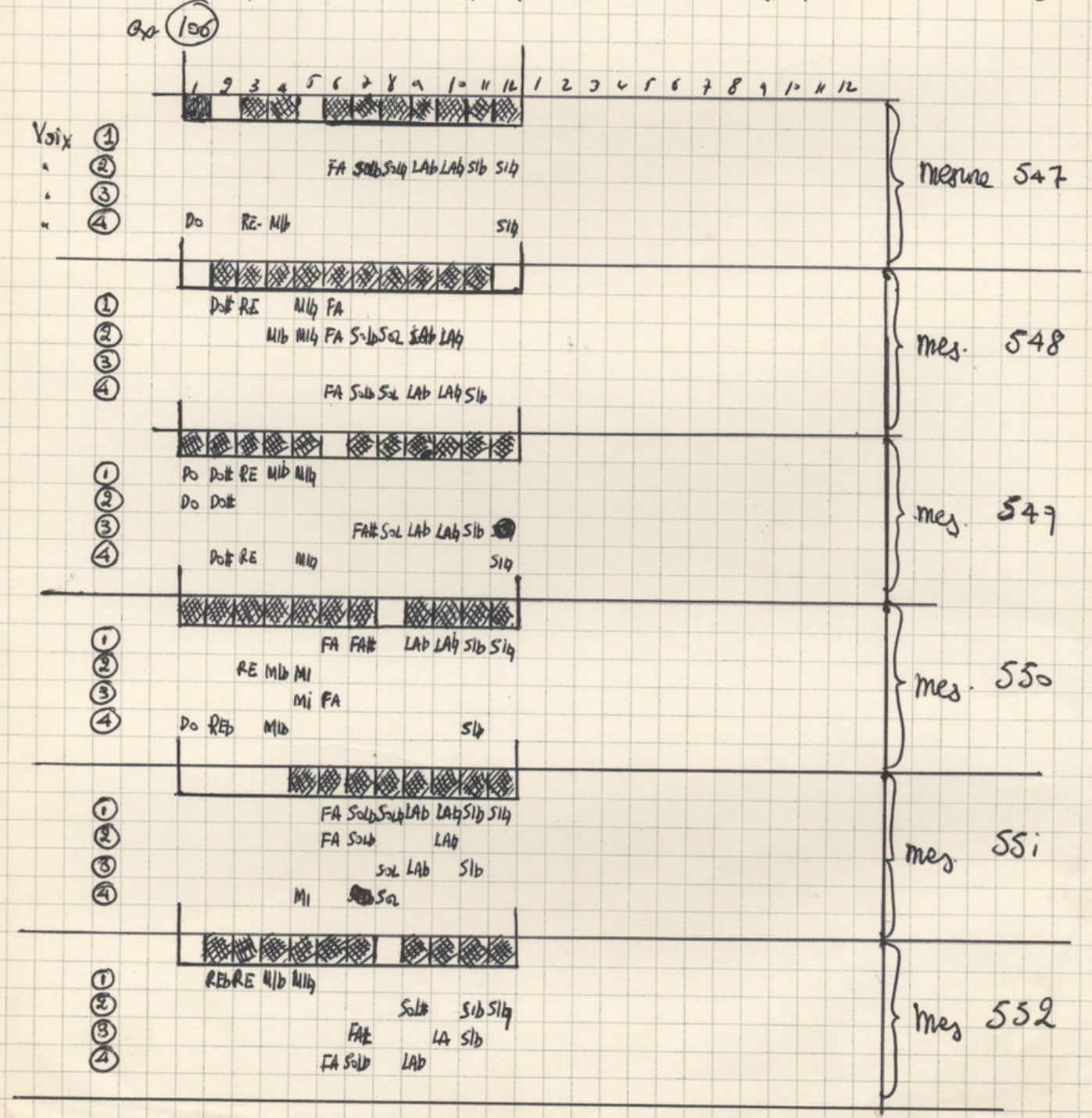
Nous avons d'ailleurs un bel exemple dans ~~le~~ ALCON, ~~ou~~ ou Branle Double que nous allons analyser ~~ph~~.

En tout cas considérons ~~ce~~ cette tentative pour le occupis d'un nouveau monde sonore qui est ALCON, comme une proposition. C'est aux compositeurs qui viendront ~~pour~~ de prouver sa valeur, ~~dementir~~ et de dessiner ses limites, Entre De ~~D~~ Pousser ces limites si de la valeur il y en ~~a~~.

TABLEAU B2

Dans le Tableau B1, nous avons examiné la formation des cycles parfaits par rapport aux phrases melodiques.

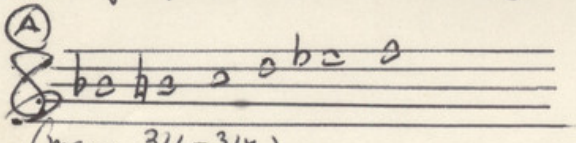
Ici (mes. 547 - 552) les anneaux de la chaîne se servent de plus en plus : chaque mesure est, presque, un ensemble parfait de douze sons :



TETRACORDES OU EXACORDES ?
- UN CAS PARTICULIER AU "Branle Gay" -

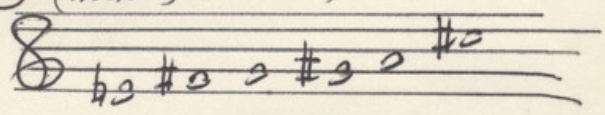
Ce petit mouvement de 26 mesures ~~peut être divisé~~ nous pose un problème : Le noyau initial qui soutient cet edifice sonale est-il le tetracorde ou le exacorde ? (six notes) ?
Dans ~~le~~ La premere partie (A) autant que la deuxieme (B), ~~et~~ les ensembles des six notes se distinguent clairement. Encore plus : les six notes du (A) et celles du (B) forment les deux moitiés du cycle parfait de douze sons. ex. (107)

(A)



(mesures 311-314)

(B) (mesures 330-331)

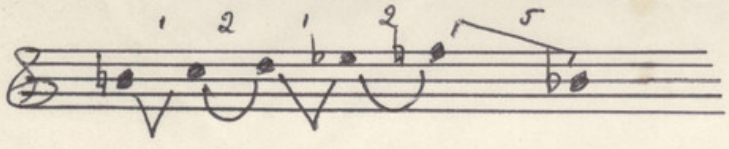


1		3	4
	6		
		11	12

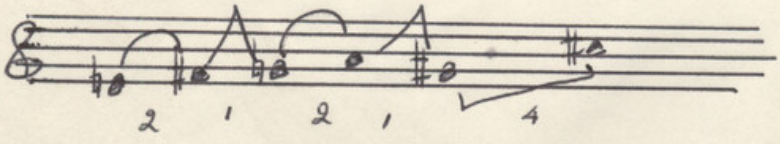
	2		
5		7	8
9	10		

Nous remarquons d'ailleurs le rapport entre ~~les~~ leurs intervalles reciproques

(A)



(B)



- INTRODUCTION -

/I/

- Le mot "TETRACORDE" est un terme conventionnel.

  Nous l'utilisons lorsqu'un groupe de quatre notes joue un rôle fonctionnel dans une composition donnée.

- En assemblant deux tétracordes du même type à un troisième d'un type différent, nous obtiendrons la totalité chromatique, c'est-à-dire la Série. C'est le cas notamment du début du "Pas de Deux" d'AGON, (p. 65).

  Expl. 1 :

  A première vue, ce thème nous paraît être l'exposition de la série, alors qu'en fait, il est cet assemblage de trois tétracordes dont nous venons de parler.

  Les tétracordes 1 et 3 appartiennent au même archétype : 1 - 2 - 1 (demi-ton/ton/demi-ton) ; le tétracorde 2 correspond à l'archétype : 3 - 1 - 3 (trois demi-tons/demi-ton/trois demi-tons).

  L'une des fonctions des tétracordes est donc de composer la série chromatique. Mais, comme nous allons le voir bientôt, ce mode d'application des tétracordes n'est qu'une exception parmi l'ensemble des possibilités d'application

---

Tous nos exemples musicaux sont extraits du Ballet "AGON" de Strawinsky. (partition de poche B & H) -

des tétracordes. Toutefois nous constaterons toujours dans leurs combinaisons une irrésistible tendance à former, d'une manière ou d'une autre la totalité chromatique, le cycle parfait des douzes sons.

Les tétracordes, sous la forme d'une mélodie ou d'une série d'accords, seront soigneusement sélectionnés pour engendrer la réussite de cette règle.

Ainsi l'écriture idéale est celle qui nous permet d'avancer, de progresser avec dés cycles parfaits découlant l'un de l'autre pour former une espèce de chaîne sonore.

/II/

- La supériorité des tétracordes vis à vis de la série réside dans le fait que bien qu'ils peuvent former une mélodie dodécaphonique, ils conservent profondément leur propre visage sonore, leur caractère propre. Et, qualité encore plus importante, ils ont la possibilité d'effectuer, à tout instant, une série presque illimitée de modifications sans pour cela porter atteinte à l'essence de leur caractère.

Examinons ces modifications :

A - Nous avons d'abord toutes les combinaisons des quatre sons entre eux :

Expl. 2 :

Expl 2A :

B - Nous pouvons renverser les intervalles :

Expl. 3 :

Ainsi p.ex. le tétracorde : a) peut devenir : a1)

ou le tétracorde : b) peut devenir b1)

La physionomie est ainsi complètement changée alors que le caractère demeure inchangé.

Puisque l'essence fondamentale du tétracorde, celle qui le définit n'est à notre avis, que le résultat de l'opposition (dans la synthèse) de deux différentes quantités de demi-tons.

Strawinsky effectue ces renversements des intervalles de ses tétracordes dans le même mouvement.
Cela prouve qu'il econsidère que ces changements radicaux de la surface laissent intact le noyau.

Par exemple, son tétracorde fondamental dans le même "Pas de Deux" (mesure 411) :

Expl. 4 :

se transforme plus tard (mesure 417) en :

Expl. 5 :

C - Dans ces deux sortes de modification (A, B, C), que nous venons d'examiner, on peut définir, si on calcule, un nombre (aussi important soit-il) de possibilités contenues dans des limites qu'on ne peut dépasser ; limites définies par l'épuisement de ces possibilités.

Nous verrons par la suite qu'avec la méthode qui consiste à combiner une série de tétracordes du même type, à les mélanger entre-eux, nos possibilités, dans la création de nouvelles lignes mélodiques (extraites toujours du même ~~moyen~~ noyau) sont littéralement illimitées.

D - Voici les deux manières fondamentales :

1º) Avec la (ou les) note commune.

Commençons avec une note commune et prenons trois tétracordes de même type.

Expl. 6 :

Sons : 1 . 2 . 3 . 4 .
demi-tons 1 2 1

~~Ici, soit par la structure rigide de chaque tétracorde, soit aussi par le nombre des sons (12), nous avons une impression claire d'un ensemble de trois tétracordes.~~

Unissons maintenant les deux notes communes en une seule.

Expl. 7 :

Les trois cellules-de quatre notes- sont fondues en une seule. On ne peut plus distinguer les frontières de chaque tétracorde. Le nombre des sens est réduit. Un visage nouveau, une nouvelle mélodie se dessine.

Voici encore un exemple avec cette fois-ci deux notes communes :

Nous donnons encore quatre lignes obtenues de la superposition de ces mêmes trois tétracordes.

(Expl. 13)

Expl. 12

Expl. 13

Expl. 14

Expl. 15

etc... etc...

On constate que les limites ici ne sont tracées que par les propres possibilités du Compositeur ; par la force de son imagination, le dynamisme de son expression et le niveau de sa technique.

Grâce à ces possibilités indéffinissables, les tétracordes ne peuvent - en aucun cas - être considérés comme les éléments essentiels d'un nouveau système, mais ils se présentent seulement devant le créateur avide de nouveaux chemins, comme une base solide qui soutiendrait ses propres idées, s'il en possède !

~~Ajoutons que la principale caractéristique de cette base est à l'image de notre époque, laquelle a su obtenir d'un minimum de quantité de matière, un maximum de quantité d'énergie.~~

~~Effectivement, à l'aide de ce petit noyau de quatre sons, nous pouvons créer un vrai cosmos sonore, original puisqu'entièrement écrit à partir du noyau fondamental ; et prenant dans son tout un caractère d'unité.~~

~~A ce point de vue, aucun système connu ne nous avait offert jusqu'à maintenant, les moyens d'avancer aussi loin, comme nous le permet à présent le tétracorde.~~

- L A M E L O D I E -

La construction d'une simple ligne mélodique ou l'Analyse du "FOUR DUOS"

/A/ Le choix des tétracordes.

Strawinsky, dans le "Four Duos" (pg. 75 AGON), nous offre un exemple vigoureux pour le développement d'une ligne mélodique basée entièrement sur le tétracorde du type 1 - 2 - 1.

Toute cette page sypphonique, avec son orchestration particulièrement simple, n'est en réalité qu'un chant monodique joué à l'unisson par l'orchestre.

Le "Four Duos" est construit avec vingt six (26) tétracordes qui sont liés l'un à l'autre avec une ou deux notes communes. Donc le développement mélodique est fait selon la méthode que nous avons exposé au chapître - D - nº 1, de l'INTRODUCTION.

Ces 26 tétracordes sont divisés en cinq petits groupes, définis chacun par une homogénéité harmonique.

La construction des groupes est absolument symétrique :

Expl. 16 :

La première constatation après l'examen du premier groupe est qu'il forme la totalité chromatique.

- Nous rappelons le chap. 1 de l'INTRODUCTION où nous écrivons (cf p-2) "... nous constaterons toujours dans leurs combinaisons (des tétracordes) une irrésistible tendance à former, d'une manière ou d'une autre la totalité chromatique, le cycle parfait des douze sons ". -

Des seize notes originelles de ces quatre tétracordes il nous en reste douze, après l'élimination des quatre notes communes, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

Expl. 17 :

Donnons à chacun de ces tétracordes le nom de sa "Tête". Ainsi nous avons pour le premier groupe :

/SOL# /LA# /DO# /RE# /

c'est-à-dire :

a) deux demi-tons entre le premier et le deuxième (SOL# .LA#) ;
deux demi-tons entre le troisième et le quatrième (DO# .RE#) et
trois demi-tons entre le deuxième et le troisième.

b) pour les tétracordes qui sont séparés par les deux demi-tons nous avons une note commune ;
pour ceux qui sont séparés par trois demi-tons nous avons deux notes communes.

Nous verrons tout de suite que les quatre premiers (des cinq) groupes obéissent à la règle que nous venons d'énoncer ; ils sont calqués sur le modèle du groupe A :

/2 demi-tons/3 demi-tons/2demi-tons/

Expl. 18 :

Ce qui signifie que nous avons jusqu'ici cinq cycles parfaits de douze sons, "découlant l'un de l'autre pour former une espèce de chaîne sonore", (Cf. chap. 1 INTRODUCTION).

Le groupe E formé de six tétracordes dont la série des "Têtes" se compose ainsi :

/LA # /DO # /RE # /DO # /SOL # /FA # /

Nous retrouvons dans ce groupe le "groupe modèle" A

plus le tétracorde FA # :

FA #	-	SOL #	-	LA ♮	-	SI ♭ .
1		2		3		4

De ces quatre notes, les deux premières (FA # - SOL #) sont les sons 11 et 12 du groupe A (Exp.20) les deux dernières (LA ♮ - SI sib) n'appartiennent pas à ce mouvement ("FOUR DUOS") mais forment le début du mouvement suivant ("FOUR TRIO").

Ainsi ce groupe (E) n'est en réalité que la reprise du groupe A, du début. Donc nous avons à ajouter un sixième cycle de douze sons.

Et voici pour conclure le tableau final des cinq groupes avec les séries des "Têtes" des tétracordes.

Expl. 19 :

B Les modifications des tétracordes choisis.

Il va de soi que tous ces tétracordes dont nous venons d'examiner la manière ~~selon~~ laquelle ils sont choisis (notes communes, formations de cycles parfaits) ne se présentent pas sous leur forme initiale (1-2-3-4) mais modifiés - ici, dans le "Four Duos", selon la méthode des combinaisons entre les quatre sons que nous avons exposée plus haut, (cf. INTRODUCTION - chap. II-A).

Ces combinaisons sont-elles libres ?
Obéissent-elles aux nécessités esthétiques de l'inspiration ?
Sont-elles limitées ?

Elles sont libres à condition que la note - ou les notes - commune (qui lie les tétracordes entre eux) soit disposée comme nous l'avons montré au chap. D 1 de l'INTRODUCTION.

C'est-à-dire que la note - ou les notes - commune soit placée à la fin du premier tétracorde et au début du second tétracorde, les deux tétracordes se trouvent ainsi liés.

Par exemple, si nous prennons les deux premiers tétracordes du groupe A :

SOL♯ - LA - SI - DO♮ ;

LA♯ - SI - DO♯ - RE .

La seule façon de les lier avec la méthode de la note commune est de placer cette note (dans ce cas particulier : SI-) à la fin du premier tétracorde et au début du second :

SOL # - LA - ~~DO~~ - ~~DO~~ SI ♮,
1 2 4 3

SI - LA # - DO # - RE
2 1 3 4

Voici la limite .
l'inspiration est libre de choisir les modifications possibles qui, pour le cas particulier que nous examinons, sont les suivantes :

Expl. 20 :

En réalité, comme il s'agit de séries de plus de deux tétracordes, il nous faut penser à lier le tétracorde qui suit au précédent. ce souci limite encore davantage notre choix.

Le tétracorde qui suit - toujours du groupe A - est :

DO # - RE - MI-FA
1 2 3 4

Des six modifications possibles pour le deuxième tétracorde nous ne pouvons retenir que la première : 2 - 1 - 3 - 4,
le son 2 étant la note commune (SI) avec le tétracorde précédant et les sons 3 et 4 étant les notes communes (DO# - RE) avec le tétracorde suivant.

Ainsi, si nous voulons rester seulement à ces trois tétracordes :

pour le premier nous avons SIX possibilités de modification,
pour le second nous avons UNE possibilité de modification,
pour le troisième nous avons DEUX possibilités de modification.

Voici les deux possibilités de modification du troisième tétracorde :

Expl. 24 :

Nous allons maintenant récapituler dans les deux tableaux qui vont suivre la manière avec laquelle STRAWINSKY a effectué les modifications des tétracordes dans le "FOUR DUOS" que nous examinons.

Dans le premier tableau (expl. 25), nous notons à côté, la tête de chaque groupe et ensuite la forme du tétracorde, en chiffres.

Dans le deuxième tableau (expl. 26) les tétracordes sont notés et suivis du texte de STRAWINSKY.

TABLEAU I

Expl. 2~~2~~3 :

La deuxième moitié de ce groupe (b) est la récurence du premier, tant pour les série de "Têtes" (FA-SOL-SIb-DO - DO-SIb-SOL-FA) que pour les modifications des tétracordes:

TABLEAU II

Expl. 23 :

L' ANALYSE du "PAS DE DEUX"

Autant par sa forme complète que par son contenu, riche en idées, le "PAS de DEUX" (p. 65) occupe une place prépondérante parmi les nombreux mouvements qui composent "AGON".

On peut considérer ce "PAS de DEUX", sur le plan "tétracordal" comme un pactole incomparable et un archétype génial.

/I/

Expl. 24 :

Nous avons déjà parlé (cf. INTRODUCTION I/Ex.1) de ce début qui nous laisserait croire aisément à l'exposition d'une série, si la suite ne venait à confirmer notre point de vue : à savoir que cette série n'est autre que la combinaison de trois tétracordes :

Expl. 25 :

Les Nº 1 Sib - Dob - réb - Réb) sont deux tétracordes
et 3 Fa# - lab - Fa♮ - La♭) modifiés du type
1 - 2 - 1 :

(Sib - Dob - réb - Ré♭
(Fa♮ - Solb - Lab - La♭.

Le Nº 2 Do♮ - Sol♮ - Mi♮ - mib. est un tétracorde modifié du type 3 - 1 - 3 :
Do - Mib - Mi♮ - Fa

16

/II/

Expl. 26 :

C'est une superposition (contrapunctique) de deux tétracordes modifiés du type 1 - 2 - 1.

Expl. 27 :

/III/

Expl. 28 :

Avant d'entreprendre l'analyse de ce passage (au premier abord extrêmement complexe), rappelons-nous le paragraphe B du nº II de l'INTRODUCTION, intitulé Modifications (du tétracorde) par le renversement des intervalles.

Ainsi nos tétracordes du début : (1 - 2 - 1) (3 - 1 - 3)

peuvent devenir . . . . . : (2 - 1 - 2) (1 - 3 - 1)

STRAWINSKY utilise ici effectivement les types :
1 - 2 - 1 // 2 - 1 - 2 // et 3 - 1 - 3

Expl. 29 ;

Il est intéressant de remarquer la parentée intérieure qui unit entre eux ces trois types en esseyant une autre manière d'écriture :

Expl. 30 :

Revenons à notre passage (ex. 31). Nous distingons quatre tétracordes superposés.

Expl. 31 :

/ Type C / / Type C /

/ Type a / / Type b /

Les voici :

Expl. 32 :

/ IV /

EExpl. 33 :

Retour du tétracorde 1-2-1 à la même hauteur qu'au début (tête sib)

C'est une exposition shématique sans accompagnement avec deux formes de modifications (3-4-2-1 et 4-3-2-1) séparées par une série de reprises des sons 3 et 4 (réb - réb) sous la forme d'un accord de deux notes (réb - réb).

Comme nous allons le voir, ce même tétracorde subit ensuite encore deux modifications :
1-2-4-3-2-4-1

Mais cette fois-ci il est accompagné par deux autres tétracordes modifiés :

Expl. 34 :

V

Nous faisons deux remarques :

1º) La progression vers le cycle parfait de douze sons se fait dans un rythme lent puisque les tétracordes superposés avancent par demi-tons :
a) Sib b) Si♮ c) Do♮ , ce qui nous donne cinq notes communes dans l'ensemble de 12 sons (trois tétracordes).

Expl. 35 :

Nous notons au passage cette manière d'harmoniser une série de tétracordes modifiés (d'une même tête) par une série d'autres tétracordes modifiés dont les têtes avancent par demi-tons, par rapport à la tête du premier.

2º) La symétrie des modifications et leurs rapports :

Expl. 36 :

D'abord les modifications des trois autres par rapport au a) :
Expl. 37 :

Les modifications de C et de D par rapport à b)
Expl. 38 :

La modification de C par rapport au d)

Expl. 39 :

VI

Après les deux mesures de cette "mélodie harmonisée" que nous venons d'examiner, suit un développement mélodique (du même tétracorde 1-2-1) avec la méthode dite "de la note commune" ; méthode que nous avons déjà suffisament exposée au chap. I LA MELODIE (Four Duos).

Expl. 40 :

Nous pouvons constater que la totalité chromatique est presque réalisée. Il nous manque seulement le Solb 7 (Fa#)

Expl. 41 :

Nous constaterons également une certaine symétrie entre les modifications des tétracordes :

Expl. 42 :

Ainsi le dernier (c) est la récurence du premier (a) (d) est produit par deux récurences intérieures 1-2 // 4-3 / 2-1 // 3-4 de (b) etc...

/VII/

Ici c'est encore le tétracorde initial (sib - sib - réb - réb) qui est exposé par quatre voix séparées. Chacune de ces voix nous fait entendre un son du tétracorde, de haut en bas, et dans la modification (1-2-4-3). Les entrées sont successives, ce qui nous offre tout d'abord l'aspect mélodique du tétracorde. Mais chaque son, après son entrée est tenu de sorte que les quatre voix forment un véritable accord de quatre sons. Nous sommes ainsi en présence d'une première tentative d'utilisation verticale des tétracordes.

Expl. 43 :

/VIII/

Expl. 44 :

Simple passage mélodique basé sur le tétracorde du type 1 - 2 - 1.

/IX/

Expl. 45 :

Voici l'analyse :
Expl. 46 :

/X/

Expl. 47 :

Notons que la mesure 437 vient (2º volta) après les mesures 427-428, où nous avons signalé (exp. 46) l'exposition verticale du même tétracorde et dans le même orde de modification (1-2-4-3).

Ainsi nous sommes en présence d'une formule "géométrique".
L'exposition thématique étant d'abord verticale (de haut en bas) et ensuite deux fois horizontale (l'original et sa récurence).

Expl. 48 :

XI

Expl. 49:

Pour les mesures 440(443 voir l'analyse de l'expl. 37, le passage qui suit (mes. 443-445) est basé sur le tétracorde du type 3-1-3.

En effet, nous remarquons les tétracordes

Expl. 50 :

le premier sous la forme : et le deuxième sous la forme :
Expl. 51 :

-

C'est-à-dire dans le même ordre de modification et avec la même formule : (deux notes horizontalement - 4-2 - et deux notes verticalement - 3-1 -).

XII

Nous arrivons à un passage dense où le tétracorde est utilisé d'une manière extrêmement complexe.

L'écriture est à la fois contrapunctique et harmonique.

Les modifications des tétracordes (type 1-2-1) passent d'une voix à l'autre, forment un accord oum une mélodie, et se mélangent à un tel point qu'il nous paraît indispensable afin que l'analyse soit claire, de séparer tous ces tétracordes et de les noter l'un après l'autre dans le tableau suivant:

Expl. 52 :

/XIII/

Expl. 53 :

Ecriture contrapunctique à deux voix interrompue par un accord de quatre sons (mes. 455). Les deux voix, comme l'accord, sont toujours écrites avec des tétracordes (du type 1-2-1)/

A un certain point de vue, cette formule d'écriture a quelque chose de commun avec le cas de l'ex. 51. Ici nous avons deux lignes horizontales parallèles et une ligne verticale vers la fin :

Expl. 54 :

Voici maintenant l'analyse :

Expl. 55 :

/XIV/

Le passage suivant est formé d'un ensemble de deux tétracordes (457-462). Nous remarquons leur écriture tantôt horizontale (Nº 1 2 4 6) tantôt verticale (Nº 7 8 10) tantôt mixte (Nº 3 5 et 9).

Expl. 56 :

Ils forment deux cycles parfaits :

Expl. 57 :

Voici le texte :

Expl. 58 :

et son analyse :

Expl. 59 :

A - La forme du "PAS de DEUX" est de coupe classique :
A- B- C- -(A : adagio. B : Piumosso. A : Coda).

La diversité de caractère qui se manifeste entre "A" et "B" n'est, au fond, que le relief de la différence entre les types de tétracordes qui dominent dans chaque partie.

Pour la Partie "A" nous avons vu dominer le type 1-2-1.
Nous avons également rencontré quelques tétracordes du type 3-1-3 et plus rarement encore, le renversement du premier type 2-1-2.

Les intervalles dominants dans les deux premiers types sont le demi-ton (pour 1-2-1) et la tierce mineure (pour 3-1-3). Ainsi, parlant psychologiquement - et non harmoniquement - on peut utiliser le terme 'Mineur' pour préciser l'essence de leur caractère.

B - Avec le Nº XIV nous avons parcouru toute la première partie du "PAS de DEUX" (A:ADAGIO). Nous allons poursuivre avec la deuxième partie (Nº XV). Mais avant d'aller plus avant, une autre remarque s'impose.

Quels sont les nouveaux tétracordes que STRAWINSKY introduit dans cette partie, et comment sont-ils construits ?

2h

Nous rappelons ce que nous écrivions au chapitre II B de l'INTRODUCTION à propos des modifications du tétracorde : "renverser et mélanger en même temps les intervalles entre deux tétracordes de types différents dans le même mouvement."

Ainsi le tétracorde dominant dans cette partie : 2 - 3 - 2 est construit selon cette règle, à l'aide de deux tétracordes de la première partie :

1-2-1 et 3-1-3 qui sont d'abord renversé :

2-1-2 et 1-3-1 et ensuite mélangés :

2 - 3 - 2

Effectivement, son essence, par la domination du Ton (2) vient à s'opposer au caractère dit "Mineur" des groupes de la première partie, sans qu'on puisse pour autant l'appeler "MAJEUR".
D'ailleurs sa figure auditive (LA.SI.RE.MI) l'incline nettement vers les modes grecs.
Dans ce cas précis il s'agit d'un fragment du mode hypodorien.

Expl. 59 bis :

Ou encore d'un fragment du mode phrygien, mais descendant

Expl. 60 :

Acôté de ce tétracorde (2-3-2) STRAWINSKY utilise le tétracorde -d'un type déjà connu- : 2-1-2 (renversement du 1-2-1).
L'intervalle d'un ton (2) domine, ce qui nous permet de classer son caractère -comme pour le tétracorde dominant : 2-3-2- dans le cadre des mêmes modes grecs comme nous venons de le voir plus haut.

LA.SI.DO.RE. →	Hypodorien
RE.MI.FA.SOL. →	Phrygien
RE.DO.SOL.LA. ←	Phrygien

XV

Expl. 61 :

Ce canon est construit à l'aide des tétracordes suivants:

Expl. 62 :

(1) pour a) et c) le type : 2-3-2

ainsi l'original est :

pour a) FA# - SOL# - SIb - DO#
pour c) (DO# - RE# - FA# - SOL#
(LA - SI - RE - MI

pour b) et d) le type : 2 -1-2

ainsi l'original est :

pour b) (RE# - MI# - FA# - SOL#
(LA# -SI# - Do# - RE#

pour d) SOL - LA - SIb- DOb

(2) On remarque le symétrie de la construction :

Expl. 63 :

(3) Le tétracorde d) (SOL-LA-SIb-DO) formulé verticalement nous donne un accord (neuvième mineure de LA : LA-DO-(MI)-SOL-SIb) utilisé par STRAWINSKY tout au long des mesures suivantes (female Dancer) comme pédale (aux cordes).

XVI

Sur cette pédale, du type 2-1-2, sont superposés les tétracordes du type 1-2-1. Nous avons là un exemple de "champs sonore" basé sur le tétracorde original 1-2-1 et soutenu par son renversement (2-1-2).

De la mesure 473 jusqu'à la mesure 480 il y a un contrepoint entre ces deux mélodies :

Expl. 64 :

Il ne s'agit en réalité, que d'une seule mélodie,
b) étant avec les augmentées à la quinte de a).

Nous sommes en présence d'une nouvelle mélodie construite par superposition de deux tétracordes du même type (1-2-1) (cf. INTRODUCTION D 2)

Voici les tétracordes a) et b) du type 1-2-1 :

Expl. 65 :

Leur superposition :

Expl. 66 :

et la synthèse :

Remarquons la symétrie dans l'élection des sons :

Expl. 67 :

Toute la partie comprise entre les mesures 473-480 étant claires, analysons seulement les quatre mesures qui suivent :

Expl. 68 :

Expl. 69 :

/XVII/

Expl. 70 :

C'est-à-dire :

Expl. 71 :

Tous les types 2-3-2 :

Expl. 72 :

Donc il s'agit des trois tétracordes du type 1-2-1 :

a) DO# - RE - SI - LA# original LA# - SI - DO# - RE

b) LA - SIb - SOL - FA# original FA# - SOL - LA - SIb

c) FA - MI - SOL - SOL# original MI - FA - SOL - LAb

/XVIII/

Coda - Retour du "A" et du tétracorde 1-2-1
Nous remarquons quatre petits groupes bien différenciés l'un de l'autre par l'écriture mélodique.

Nous nous contentons de donner les textes suivis de leur analyse respective.

Groupe A Expl. 73 : Exmpl. 74 :

Groupe B Expl. 75 : Expl. 76 :

Groupe C Expl. 77 : Expl. 78 :

Groupe D Expl. 79 : Expl. 80 :

/XIX/

Le passage qui suit (Doppio lento, mes. 504-511) est un contrepoint à trois voix où l'emploi, (le mélange et le croisement) des tétracordes prend un tour extrêmement vigoureux ;

Nous donnons d'abord le texte suivi de son analyse :

Expl. 81 :

Quelques remarques :

1) Croisement des tétracordes - Division du tétracorde en deux groupes.

- Croisement :

Expl. 82 :

- Division :

Expl. /SI - DO / RE - MIb / et / LA - DO / SIb - REb /

2) Symétrie et unité :

A la mesure 504 nous observons quatre tétracordes principaux. A l'exception de ceux que nous venons de noter dans les deux lignes extérieures (cf.Expl.84) il y a en effet à la ligne B deux autres tétracordes :

1) Ils sont les mêmes que ceux des deux lignes extérieures . C'est ce que nous appelons UNITE.

2) Les superpositions sont faites entre les groupes différents, c'est ce que nous appelons SYMETRIE.

Notons les groupes LA - SIb - DO - REb à l'aide du symbole :
et les groupes SI - DO - RE - MIb à l'aide du symbole :

ainsi nous avons le schéma suivant :

Expl.83 :

3) Répétition d'un tétracorde donné.

Aux mesures 506 et 507 (début) nous constatons en effet que le tétracorde DO-REb-MIb-MI est répété trois fois dans la durée d'une mesure.

Expl. 84:

4) Densité de la construction.

Sept tétracordes dans les mesures 507 - 508 ... dont :

a) deux tétracordes écris horizontalement sur une voix.
Expl. 85 :

b) un tétracorde divisé entre deux voix (B et A) par groupes de deux :
Expl. 86 :

c) quatre tétracordes divisés librement sur les trois voix.
Expl. 87 :

Ce qui nous donne l'ensemble suivant :

Expl. 88 :

/XX/

Le "Quasi Stretto", dernière partie du "PAS de DEUX" (mes. 512-519) n'est qu'une ligne mélodique jouée à l'unisson par l'orchestre, (tout comme dans le "FOUR DUOS" - cf. chap. I)
Cette ligne mélodique est construite par superposition de huit tétracordes du type 1-2-1/

Expl. 89 :

La dernière note - SOL - de la partie précédente (Doppio lento, mes. 511) doit être considérée comme étant la première dans la nouvelle série des tétracordes. Ainsi nous avons :

Expl. 90 :

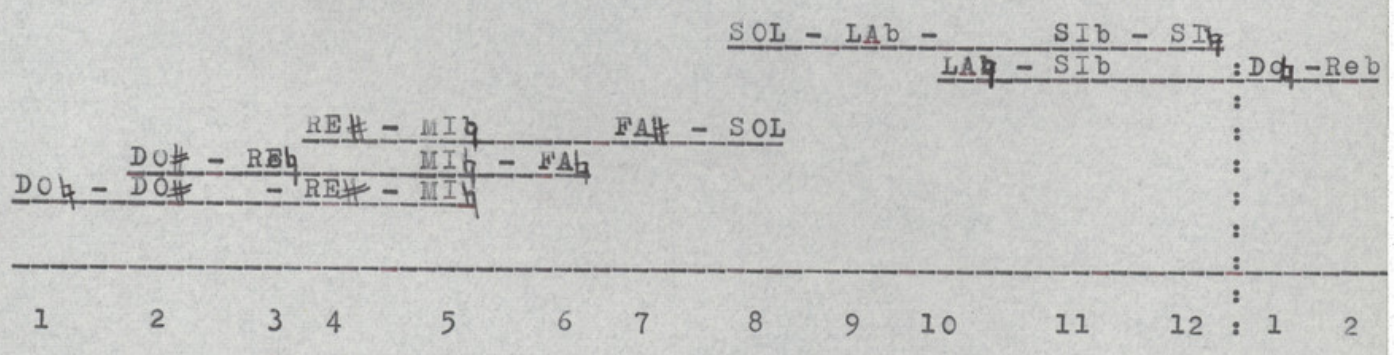
Voici les quatre premiers tétracordes avec une remarquable symétrie dans leurs modifications :

Expl. 91 :

Les trois derniers tétracordes ressemblent l'un à l'autre par la formation de leurs intervalles ;

Expl. 92 :

Tous ces tétracordes ensembles forment un cycle parfait de douze sons :



LE CONTREPOINT

ou l'ANALYSE du "FOUR TRIO"

Nous donnons d'abord l'analyse - TABLEAU A (Expl. 98) - de chaque voix, mesure par mesure... Cela nous montrera la progression thématique, laquelle s'appuie sur la superposition des tétracordes du type 1-2-1 modifiés et liés entre eux par des notes communes.

Nous verrons ainsi qu'en ce qui concerne la mélodie, la méthode de son développement est toujours la même.

Le nouveau ici est la combinaison systématique entre plusieurs voix, c'est-à-dire le contrepoint.

Y-a-t-il des règles spéciales concernant les relations entre ces voix superposées ?

Nous contenterons d'indiquer ensuite - TABLEAU B (Expl. 102) - la position des tétracordes par rapport aux cycles parfaits de douze sons.

L'ensemble des mélodies superposées est-il construit de manière à nous donner des cycles ? Cela dans la durée d'une phrase ou d'une mesure?

Nous en reparlerons en examinant les solutions concrètes que nous propose STRAWINSKY.

TABLEAU A -

TABLEAU B1 -

Remarques :

Expl. 100 :

- La première voix, construite avec les deux phrases (l'originale et sa récurence) nous donne également deux cycles parfaits (un pour chaque groupe).

Expl. 101 :

- La phrase mélodique de la première voix donne le cycle parfait. Nous avons un deuxième cycle construit par l'ensemble des deux autres voix (2º et 3º)

TABLEAU A2

QUELQUES REFLEXIONS

Nous avons démontré suffisamment jusqu'ici, du moins nous l'espérons, l'existence constante, du tétracordes, à la base des "édifices sonores" que nous venons d'analyser. ~~du tétracorde~~.

Le processus de notre travail - un travail de "laboratoire" - n'a pas d'autre but que celui de prouver l'existence, à chaque pas, de ce tétracorde.

On aurait pu examiner aussi, par exemple, les rapports entre tétracordes et rythmes ; ou bien encore les rapports entre les différents groupes de tétracordes eux-mêmes, les notes et les dessins répétés, l'usage

constant des intervalles fort éloignés (de 9ème, 11ème, 13ème, 15ème etc...).

Etudier à fond la construction du point de vue esthétique et architectural, c'est-à-dire les rapports entre les grandes lignes, entre les masses sonores, etc... et enfin souligner le rôle de l'orchestration qui marque une étape, par son écléctisme et sa simplicité parmi les oeuvres antérieures de STRAWINSKY, avec sa conception toute particulière des timbres et le maniement des couleurs orchestrales.

Ce petit livre n'étant qu'un essai d'ordre purement technique, nous nous contentons de souligner (et de répéter, pour être mieux compris) que le vrai génie de STRAWINSKY commence exactement là ou se terminent les tableaux de séries modifiés des tétracordes que nous nous efforçons de composer après un examen minutieux de chaque "visage" de cette oeuvre.

Cela ne diminue point pour autant l'importance du <u>tétracorde.</u>
Pour le compositeur soucieux de se libérer soit de l'uniformité de la série, soit de l'anarchie des moyens que nous permet l'atonalisme, le tétracorde peut être considéré comme une solide base pour soutenir des idées, des formes; des caractères et des conceptions aussi variés; aussi différents que possible, voire même opposés.

Et puis, il est possible d'élargir cette base de quatre notes rapprochées par de petits intervalles.

Ainsi, au lieu de prendre comme point de départ dans leur construction initiale la tierce mineure, comme le fait STRAWINSKY,

<u>Expl. 106 :</u>

c'est-à-dire :

a) DO# - RE - MI - FA (1-2-1)
b) DO# - RE# - MI - FA# (2-1-2)
c) DO# - MI - FA - LAb (3-1-3)

Nous pouvons choisir l'intervalle de quartes :

Expl. 107 :

de l'intervalle de quintes :

Expl. 108 :

etc...

Pour compléter l'unité des moyens nous pouvons également établir des tableaux de rythmes correspondant aux tétracordes : rythmes initiaux pour les tétracordes originaux qui se développent au fur et à mesure des modifications des tétracordes.

Nous pouvons aussi utiliser les tétracordes comme un simple fond, comme une simple base qui aurait à soutenir d'autres thèmes et idées non - tétracordales ; opposer même le caractère chromatique d'une phrase construite avec des tétracordes à des lignes diatoniques, des mélodies modales et vice-verça.

Nous avons d'ailleurs un tel exemple dans AGON : le BRANLE DOUBLE.

En tout cas considérons cette tentive pour la création d'un nouveau monde sonore qu'est AGON, comme une proposition.

C'est aux compositeurs des nouvelles générations de prouver la valeur de cette proposition, de lui donner des limites, même d'agrandir ces limites proportionnellement à sa valeur.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ είναι μια έκφραση συμβατική. Τις χρησιμοποιούμε όταν θέλουμε ένα σύνολο από τέσσερις νότες παίζει ρόλο οργανικό μέσα σε μια μελωδική σύνθεση.

Με δύο τετράχορδα του ίδιου τύπου και ένα τρίτο διαφορετικού τύπου πετυχαίνουμε στη χρωματική κλίμακα, δηλαδή στις Σειρές.

Είναι η αφετηρία στη αρχή από PAS-DE-DEUX από "ΑΓΩΝ" (σελίδα 65)

Παράδειγμα 1

Αυτό το θέμα, λοιπόν μη το πρώτο κομμάτι μοιάζει σαν ένθετη σειρά, σαν πραγματικότητα δε είναι παρά ένα σύνολο από τρία τετράχορδα. Θα τα δούμε παρακάτω.

Τα τετράχορδα 1 και 3 έχουν το ίδιο σχήμα: 1-2-1 (ημιτόνιο-τόνος, ημιτόνιο). Το 2 σχήμα 3-1-3 (τρία ημιτόνια - ημιτόνιο - τρία ημιτόνια)

Εδώ βλέπουμε ότι μια πλούσια φαντασία από τετραχόρδα είναι νοητόν στη χρωματική σειρά.

Όμως αυτό δε είναι παρά μια ιδιαίτερη μέσα σε σύνολο των δυνατοτήτων του.

Αντίθετα ~~θα δούμε~~ ανακαλούμε πάντοτε μια δυνατή τάση σε χρωματικό ~~σύστ~~ του τέλειου κύκλου δηλαδή στη πλουσιότερη δομή της χρωματικής κλίμακας μέσα σε ένα γνήσιο βραχύτερο χρονικό φάσμα.

Τά τετράχορδα εἶτε μή μορφή ἡμιτονίου εἶτε μή μορφή διαλυχιακοῦ συγχορδιῶν διαμήτρονται προστικτικοί ὥστε νά αἰσθανθεῖ ὁ μέ πολύ καλό νόημα.

Ἔτσι ἡ ἰδανική γραφή ~~μή~~ ἑνός ἤχου θά μᾶς ἐπιτρέπει νά προφέρουμε μ' αὐτήν τήν τέλεια κλίμακα πού ὁ ἤχος βγαίνει μέσα ἀπό τόν ἄξονα ὀχυρούμενος ἕνα εἶδος ἠχητικῆς ἀρμονίας.

2. Ἀφοῦ ἐξετάσουμε τώρα τή μεταβολή τῆς ὀλοτῆ μπορούμε νά δημιουργήσουμε τό τετράχορδο.

α) Ἔχουμε κατ' ἀρχήν ὅρους τοῦ συνδυασμοῦ ἀπό μποροῦν νά παίξουν μέ τάξη σε τί τέσσερεις θέσεις:

$\boxed{\text{παράδειγμα 2}}$ καί $\boxed{\text{ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2Α}}$

~~Ἀπό 24 βασικῆς μορφῆς συνδυασμοί γιά κάθε τετράχορδο πού μπορεῖ νά σχηματίσει τά 12 ἡμίτονα μᾶς δίνουν 288 δυνατότητες.~~

β) Μπορούμε νά ἀναστρέψουμε τά διαστήματα τοῦ τετραχόρδου.

$\boxed{\text{Παρ. 3}}$ Ἔτσι π.χ. τό τετράχορδο: γίνεται:

ἢ τό τετράχορδο γίνεται:

Μ' αὐτόν τόν τρόπο ἡ φυσιογνωμία τοῦ τετραχόρδου μεταβάλλεται ἐξίσου ἐνῶ ὁ χαρακτήρας τοῦ παρα-

Σώτης Φαναριώτης

624501
Ξενδεφιά

παραμένει ο ίδιος. Μια και η βαθύνση του τετραχόρδου, αυτή που το καθορίζει, ~~[illegible]~~ κατέφαγε ότι αν είναι παρά η αντιπαράθεση αυτή παγκόσμιου αν ημιτονικών. Του ένα κρύο δύο στο παραλ. Α. Του τρία κρύο ένα στο παραλ. Β. και ούτω καθ' εξής.

Ο Σκραβίνου πραγματοποιεί αυτή τη κίνηση αυτή διαστήματα ~~[illegible]~~ από τετράχορδα που μετακινείται, μέσα στο ίδιο μέτρο (mouvement). Αποδεικνύει έτσι ότι θεωρεί ότι αυτή η βασική αξία του επιφάνεια άκμονα σύστημα του σκοπού.

Παραδίγματα χάνει η βασική του τετραχόρδου μέσα στο ίδιο ΡΑΣ ΟΣ ΡΕΧ (μέτρο 411):

Παρ. 4

μετασχηματίζεται από κατώ (μέτρο 417) σε:

Παρ. 5

~~γ) Μπορούμε να αλλάξουμε και να αναπτύξουμε ηχείου τα διαστήματα σύνθετων σε ένα τετράχορδο θεωρούμενο πάνω μέσα στο ίδιο μέτρο (mouvement)~~

~~Αν. εφαρμόσουμε π.χ. ένα τετράχορδο σε τόνο~~

~~α) 1 — 2 — 1~~

~~και ένα άλλο σε τόνο~~

~~3 — 1 — 3~~

Γ/ Ἄν Μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς δύο τρόπους μελετήσεων (α και β) μπορούμε νά διαγράψουμε τον ἀριθμό τῶν δυνατοτήτων πού μας προσφέρονται, μί' αν μιδοῦ τοῦ συνδυασμοῦ μιᾶς σειρᾶς ~~τόν~~ ἑνός τετράχορδου τοῦ ἴδιου τύπου ~~β~~ οἱ δυνατότητες θά ἀκριβαστοῦν ~~κατόφρεν~~ νοῦν μεγαλύτερες γεωμετρικῶν ἐπάνω ἀσκήσεις.

Ἰδοὺ οἱ δύο βασικοί τρόποι:

① ~~[illegible]~~ (κοινός ~~κόσμος~~ φθόγγος) ΜΙΕ ΤΟΥ (ἢ ΤΟΥΣ)

Ἀρχίζουμε μί' ἕνα κοινό φθόγγο. Παίρνουμε τρία τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου:

ἦχοι : 1 2 3 4

ἡμιτόνια : 1 — 2 — 1

παρατ. 6

~~[illegible]~~

Ἄς συγχωνεύσουμε τώρα τοὺς κοινοὺς φθόγγους:

παρατ. ~~7~~

Τά τρία κύτταρα ἐπιθυμοῦν νά ἕνωθοῦν. Δεν μποροῦμε μόνο νά δημιουργήσουμε τό ἀνώτερο σύμπλεγμα ἀπό κάθε τετράχορδο. Ἐπί μί' τό σύμπλεγμα τῶν τετραχόρδων γενικά εἶναι κάτι ἀγνωστό πρόσωπο.

Μέ ἕνα παράδειγμα σύντομα, ἄς πάρουμε μί' δύο κοινοὺς φθόγγους:

[illegible] Τρόπος παραγώγισης του ίδιου τύπου (1-2-1)

παρατ. 8

Και τώρα κάποιες μεμονωμένες αυτές που αναφέρθηκαν και κάποιες φόρμες:

παρατ. 9

(2) Μια από διάφορες παραγώγισης του ίδιου τύπου

Μία από τα τρία παράγωγα του [illegible] 1-2-1

παρατ. 13

Μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα μεγάλο αριθμό από μεμονωμένες φόρμες και αν και βασίζονται σε ένα σχήμα: 1-2-1, το κάθε μέρος της σύνθεσης έχει χαρακτηριστικά διαφορετικά από το αρχικό σχέδιο κύτταρο.

Μία τρία παράγωγα [illegible]

παρατ. 14

Και η κατασκευή μεμονωμένη φόρμα:

παρ. 14α

Δίνουμε στο πρόσοψη μεμονωμένη, ανοιγμένη σε διάφορες τρόπους ίδιου παραγώγου (1-2-1)

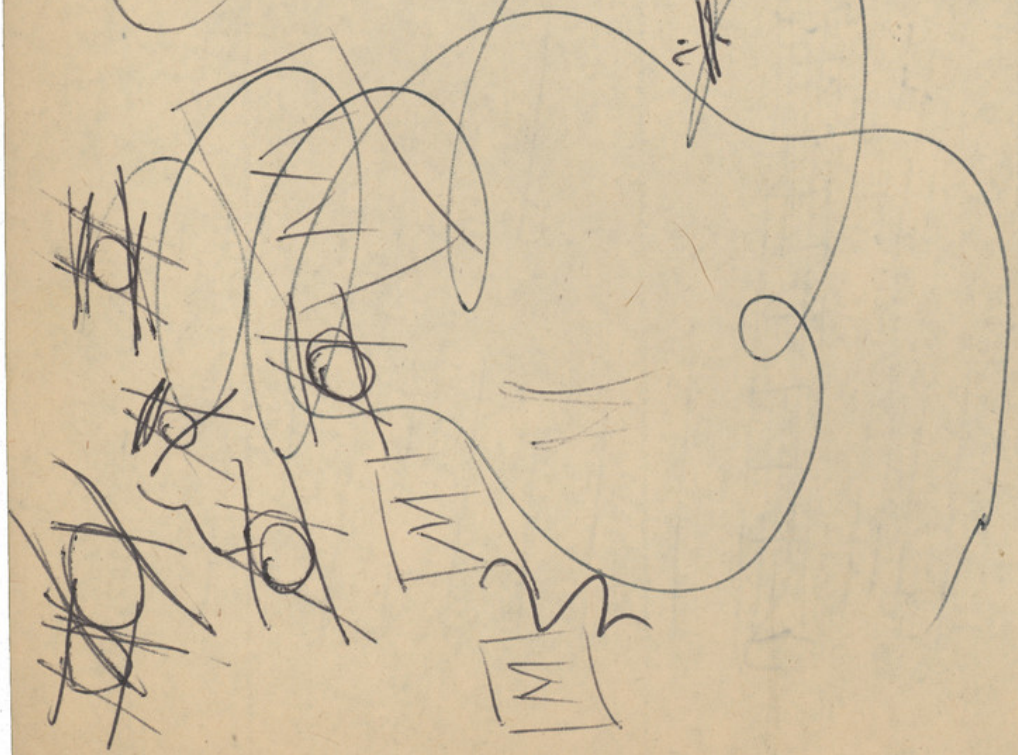
Αθων 118

παρ. 15
16
17
18

κλπ. κλπ.

Διαπιστώνομε ότι τό θέμα των διαστάσεων της μεγαλοφυΐας νά μεγάλωνε χρόνια μετά από παρόμοιο γεγονός δέν καθιερώθηκε παρά αυτό της διαστάσεως του ίλιγγου του ανθρώπου : η διαφορά της φαντασίας από τον διαφορισμό ~~[illegible]~~ Σ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΕΩΣ ~~[illegible]~~ καί τό ύπνο-πνεύμα της τέχνης του μεγάλου (βλέπε όπισθεν) →

~~Χωρίς δισταγμό η διαστάσεις αυτές μας αφορούσαν τού παράφορα, πιν [illegible] μπορούμε τα αυτί μόνο νά δούμε σαν ένα πανούργο ~~[illegible]~~ ανθρώπινο.~~

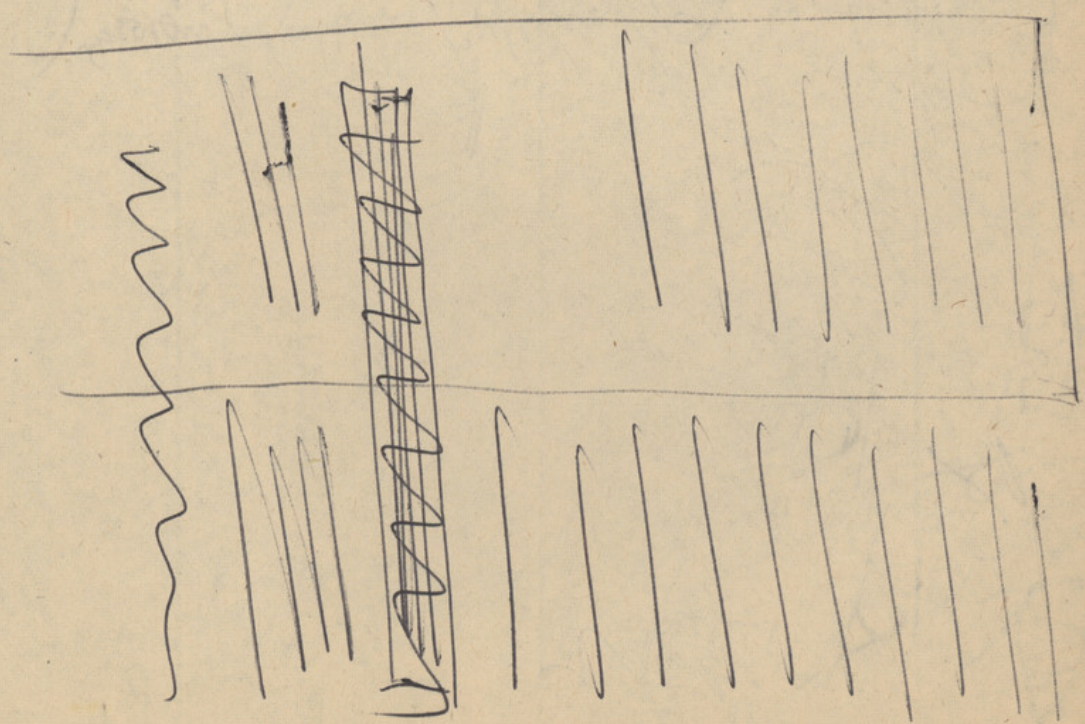


Χάρη σ' αὐτές τίς τεράστιες δυνατότητες, θά μπορούμε, σέ κατρικά περίπτωση νά θεωρήσουμε τά τετράχορδα σαν οὐσιαστικά στοιχεῖα ἑνός καινούργιου συστήματος. Ὅμως γιά τόν δημιουργό, τόν δημιουργικό γιά καινούργιας δρόμους, μποροῦν νά χρησιμοποιοῦνται σαν μιά μικρή βάση πάνω στό ὁποῖο θά στηρίξει τίς δικές του ἰδέες.

Ἄν ἔχει!

Προσθέτουμε πάλι τό κύριο χαρακτηριστικό αὐτῆς τῆς βάσης συμπίπτει μέ τήν οὐσία τῆς ἐποχῆς μας πού γνωρίζει ἀπό ~~ἕνα μέρος ἐξαιρετικό ἀριθμό μέρος νά~~ ἕνα μίνιμουμ ποσότητας ὕλης νά ἀγαπᾶ ἕνα μεγάλο ποσοστό ἐνέργειας.

Πράγματι, μέ τή βοήθεια αὐτοῦ τοῦ μικροῦ πυρήνα ἀπό τέσσερις φθόγγους, μποροῦμε νά δημιουργήσουμε ἕνα ὁλόκληρο ἠχητικό κόσμο



Η ΜΕΛΩΔΙΑ

ΤΟ ΧΤΙΣΙΜΟ

Η ~~ΜΕΛΩΔΙΑ~~ ΜΙΑΣ ΑΠΛΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ

"Η Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ "FOUR DUOS"

α/ Η έκταση του τετραχόρδου

Ο Στραβίνσκι μιλάει στο FOUR DUOS (AGON σελ. 75) μιάς προαιρέσεως ένα λιανό παράδειγμα μιάς αναστροφής μιάς μελωδικής γραμμής. Σπειρόμενη αποτελείται όλων σε τετρά-χορδο του τύπου 1 – 2 – 1.

Δημιουργεί αυτή η μελωδική σχέση, με τον ~~ενδιαφέρον~~ εξαιρετικό ~~ενδιαφέρον του~~ λόγο ότι εδοκιμάζεται εδώ ένα από τα πολυ-μορφότερα παρά μια μονόχορδη ~~τετραφωνία~~ μελωδική γραμμή παιχνιδίσμένη στο ~~φαινόμενο~~ ταυτοφωνίας αυτήν φόχτηση.

Το FOUR DUOS αποτελείται από είκοσι έξι (26) τετρά-χορδα πού ενώνονται αναμεταξύ τους με ~~ΜΙΑ~~ ΕΝΑΝ ή με ΔΥΟ ~~κοινούς~~ ΚΟΙΝΟΥΣ φθόγγους. Η Μελωδική της αναστροφή γίνεται πρώ-τα με τον φθόγγο πού ~~από~~ εξή τάσσαμε στην παράγραφο Γ) ~~στη~~ Εισαγωγή.

Αυτά τα 26 τετράχορδα είναι διηρημένα σε ~~πέντε~~ πέντε (5) μικρές ομάδες, καθορισμένες από τη αρμονική ομοιογένεια. Η κατανομή τους σε ομάδες είναι αποφασιστική:

Παρ. (19)

~~Η~~ πρώτη δλαδή σειρά μετά από εξήντα τη αρμονική ομάδα είναι εξ ολοκλήρου ~~στο~~ στο τέλειο κύκλο της σε χρω-ματική σύνθεση.

Από τη 16 φθόγγους ~~σε~~ σε αυτό τον ~~τ~~ τετραφωνο τετραχόρδο μάς μένουν 12, μετά αυτό από αφαίρεση

στο τετράχορδο κοινόν φθόγγον, ~~ότι~~ βρίσκουμε παράλληλα:

παρ. (20)

Διαβάζε δ' καθε τετράχορδο το όνομα ~~του φθόγγου~~ πρώτου ~~ή~~ ~~κατά~~ Έτσι έχουμε μια ακολουθία.

ΣΟΛ# - ΛΑ# - ΝΤΟ# - ΡΕ#

Δηλαδή:

α/ Δύο μιτόνια ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο, δύο μιτόνια ανάμεσα στ' τρίτο και στ' τέταρτο και τρία μιτόνια ανάμεσα στ δεύτερο και τρίτο

β/ Για τα τετράχορδα που χωρίζονται από δύο μιτόνια, έχουμε ~~ένα~~ ένα κοινό φθόγγο. Γι' αυτά που χωρίζονται από τρία μιτόνια, έχουμε δύο ~~κοινά~~ κοινά φθόγγους

Θα δούμε ειδικά ~~σε~~ ~~τα~~ τα τέσσερα πρώτα τετράχορδα (από τη ΝΙΑΤ) συγκρινόμενα με τη διαπασών πλαγιαστική αυτή: δηλαδή είναι κατεύθυνση - φορέας πάνω στο μονοπάτι της σκάλας (Α).

σκάλα (Α)

παρ. (21) ~~ΣΟΛ~~

Αυτό σημαίνει ότι έχουμε στο εξής πέντε τέλειους κύκλους από 12 φθόγγους που ο ένας βγαίνει από τον άλλο στη διαπασών μιας ιδιαίτερης σύμφωνίας.

Η σκάλα Ε, από έξι τετράχορδα, έχει σαν σειρά τη ακολουθία.

ΛΑ# - ΝΤΟ# - ΡΕ# - ΝΤΟ# - ΣΟΛ# - ΦΑ#

Δηλαδή στη σκάλα "πρώτου":

ΣΟΛ# - ΛΑ# - ΝΤΟ# - ΡΕ#

μη έμπηγτον το τετραχορδο ΦΑΗ

ΦΑΗ - ΣΟΛ - ΛΑ - ΣΙΒ

Από αυτούς τους τέσσερις φθόγγους οι δύο πρώτοι (ΦΑΗ - ΣΟΛ) είναι οι ήχοι 11 και 12 της σύμβασης Α (παρ. 20) Οι δύο άλλοι ΛΑ - ΣΙΒ δε ανήκουν σ' αυτό το ΜΕΡΟΣ (Four Duo) αλλά σχηματίζουν τη αρχή του επόμενου (Four Tuo).

Στη τη σύμβαση Ε δε είναι τη πραγματικότητα παρά η επανάληψη με αυτόν τον τρόπο της αρχικής σύμβασης Α. Η προσθήκη μας είναι έτσι κύκλος από 12 φθόγγους.

Μόνο μία νέα εξαίρεση, η μονάδα της πίνακα σύμβασης μη τη στερεί από τη κατάταξη στο τετραχορδο.

παρ. (22)

(β) Οι μεταβολές των επιμέρους τετραχορδών

Γίνεται φανερό ότι όλα αυτά τα τετράχορδα, που εξετάσαμε τον τρόπο της εκλογής τους (κοινοί φθόγγοι - σχηματισμοί των σειρών κύκλων) δε παρουσιάζονται με τη σειρά τους (1 - 2 - 3 - 4) αλλά αλλαγμένα. Εδώ, στο FOUR DUO, με τη μέθοδο του συνδυασμού αναιρούν οι τέσσερις φθόγγοι που εξετάσαμε πιο πάνω στη Εισαγωγή —

Αυτοί οι συνδυασμοί είναι εξωφρενικοί; Δεν υπάρχουν παρά στη αυθαίρετη άποψη της "τρελλής"; Η είναι σχεδιασμένοι;

Είναι εξωφρενικοί με τη προϋπόθεση ότι ο ή οι κοινοί φθόγγοι (που συνδέουν τα τετράχορδα αναίρεσή τους)

~~Εἶναι~~ βρίσκονται στὸ τέλος ~~τοῦ~~ κάθε λεκτικοῦ καὶ στὴν ἀρχὴ ~~τοῦ~~ κάθε λεκτικοῦ τετράχορδα τὰ ὁποῖα μιμοῦνται τὸν τρόπο αὐξήσεώς τους.

Παραδείγματος χάριν, ἂν πάρουμε τὰ δύο λεκτικὰ τετράχορδα τῆς ὁμάδας (Α)

ΞΟΛ# - ΛΑ - ΣΙ - ΝΤΟ

ΛΑ# - ΣΙ - ΝΤΟ# - ΡΕ

ὁ μετὰ τρόπο νὰ τὰ ἑνώσουμε ~~ἔστω~~ ἔτσι ὥστε μὲ μεγάλο βαθμὸ κοινωνίας χαρακτήρων εἶναι νὰ ~~βάλουμε~~ τοποθετήσουμε αὐτοὺς τοὺς χαρακτῆρες (τὴν προσωρινὴ ὀνομασία τὸ ΣΙ) στὸ τέλος τοῦ λεκτικοῦ καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἑπομένου. - :

ΞΟΛ# - ΛΑ - ΝΤΟ - ΣΙ
1 2 4 3

ΣΙ - ΑΑ# - ΝΤΟ# - ΡΕ
2 1 3 4

Ἰδοὺ ὁ μετωνυμισμός.

Ἡ ἐφαρμογὴ εἶναι ἐφικτὴ γιὰ νὰ διαμορφώσουμε τὴν δυνατὴ ἀλφάβητο, ἀλλὰ ~~μὲ~~ στὴν ὁλοκληρωμένη μορφὴ τὸ ὁποῖο ἐπιτυγχάνουμε εἶναι τὸ ἀκόλουθο

λογ. (23)

Ἐπὶ πραγματικότητος, ὅπως ἔχουμε ἤδη ~~ἀπὸ~~ μὲ μορφοποιήσει ἀπὸ δύο τετράχορδα εἰκοσιτέσσερα ὑποχρωματικὰ καὶ συνεπάγεται τὸ τετράχορδο τοῦ ἀποφωνεῖ. Αὐτὸ μπορεῖτε νὰ τὸ δεῖτε στὸ παρακάτω μὲ τὴν ἐπιμονή μας.

Τὸ τετράχορδο τοῦ ἀποφωνεῖ (πάντοτε ~~ἀπὸ~~ στὴν ὁμάδα Α) εἶναι

ΝΤΟ# - ΡΕ - ΜΙ - ΦΑ

Ἐμεῖς τοῦ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀποδείξουμε τὸ πλήρες

αύξηση της ~~Β~~ έξη δυνατότητας μεταβολής για το δεύτερο τετραχορδο και δεν μπορεί παραλλαγές μόνο στην σειρά (α) 2 - 1 - 3 - 4. μιας και ο ήχος 2 είναι ~~το~~ κοινό γιόγγος (ΣΙ) στο προηγούμενο τετραχορδο ~~και~~ ενώ οι ήχοι 3 και 4 είναι οι καινοί γιόγγοι (NOTE - PE) στο νέο τετραχορδο.

Συμπέρασμα ~~θέλουμε~~ ~~θέλουμε~~ παρατηρούμε ότι αυτοί οι τρεις τετραχορδοι μας έχουν:

Στο πρώτο: ~~δυνατότητες μεταβολής~~ ΕΞΗ

Για το δεύτερο: ΜΙΑ

Και για το τρίτο: ~~τέσσερις~~ ~~δύο~~ ΔΥΟ δυνατότητες μεταβολής

Νότες:

σελ. (24)

Και τώρα θα αναπτυχθούμε μόνο τα δύο πρώτα τετραχορδα στο ίδιο ύφος ο Χαραβίτσης παραγματοποιεί αυτές τις μεταβολές στο τετραχορδο μόνο από FOUR DUO

Μετά το πρωτότυπο (σελ. 27) περιγράφεται σαν αρχή η γραφή του καθε τετραχορδου και ότι συνέχεια στις γραμμές, με αριθμό.

Τον δεύτερο (σελ. 26) τα τετραχορδα με γιόγγους πάνω από το κείμενο του Χαραλαμπου.

σελ. (27)

σελ. (26)

Τό δεύτερο ἥμισυ αὐτῆς τῆς σύμπαθειας (Β) εἶναι ἡ ἀναστροφή τοῦ πρώτου. Τό ἴδιο τή σειρά τῶν «κεφαλῶν» (ΦΑ - ΣΟΛ - ΣΙb - ΝΤΟ — ΝΤΟ - ΣΙb - ΣΟΛ - ΦΑ) ὅσο καί γιά τίς μεταβολές τῶν τετραχόρδων:

Παρ. (26)

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ «PAS DE DEUX»

Τόσο γιά τήν τέχνη τόν φόρμα όσο καί γιά τό περιεχόμενό του, τό κομψοτέχνημα σέ ίδιες, τό «PAS DE DEUX»

I

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ εἶναι μία ὁρολογία συμβατική.-Τήν χρησιμοποιοῦμε ὅταν ἕνα σύνολο ἀπό τέσσερις νότες παίζει ὀργανικό μέσα σέ μία δεδομένη σύνθεση.

Μέ δύο τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου καί ἕνα τρίτο διαφορετικοῦ τύπου πετυχαίνουμε τήν χρωματική κλίμακα, δηλαδή τήν Σειρά.-

Εἶναι ἡ περίπτωση τῆς ἀρχῆς στό PAS-DE-DEUX στό "AGON" (σελίδα 65)

Παράδειγμα I.

Αὐτό τό θέμα, ποῦ μέ τό πρῶτο κύταγμα μοιάζει σάν ἔκθεση σειρᾶς, στήν πραγματικότητα δέν εἶναι παρά ἕνα σύνολο ἀπό τρία τετράχορδα.-

Τά τετράχορδα I καί 3 ἀνήκουν στό ἴδιο ἀρχέτυπο:-

I - 2 - 3 (ἡμιτόνιο - τόνος - ἡμιτόνιο).- Τό 2 στό ἀρχέτυπο 3 - I - 3 (τρία ἡμιτόνια - ἡμιτόνιο - τρία ἡμιτόνια).-

Ἔτσι βλέπουμε ὅτι μία πρώτη λειτουργία στό τετράχορδο εἶναι νά συνθέσουν τήν χρωματική σειρά.-

Ὅμως αὐτό δέν εἶναι παρά μία ἐξαίρεση μέσα στό σύνολο τῶν δυνατοτήτων τους.-

Ἀντίθετα θά συναντήσουμε πάντοτε μία δυνατή τάση στό σχηματισμό τοῦ τέλειου κύκλου δηλαδή στήν παρουσίαση ὁλόκληρης τῆς χρωματιστῆς κλίμακος μέσα σέ ὅσο γίνεται βραχύτερα χρονικά σύνορα.-

Τά τετράχορδα εἴτε μέ μορφή μελωδική εἴτε μέ μορφή διαδοχικῶν συγχορδιῶν διαλέγονται προσεκτικά ὥστε νά ἐκπληρωθεῖ ὁ πιό πάνω κανόνας

Ἔτσι ἡ ἰδανική γραφή εἶναι ἐκείνη ποῦ μᾶς ἐπιτρέπει νά προχωροῦμε μ' αὐτούς τούς τέλειους κύκλους ποῦ ὁ ἕνας βγαίνει μέσα ἀπό τόν ἄλλον σχηματίζοντας ἕνα εἶδος ἠχητικῆς ἀλυσίδας.-

2.- Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τίς μεταβολές στίς ὁποίες μποροῦμε νά ὑποβάλουμε τό τετράχορδο.-

α) Ἔχωμε κατ' ἀρχήν ὅλους τούς συνδυασμούς ποῦ μποροῦν νά κάνουν μεταξύ τους οἱ τέσσεροι ἦχοι.-

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2 καί 2 Α

β) Μπορούμε νά ἀνατρέψουμε τά διαστήματα τοῦ τετράχορδου.-

Ἔτσι λ.χ. τό τετράχορδο γίνεται:-

Παραδ. 3

ἤ τό τετράχορδο γίνεται:-

Μ' αὐτό τόν τρόπο ἡ φυσιογνωμία τοῦ τετραχόρδου μεταβάλεται ριζικά ἐνῶ ὁ χαρακτήρας του παραμένει ὁ ἴδιος.- Μιᾶς καί ἡ βαθύτερη οὐσία τοῦ τετραχόρδου, αὐτή ποῦ τό καθορίζει, νομίζουμε ὅτι δέν εἶναι παρά ἡ ἀντιπαράθεση τῶν διαφορετικῶν ποσοτήτων τῶν ἡμιτόνιων.- Τοῦ ἕνα πρός δύο στό παραδ. Α.- Τοῦ τρία προς ἕνα στό παράδειγμα Β. καί οὕτω καθ' ἑξῆς.-

Ὁ Στραβίνσκυ πραγματοποιεῖ αὐτές τίς ἀναστροφές τῶν διαστημάτων στά τετράχορδα ποῦ μεταχειρίζεται, μέσα στό ἴδιο μέρος (MOUVEMENT).- Ἀποδεικνύει ἔτσι ὅτι θεωρεῖ ὅτι αὐτές οἱ βασικές ἀλλαγές στήν ἐπιφάνεια ἀφήνουν ἀνέπαφο τόν πυρήνα.-

Παραδείγματος χάρη τό βασικό τοῦ Τετραχόρδου μέσα στό ἴδιο PAS-DE-DEUX (Μέτρο 4II)

Παρ. 4

μετατρέπεται πιό κάτω (μέτρο 4I7) στό:

Παρ. 5

γ) Ἂν μέσα σ'αὐτούς τοὺς δύο τρόπους μεταβολῶν (α καί β) μποροῦμε νά ὑπολογίσωμε τόν ἀριθμό τῶν δυνατοτήτων ποῦ μᾶς προσφέρονται, μέ τήν μέθοδο τοῦ

Ἔτσι ἡ ὁμάδα Ε δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά ἡ ἐπανάληψις τῆς ἀρχικῆς ὁμάδος Α. Μ'αὐτόν τόν τρόπο προσθέτουμε ἕνα ἕκτο κύκλο ἀπό Ι2 φθόγγους.

Ἰδοῦ γιά νά ὁλοκληρώσοθμε ὁ τελικός πίνακας τῶν πέντε ὁμάδων μέ τήν σειρά ἀπό τήν

Παραδ. 22

β) οἱ μεταβολές τῶν ἐπιλαγμένων τετραχόρδων

Ἐννοεῖται ὅτι ὅλα αὐτά τά τετράχορδα, ποῦ ἐξετάσαμε (κοινοί φθόγγοι - σχηματισμοί τῶν τέλειων κύκλων) δέν παρουσιάζονται μέ μορφή. (Ι - 2 - 3 - 4) ἀλλά ἀλλαγμένοι.- Ἐδῶ στό FOUR DUOS, μέ τήν μέθοδο τοῦ συνδιασμοῦ ἀνάμεσα σέ τέσσερις φθόγγους. ποῦ

Αὐτή οἱ εἶναι ἐλεύθεροι; Δέν ὑπακούουν παρά τῆς ἀνάγκης ; ἤ εἶναι

Εἶναι ἐλεύθεροι μέ τήν προυπόθεση ὅτι ὁ ἤ οἱ κοινοί φθόγγοι (ποῦ συναντοῦν τά τετράχορδα ἀνάμεσα τους) βρίσκονται στό τέλος κάθε πρῶτου καί στήν ἀρχή κάθε δευτέρου τετράχορδου ποῦ μάὐτόν τόν τρόπο ἀνάμεσά τους.-

Παραδείγματος χάρη, ἄν πάρουμε τά δύο πρῶτα τετράχορδα τῆς ὁμάδος Α

ΣΟΛ ♯♯ - ΛΑ - ΣΙ - ΝΤΟ
ΛΑ ♯♯ - ΣΙ - ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ

ὁ μόνος τρόπος νά τά ἑνώσουμε εἶναι ἡ μέθοδος φθόγγου εἶναι νά τοποθετήσουμε αὐτοῦ τόν φθόγγο (στήν προκειμένη περίπτωση τό ΣΙ) στό τέλος τοῦ πρῶτου καί στήν ἀρχή τοῦ δευτέρου.-

ΣΟΛ ♯♯ - ΛΑ - ΝΤΟ - ΣΙ
Ι 2 4 3

ΣΙ - ΛΑ ♯♯ - ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ
2 Ι 3 4

Ἰδοῦ ὁ

Ἡ ἔμπενση εἶναι ἐλεύθερη γιά νά διαλέξει τίς δυνατές ἀλλαγές ποῦ ποῦ ἐξετάζουμε εἶναι οἱ ἀκόλουθες.

Παραδ. 23

Στήν πραγματικότητα ὅμως ὅπως ἔχουμε σειρές μέ περισσότερα ἀπό δύο τετράχορδα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά σκεφτόμαστε τό τετράχορδο ποῦ ἀκολουθεῖ.

Αὐτό ἀκόμα περισσότερο

Τό τετράχορδο ποῦ ἀκολουθεῖ (παύτοτε τήν ὁμάδα Α) εἶναι

ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ ♯♯ - ΜΙ - ΦΑ

γεγονός ποῦ μᾶς ὑποχρεώνει νά ἀπορρίψωμε τίς πέντε ἀνάμεσα στίς ἕξη δυνατότητες μεταβολῆς γιά τό δεύτερο τετράχορδο καί νά μήν παραδεχτοῦμε παρά μόνο τήν πρώτη (α) 2-Ι-3-4, μιᾶς καί ὁ ἦχος 2 εἶναι ὁ κοινός φθόγγος (ΣΙ) μέ τό προηγούμενο τετράχορδο ἐνῶ οἱ ἦχοι 3 καί 4 εἶναι οἱ κοινοί φθόγγοι (ΝΤΟ♯♯ =ΡΕ) μέ τό ἑπόμενο τετράχορδο.

Ἑπομένος ἐάν περιωρίσσουμε σαύτό τά τρία τετράχορδα θά ἔχουμε.

Γιά τό πρῶτο : ἕξη
Γιά τό δεύτερο : Μία
καί γιά το τρίτο : Μεταβολές δύο δυνατότητες

Παραδ. 24

Καί τώρα θά μέσα σέ δύο πίνακες τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Στραβίνσκυ πραγματοποίησε αὐτές τίς μεταβολές τοῦ τετραχόρδου μέσα στό FOUR DUOS.

Μέσα στό πρώτο (παρ. 25) σημειώνουμε τήν ἀρχήν τοῦ κάθε τετραχόρδου καί σέ συνέχεια τήν φόρμα τους μέ ἀριθμούς.

Στό δεύτερο (παραδ. 26) τά τετράχορδα μέ φθόγγους πάνω ἀπό τό κείμενο τοῦ Στραβίνσκυ.

Παραδ. 25

Παράδ. 26

I

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ εἶναι μία ὁρολογία συμβατική. Τήν χρησιμοποιοῦμε ὅταν ἕνα σύνολο ἀπό τέσσερις νότες παίζει ρόλο ὀργανικό μέσα σέ μία δεδομένη σύνθεση.

Μέ δύο τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου καί ἕνα τρίτο διαφορετικοῦ τύπου πετυχαίνουμε τήν χρωματική κλίμακα, δηλαδή στήν Σειρά.

Εἶναι ἡ περίπτωση στῆς ἀρχῆς στό PAS-DE-DEUX στό "AGON" (σελίδα 65)

Παράδειγμα I.

Αὐτό τό θέμα, ποῦ μέ τό πρῶτο κόταγμα μοιάζει σάν ἔκθεση σειρᾶς, στήν πραγματικότητα δέν εἶναι παρά ἕνα σύνολο ἀπό τρία τετράχορδα.

Τά τετράχορδα I καί 3 ἀνήκουν στό ἴδιο ἀρχέτυπο:

I-2-I (ἡμιτόνιο - τόνος - ἡμιτόνιο).- Τό 2 στό ἀρχέτυπο 3-I-3 (τρία ἡμιτόνια- ἡμιτόνιο-τρία ἡμιτόνια).-

Ἔτσι βλέπουμε ὅτι μία πρώτη λειτουργία στό τετραχόρδω εἶναι νά συνθέσουν στήν χρωματική σειρά.-

Ὅμως αὐτό δέν εἶναι παρά μία ἐξαίρεση μέσα στό σύνολο. τῶν δυνατοτήτων τους...

Ἀντίθετα θά συναντήσουμε πάντοτε μία δυνατή τάση στό σχηματισμό τοῦ τέλειου κύκλου, δηλαδή στήν παρουσίαση ὁλόκληρης τῆς χρωματιστῆς κλίμακος μέσα σέ ὅσο γίνεται βραχύτερα χρονικά σύνορα.-

Τά τετράχορδα εἴτε μέ μορφή μελωδική εἴτε μέ μορφή διαδοχικῶν συγχορδιῶν διαλέγονται προσεκτικά ὥστε νά ἐκπληρωθεῖ ὁ πιό πάνω κανόνας.

Ἔτσι ἡ ἰδανική γραφή εἶναι ἐκείνη ποῦ μᾶς ἐπιτρέπει νά προχωροῦμε μ'αὐτούς τούς τέλειους κύκλους ποῦ ὁ ἕνας βγαίνει μέσα ἀπό τοῦ ἄλλου σχηματίζοντας ἕνα εἶδος ἠχητικῆς ἀλυσίδας.-

2.- Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τίς μεταβολές στίς ὁποίες μποροῦμε νά ὑποβάλουμε τό τερράχορδο.-

α) Ἔχωμε καταρχήν ὅλους τούς συνδυασμούς ποῦ μποροῦν νά κάνουν μέταξύ τους οἱ τέσσεροι ἦχοι.- ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2 καί 2Α

β) Μποροῦμε νά ἀνατρέψουμε τά διαστήματα τοῦ τετράχορδου.-

Παρ 3 Ἔτσι λ.χ. τό τετράχορδο γίνεται:-

ἡ τό τετράχορδο γίνεται:

Μ'αὐτό τόν τρόπο ἡ φυσιογνωμία τοῦ τετραχόρδου μεταβάλεται ριζικά ἐνῶ ὁ χαρακτήρας του παραμένει ὁ ἴδιος.- Μιᾶς καί ἡ βαθύτερη οὐσία τοῦ τετραχόρδου, αὐτή ποῦ τό καθορίζει, νομίζουμε ὅτι δέν εἶναι παρά ἡ ἀντιπαράθεση τῶν διαφορετικῶν ποσοτήτων τῶν ἡμιτόνιων.- .- Τοῦ ἕνα πρός δύο στό παραδ. Α -- Β. Τοῦ τρία πρός ἕνα στό παράδειγμα Β. καί οὕτω καθ'ἑξῆς.-

Ὁ Στραβίνσκυ πραγματοποιεῖ αὐτές τίς ἀναστροφές τῶν διαστημάτων στά τετράχορδα ποῦ μεταχειρίζεται, μέσα στό ἴδιο μέρος (MOUVEMENT).- Ἀποδεικνύει ἔτσι ὅτι θεωρεῖ ὅτι αὐτές οἱ βασικές ἀλλαγές στήν ἐπιφάνεια ἀφήνουν ἀνέπαφο τόν πυρήνα.-

Παραδείγματος χάρη τό βασικό τοῦ Τετραχόρδου μέσα στό ἴδιο PAS DE DEUX (μέτρο 411)

Παρ. 4

μετατρέπεται πιό κάτω (μέτρο 417) στό:

Παράδειγμα 5

γ) Ἀν μέσα σ'αὐτούς τούς δύο τρόπους μεταβολῶν (α καί β) μποροῦμε νά ὑπολογίσωμε τόν ἀριθμό τῶν δυνατοτήτων ποῦ μᾶς προσφέρονται, μέ τήν μέθοδο τοῦ μιᾶς σειρᾶς ἀπό τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου οἱ δυνατότητες στό σχηματισμό γραμμῶν εἶναι

Ἰδοῦ οἱ δύο βασικοί τρόποι:

I.- Μέ τόν (ή τούς) κοινούς φθόγγους

Ας άρχήσωμε μέ ένα κοινό φθόγγο.- Παίρνωμε τρία τετράχορδα τοῦ ίδιου τύπου:

ήχοι : I 2 3 4

I --- 2 - - I

Παραδ. 6

Ας συγχωνέψωμε τώρα τούς κοινούς φθόγγους:

Παραδ. 7

Τά τρία ἐνώθηκαν σέ ένα. Δέν μποροῦμε πλέον νά ξεχωρήσουμε τά σύνορα ἀνάμεσα σέ κάθε τετράχορδο.- Ἔτσι μέ τό σπάσιμο τοῦ τετραχόρδου γενιέται ένα

Ἰδοῦ ὡς παράδειγμα μέ δύο κοινούς φθόγγους.-

Τέσσερα τετράχορδα τοῦ ἰδίου τύπου (I-2-I)

Παραδ. 8

Καί νά ἡ καινούργια μετά τήν συγχώνευση τῶν κοινῶν φθόγγων:

Παραδ. 9

2.- Μέ τήν τετραχόρδου τοῦ ἰδίου τύπου.

Ἰδοῦ εἷς ἀπό τά τρία τετράχορδα τοῦ τύπου I - 2 - I.-

Παραδ. I3

Μποροῦμε νά δημιουργήσωμε ἕναν μεγάλο ἀριθμό ἀπό μελωντικές γραμμές ποῦ ἄν καί βασίζονται σέ ένα : I - 2 - I, τό καινούργιο της πρόσωπο ἔχει χαρακτηριστικά διάφορα ἀπό τό ἀρχικό

Παραδ. I4

Καί ἡ καινούργια

Παραδ. I4 α

Παραδ. I5

I6

I7

I8

Κλπ. Κλπ.

Διαπιστώνουμε ὅτι τά ὅρια δημιουργία νέων μελετῶν γραμμῶν μέ τήν παραπάνω μέθοδο δέν καθορίζονται παρά ἀπό τίς δυνατότητες τοῦ ἰδίου τοῦ συνθέτη

"Τετράχορδα" είναι μια ονομασία συμβατική.
Χρησιμοποιούμε εφόσον είναι ολόκληρο σύνολο από 4 νότες
παίρνει ένα λειτουργικό ρόλο μέσα σε μια ολόκληρη σύνθεση.–
Το όνομα του BACH (Si-la-do-si♭) θα μπορούσε θαυμάσιο
και ενδιαφέρει σε ένα τετράχορδο.
Όπως θεωρούμε σαν τύπο του βασικό "τετράνοτο"
μερικοί του Requiem του Mozart (re-do#-mi-fa).–
Θα δείξουμε στο συνέχεια ότι ο Mozart χρησιμοποιούσε
ότι ο ίδιος ο Παρμένα του προαναφερθέντος έργου του αυτό τον
μερικοί μη τρόπον αρκετά ενδιαφέροντα σαν συνέχεια κάτω στο
ένεχειν αυτό και του συνθέτη – όπου η παραλλαγή θα δείχει ένα
μεταφορά ανάμεσα στο εξουσιαστικό ήχους νότες και στο ανοιχτό
στο μεγαλείο στις "αχλαστικές". Εφαρμόζει – κατ' αυτόν βεβαίως
και στον Μπετόβεν.–
Όμως το αρχικό (από τα λαμπρότερα μουσικά) μουσικό έργο όπου
το τετράχορδο χρησιμοποιείται κατά ένα συνεχόμενο επαναλαμβανόμενο
τρόπο είναι ο Agon του Igor Stravinsky.
Επιβεβαιώνουμε (μόνο σε σημείο) ότι λείπει από τα μέρη αυτού
του μεγάλου (τα λιγότερα τετραχορδικά) βασιζόμενα σε ένα
πιο αφιερωμένο πολύφωνο τετράχορδο (do#-re-mi-fa)
Ο Agon γράφτηκε μεταξύ 1957. Εκφωνήθηκε
αυτό χωρίς. Χορεύτηκε. Έγινε δίσκος. Και, φυσικά, ενδιαφέρον...
Δεν μπορούμε ~~Είναι ενδιαφέρον αμέτρητο~~ Δεν μπορούμε παρά σε μεγάλο βαθμό
οι αναλυτές δεν κατάφεραν να πλησιάσουν σε μια βαθιά κατανόηση
του έργου ~~και~~ νά αποκαλύψουν το "κλειδί" του — όσον αφορά
μη καταλαβαίνει η δομή του συνθέτη. Ο Stravinsky, ο πιο
υπάρχει κάτι μια αμφιβολία (αυτό εξ αιτίας ~~θα φανεί~~ φαίνεται
βαθιά μη αναλύσεις του αναλυτών) ενδιαφέρεται μη ένα ολοκληρωμένο

καινούργιο σύστημα.. Όμως, από ένα γεγονός, δεν είναι ποτέ τόσο εύκολο πράγμα..

Παρουσιάστηκε εκείνη αμέσως ένα θέμα του Αλόν με Παρίσι, στη Salle Pleyel, με Πρελούδιο του ίδιου του Stravinsky. Δεν μπορεί νά πεί ότι η πρώτη εκείνη συνεργασία υπήρξε εύκολη.. Τα δύο επιπρόσθετα στοιχεία του έργου, τα τετραχόρδια και τα μή, δημιούργησαν μία εξαιρετικά δύσκολη κατάσταση. ~~Και πάλι αυτός και τα γεγονότα~~ Στον αυτόφωνο βιβλίο, δεν υπάρχουν τέτοια τετραχόρδια.. Αντίθετα, είχα αυτό τον τόνο, ένα μονοφωνικό μονοπάτι..

Πολύ αργότερα, ήμουν με Αλόν σε ~~ένα~~ ηχογράφηση.. Αναφέρω (μόνο εφόσον αφορά τον μουσικό λόγο) ότι η γενική τεχνική μορφή ακολούθησε αυτούσια τό ίδιο πρότυπο στίς Χάιντν ~~Salle Pleyel~~ ακόμα στίς πρόβες μας.. Αυτοί οι φόβοι ειδικά ήταν αστήριχτοι ότι η ακόμα τετραχόρδια και όχι τίποτε άλλο..

Η ~~κατά~~ εκείνη πρώτη φορά μας δείχνει πόσο σ' αυτό οι Λάτινες χώρες.. Ο Stravinsky ~~σ~~ ακολούθησε τα πιό ευλαίμητα, τα πρόσφατα καινούργια και πιστεύω από τα μέσα του τεχνικού μας πρότυπο στο τετραχόρδιο..

Ήταν μία ευτυχισμένη παρουσίαση κυρίως για ~~τα~~ μένα μουσικά μιάς και καταστάσεις για τό τετράχορδο ~~ένα τό~~ (μέχρι τό πρόβλημα κατά τη μέθοδο του Χεμπρανικής Stravinsky) από τό 1955 μέχρι τη Δεύτερη Ζωή μου μ' αρχίσαν..

Ένιωσα εμφάνιση αυτού στη Τρίτη Ζωή μου, κάτω από τη πρόταση του Les Amours de Teruel και Antigone με τη μέθοδο αυτού..

Κάμαν τό γεγονός πρόταση καταφανώς και ότι αφορούν (τό Χάιντν μέ τη μουσικής τετραχόρδιο μου ανάλυση) ένα ενιαίο σύνολο που με βάση τό τετράχορδο χειρίζεται τη αρμονία και τους ρυθμούς..

Πρέπει – αγαπώντας αυτή τη μεγάλη φιλαρμονία – και ύστερα ίσως σε λίγο μια μικρή "ανω κεφά" στο σύνταγμα αυτό, γράφω αυτό θαυμαστό μπροστά στην αφιλόκαλη δύναμη της φαντασίας, στη δύναμη και τη τέχνη του μεγάλου Δασκάλου [illegible] η ποικιλότητα στο ιδεώδες και η τάξη στη διανόηση ~~μ' εκείνα τα θαυμάσια τα ίδια είχε και αισθανθεί μπάχα στην αύξηση Κάποτε στο Τέχνη τη Φαντασία.~~

Το Εμπόριο θα και η αναγκαία θα νοιώσει τα ίδια πάλι στη δύναμη στη ανάγκη ~~[illegible]~~ ερθεί, σε λίγο μ' αυτή καταφέρει ένα ακόμη μεγαλύτερο μουσικό μέρος στην τη ιστορία.

Γιατί καταρχήν τετράχορδο και όχι τρίχορδο - πεντάχορδο ή δικοίχορδο. Γιατί πολλά από τα εθνικά λαϊκά τραγούδια μπορούν ανάλογα μόνο από 4 νότες. Νά λχ ένα τετράχορδο που συναντάται πολύ συχνά ~~LA-SIb~~ LA-SIb-DO#-RE - Ένα άλλο SI-DO-RE-MIb (το χρησιμοποιεί ο Stravinsky στο Αίνιγμα και ο Mozart, ο Reger) σπανιότερα συχνό το πρώτο. DO-SIb-LAb-SOL - LAb-SIb-DO-RE-MIb-RE - DO-SIb-LAb-SOL-FAb-SOL -

Ένα άλλο ύφος πάλι χαρακτηριστικό τόσο στη μελοποιία της τραγούδιας όσο και στη βυζαντινή τροπάρια είναι το εξής: ~~DO-SI-LA-SO~~ LA#-SIb-DOb-RE# -

Έκτος όμως από αυτά χρωματικά τετράχορδα που αναφέρονται στα τραγούδια του Μικρασιά καθώς και στα περισσότερα τραγούδια στη Τσάβελλα η πολύ εξαιρετική μελαγχολία δίνει λχ στη Κρήτη, στη Μαύρη και στη Ήπειρο συναντάται εξ' ίσου άφθονα τα διατονικά τετράχορδα - δίνει λχ. το DO-SI-LA-SOL ή το RE-DO-SI-LA στο πολύ της βαρύτητας ανώτερα τραγούδια και χορεύει.

Τέλος μια τρίτη πηγή πλούσιας από τη μελωδία πολύτιμα πολύ ~~δεν μπορεί~~ η μια ημιτονική σκάλα ~~στο~~ χτισμένη πάνω από ένα χρωματικό και ένα διατονικό τετράχορδο

LA - SI - DO - RE RE - MIb - FA# - SOL

ανάπτυξη

SOL - FA - MI - RE RE - DO# - SIb - LA

Ώστε η παράδοση στη βυζαντινή και στη λαϊκή μελωδία μπορεί ίσως μια λογική αιτία στο μεγάλο αριθμό χρησιμοποίησης του τετράχορδου κατ' αρχήν θα βάλει ~~ένα~~ ~~μαθήμα~~ ~~μεγάλο~~ ένα μεγάλο πλεονέκτημα.

Στη αρχή, εξ' ίσου η κυριαρχούσα ιδέα μέσα σε μια δεδομένη σύνθεση, ήταν λχ. διατονική ~~...~~ ως προς τα πέρα και τα κάτω (σημ: κυρίως η αρμονία και οι δευτερεύοντες μελωδικές γραμμές) κινούνταν

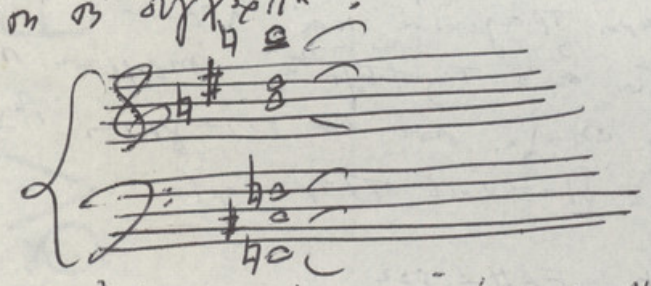
στο ίδιο Πλατωνικό χαρακτήρα. Έχει λοιπόν η ίδια τάση χρωματική - χρωματικό.

Τόσο η φορμική όσο και η εκπαιδευτική ~~ευαισθησία~~ τονικοί (και φυσικά η παράδοση και η ιδιοσυγκρασία) ήταν σύμφωνες με αυτόν στην αυστηρότητα.

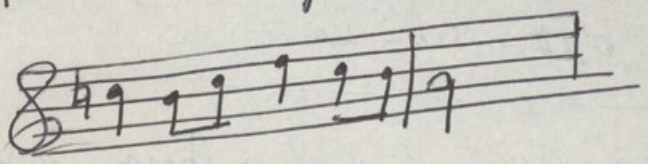
Πολύ αργότερα άρχισα να κάνω δοκιμές μιας άμεσης το αντίθετο. Και φυσικά πάω σε μια κινούμενη ηχητική μάζα εντελώς χρωματικής αρχιτεκτονικής. Βασικά μια καθαρότητα Πλατωνικής τετραφωνίας. Φυσικό αυτό προέρχεται από μια βαθύτατη ανάγκη ~~από~~ που όμως μέρα αυτό δεν είχε - και δεν μπορούσα να έχω εκείνο τον καιρό - κυρίως αυτός τέρμανος και άπορα πιο πολύ δικαιοσύνη.

(Φεβρουάριος 1957)

Στο τελ. προσπάθειά να εναρμονίσω τη 21. Δωρικό τραγούδι, τον ΚΙΤΤΟΝ Η ΜΑΝΝΑ δεν μπόρεσα να ~~βρω~~ «ακούσω» αυτή αρμονική βάση, γι' αυτό σε μεγάλη, παρά τούτο αυτή η συγχορδία:



Δηλ. Κάθε σε ποιο ΕΣΤΙΚΑ από όλοιο μεριά, και αν το εφαρμόσεις, ειδικά βέβαια αυτήν στη δυνατή και παράξενη ανάγκη που μέ ανάγκασε νά "ακούσω" αυτήν τη συγχορδία όταν τραγουδούσα ~~στη μεγάλη~~:

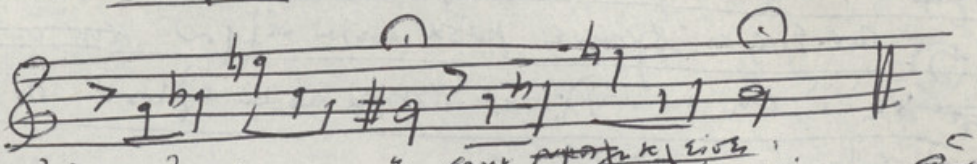


Δηλαδή ένα από τον Πλατωνικό τετραχορδο (LA-SI-DO-RE)

~~Από αν~~ γιατί όλοιν μεριάσαμε μέρη πιο πάνω.

[Το τραγούδι ~~αυτόν~~ ~~αρμονιστικό~~ ταιριάζεται σε ανάγκη και στη ~~αρμονιστικό~~ ένωση Πλατωνικό τετραχορδο ~~LA-SO-FA-MI~~ ~~SO-FA-MI-RO~~ RE-MI-FA-SOL ~~Δωρικό μωλυδικό πάνω σε ένα Πλατωνικό τετραχορδο~~ πάνω στο ~~ένα~~ ολόκληρο φορά μια μεταβάλλει τον αρμόνιο]

Εκτός όμως αυτής της πρώτης αρμονικής σκάλας, υπάρχει μετά το τέλος της γραμμής του τραγουδιού, ~~[illegible]~~ αρχίζουν τη μια δεύτερη αρμονική ~~[illegible]~~ - αυτοτελούσα - αποτελούμενη με το εξής μοτίβο



Μόνον εδώ αισθάνθηκα ότι η ~~[illegible]~~ αρμονική κίνηση ~~[illegible]~~ μέσα αυτής της δεύτερης (τα βιολιά) μελωδίας.

Σήμερα, κατά αυτό το μέρος τη δεύτερη τη τετραχορδίας μπορούμε να εφαρμόσουμε και να δημιουργήσουμε αυτό τον τρόπο ~~[illegible]~~ αρμονικής επένδυσης.

Στις 2 τετραχορδίες της δεύτερης μελωδίας:

~~RE MI - FA SOL~~

LA - SI - DO - [RE / RE] - MI - FA - SOL | 7 νότες.

~~Η~~ πρώτη ~~[illegible]~~ συγχορδία προσθέτει ένα τρίτο

[SI] - DO# - RE# - [FA♮] | 2 καινούργιες νότες

και η δεύτερη μελωδία ένα τέταρτο

[SOL#] - [LA] - SOL♭ - [MI♮] | 2 καινούργιες νότες

11

Πώς αξιώνει μπορεί να εξηγηθεί αυτή η τάση παρά σε μια ανάδυση έγκυρη από τη χρωματική αρμονική δομή; Πρέπει ένα σύνολο μελωδιών που μόνο ένα η άλλο τρόπο (αρμονικές - μελωδίες) ~~[illegible]~~ νά περιέχει και τις 12 χρωματικές νότες.

Νιώθω αυτή η ανάγκη που είχα ~~[illegible]~~ μέσα κοιμό φροντίδα και μελέτη μη ότι ένιωσα στο σπίτι μου και σε αυτό κάθε μια τετραχορδίας ~~[illegible]~~

μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά μπορούμε νά διαφυλάξουμε ένα γίνεται πιό συχνά (μέσα σέ μερικές στιγμές) αυτή χρωματική ιδιότητα. Νά αποχωρούμε μ' αυτά τόν τρόπο μέ τήν ~~κύκλο~~ τά 12 χρωματικά κύκλου πού ένας νά βρεθούμε μέσα αυτού αυτών ~~και νά αυτή~~ ~~ένα~~ καί ό ένας νά ερχόταν ύστερα αυτόν αυτόν σ' μία συνέχεια ένα αγνοείδα..

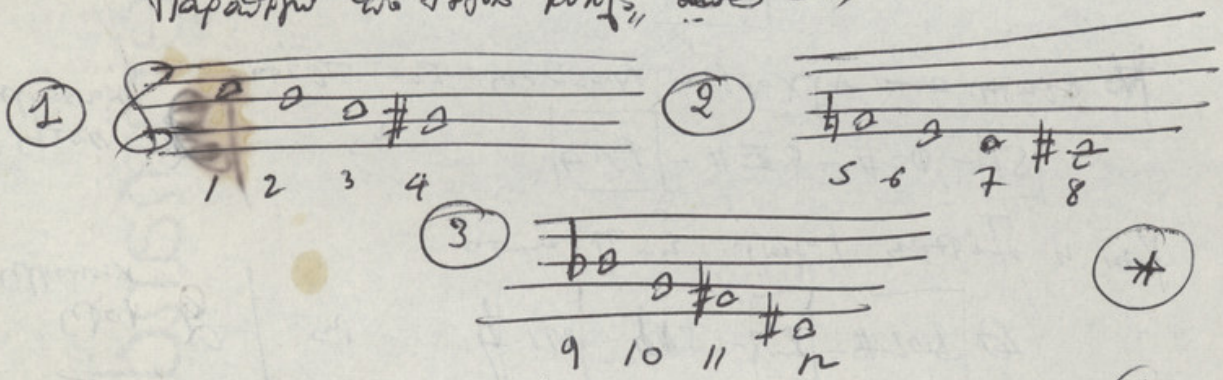
Νά ξαναπώ μιά φορά αυτήν τήν αρχική ερώτηση.. "Καί γιατί τετραχορδο καί οχι πεντάχορδο ;" ..

Γιατί τό τετράχορδο είναι μιά τέλεια υπολειτουργία τού 12.

[Τό τρίχορδο ~~είναι ένα μέρος~~ φτάνει νά αυτό χαρακτήρα τόν μοτίβου καί μπορεί πιό αυτό μεγαλύτερα. Τό τρίχορδο σήμερα, αντίθετα είναι αυτό σύνορο γιά νά σχηματίσεις ένα "πλαίσιο" ήχου..]

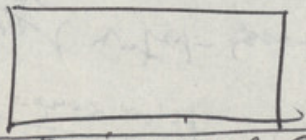
ώστε μέ 3 παγκόσμια τετράχορδα έχεις τόν χρωματικό ιδιότητα.. ό κύκλος κλείνει..

Παραθέτω ένα τέλειο "κύκλο" ~~ένα~~ ~~ένα~~



Τόν χρωματικό τά σύνθεση Η ΜΑΝΝΑ (3 ξανά).. (1955-1956)

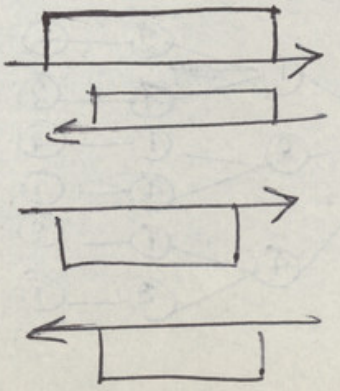
Παραθέτω τώρα μιά ακόμη μορφή αυτού πάνω μέσα στό αναλυθείσα σύνθεση αυτό τό 12χορδο σύνολο αυτό 3 τετραχορδα (IV - Grave - σή simplicem)



* Σημείωση: Εάν θα αρκεί νά τονιστεί ότι τά τετραχορδα βρίσκονται μεταξύ τους μέσα τριήμιτονου (SOL#-FA4) καί (DO#-SI4) - Πρόκειται γιά μιά ασυνήθιστη επίδραση τών χρωματικών τετραφωνιών θύμαν ή εκεί δηλ. μουσικής αυτό εκτός από αρχή.

Θ βλέπουμε ότι αυτά τα τρία πεντάχορδα.
Θ εξετάσουμε κατ' αρχήν τον λαυτάρι τους: Το αριστερό βαστάει
μία ημιτόνιο (DO-SI) - 2 ημιτόνια - (SI-LA) - 1 ημιτόνιο (LA-SOL#)
~~Θ~~ Το ονομάζουμε: ΤΥΑΟΣ Α [1 - 2 - 1]
Το δεύτερο είναι ακριβώς το ίδιο μία φορά αρίστερα:
Ενώ το τρίτο είναι [3 - 1 - 3] (το καλούμε Β)
~~Το παράδειγμα αυτό δείχνει πρώτον ότι~~
~~Ότι υπάρχει καταστάσεις~~
Στο παράδειγμα αυτό παραθέσαμε δύο από αυτά τα τρία πεντάχορδα παραμετρικών δομών μεταξύ τους και εμφανίζονται κάθε φορά στο ίδιο και αναφέρονται τώρα (δεξιά) Α [1-2-1] Α [1-2-1]
Β [3 - 1 - 3] Θ' δείξει ότι υπάρχει ένα ή δύο δομές (στην αρχή)
με μια δυνατότητα δεξιά από ~~ανακατεύτηκαν~~ ~~στο~~ κι αυτή
στο ίδιο και αναφέρεται (πάντοτε) στην αρχή τώρα ~~ήχων~~
~~Αυτή η λειτουργία ότι στο δούμε~~ [δεν κάνει ~~αυτόματα~~ δυνατότητα]
μέσα ~~από~~ τα δύο ~~στο αντίστοιχο δρόμο~~ αυτό μας αφορά ~~ότι~~
από τα πεντάχορδα.
Ώστε κατ' αρχήν αυτό το πρώτο δύο στα 3 πεντάχορδα μπορεί
να μας δώσει ένα τέλειο μεγαλύτερο συνδυασμό στο μας. Θ' δούμε
και μη τραγουδήσει ~~με δυνατότητα~~ η μελωδία Jerelle.

Δηλαδή...
Μια μελωδία γραμμένη στην αρχική
Δεύτερη μελωδία γραμμένη η αρχική ανάποδα
Τρίτη μελωδία γραμμένη - αναπαράγεται στην αρχική
Τέταρτη μελωδία γραμμένη - αναπαράγεται στην αρχική



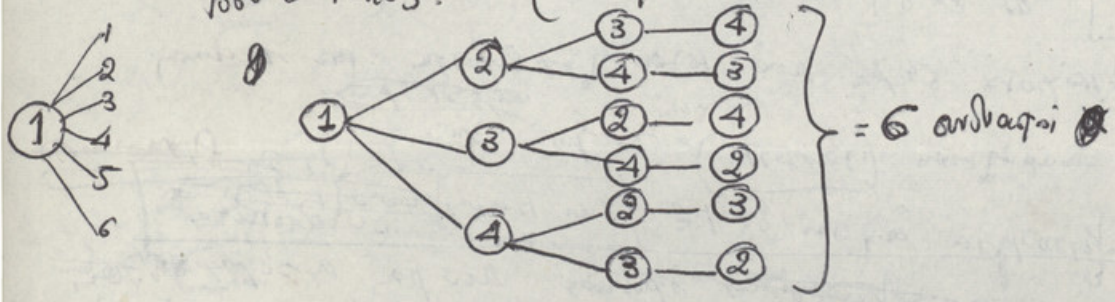
Τέσσερις παρφετινές μεγάλες φατρίες — βασικά.

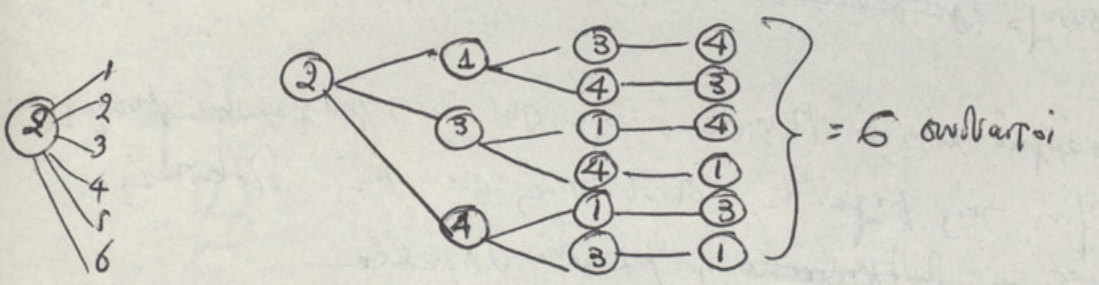
Αν όμως τά τέσσερα μπορούν ~~στον σκάκι όμως~~ ~~νά~~ κάνουν μιά ωραία διάταξη μεγάλα του μπορεί ν' κινηθεί μα όμως τά ~~διάταξη~~ καλύτερα οι διάταξη φαίνεται — αυτό τό άλλο μπορεί έχουν οι διαστάσεις να διαφέρουν καθ' μπρεί σύμ ίδιαίτερα τους φυσιογνωμία και νά προβάλουν σι όμως τίς δυνάτες δυνατότητες αυτοτελώς όμως ~~ένα~~ νά χάνεται ~~ή ή υπόβαθρο ή η ανοιχτόχρωμο~~ ή ουσία του χαρακτήρα του.—

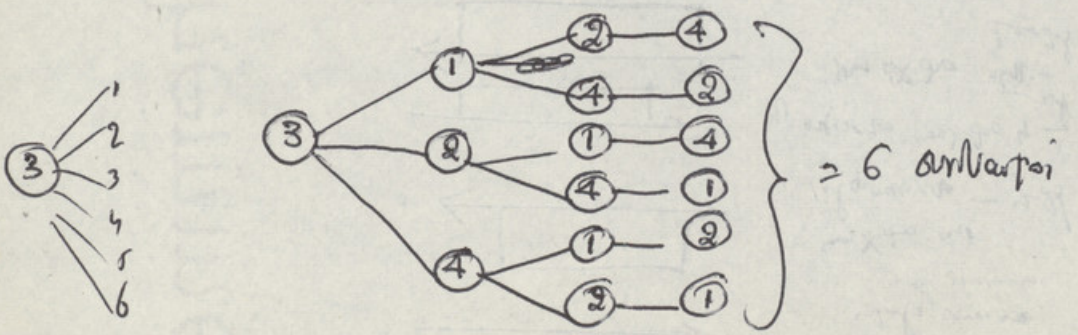
Πόσες καινούργιες θέσεις αυτές οι αλλαγές μπορεί καθ' τετράχορδο;

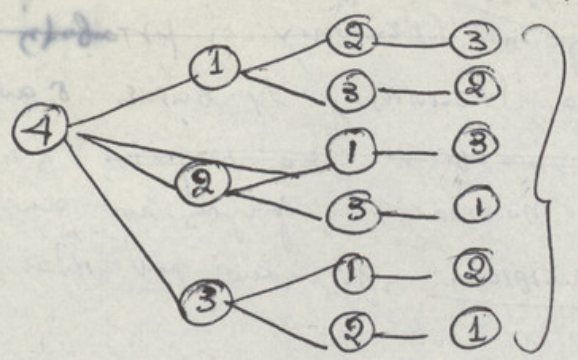
Λέμε, στη γενικά, όμως οι συνδυασμοί από 4 βαθμίδες μεταξύ τους ίδιο ο τύπος: (βαθμίδες 1. 2. 3. 4)

(4)

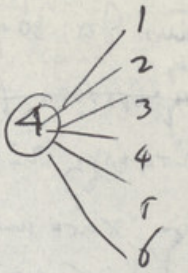








= 6 συνδυασμοί



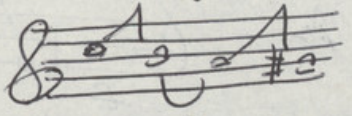
Άρα για κάθε τετράχορδο έχουμε $4 \times 6 = 24$ βασικούς μελωδικούς συνδυασμούς.
Έτσι το χρωματικό σύνολο και τα 3 τετράχορδα μπορούμε να σχηματίσουμε
$3 \times 24 = 72$ βασικές μελωδικές γραμμές.

Με τη μετάθεση και τα 12 κλίματα φτάνουμε στο $72 \times 12 = \underline{\underline{864}}$ μελωδικές γραμμές.

Ενώ με τη διπλή αντίληψη θεωρούν στο $4 \times 12 = \underline{\underline{48}}$

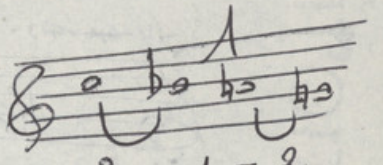
(B) Μια ~~βασική~~ δεύτερη ιδιότητα του τετραχόρδου είναι οι μεταθέσεις ή πιο καλά οι ανάστροφές του διαστημάτων του...

Έτσι π.χ. το γνωστό μας τετράχορδο A:



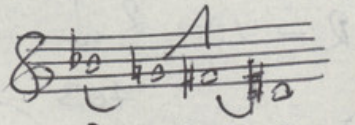
1 – 2 – 1

μπορεί να γίνει:



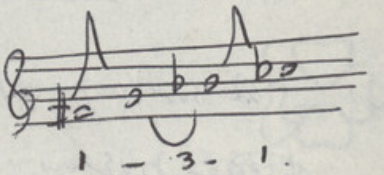
2 – 1 – 2.

Το τετράχορδο B:



3 – 1 – 3

μπορεί να γίνει:



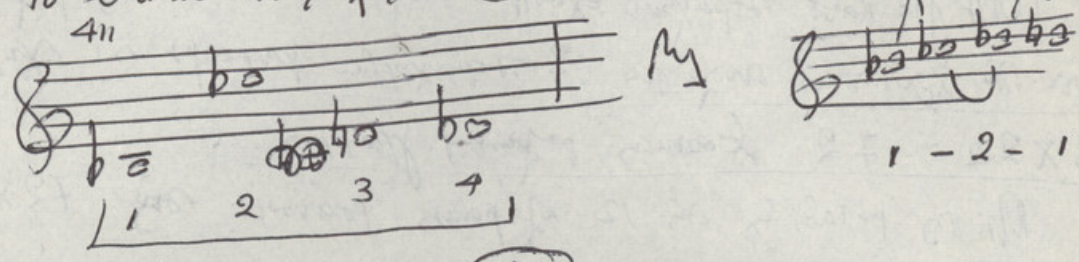
1 – 3 – 1.

Δεν χρειάζεται νά χάσει ο βασικός χαρακτήρας του, που κατά τη γνώμη μας δίνεται παρά μόνο ο αυτός συνδυασμός αναφορά Α ή Β. Η παραμετρική κατάσταση ισχύουν για το Α η σχέση 1 – 2 – για το Β η σχέση 3 – 1, και τούτο καθ' εξής...

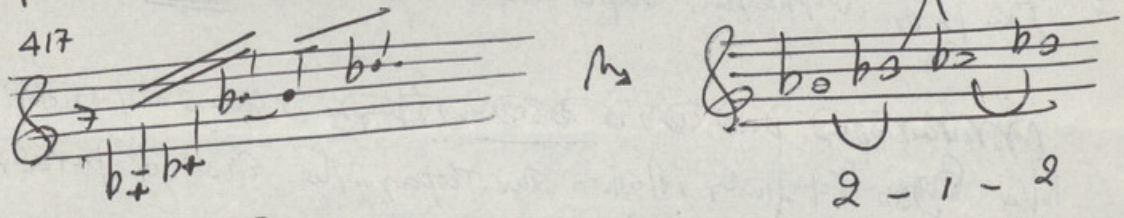
8 ~~Acon~~ ανάφορα του Acon.

Όλες δε βάζει αρχίζοντας ~~πρώτος~~ ~~του Stravinsky οι μεταβολές αυτές~~ ~~εκκινούνται πιο πολύ πρόχειρα~~ ο Stravinsky προβαίνει σ' αυτές τις μεταβολές στο Τετραχόρδιο ~~πιο σε ίδιο το και πάρεται~~ και μαίνεται κατά αυ Λαρκία του ίδιου movement, φέγγοντας αυτό αποτελούν ένα τη δεύτερη σαν αλλαγή <u>ερωτηματικά</u>, γίνεται αυτό του ίδιο βασικό σημείο (χορωδία) –

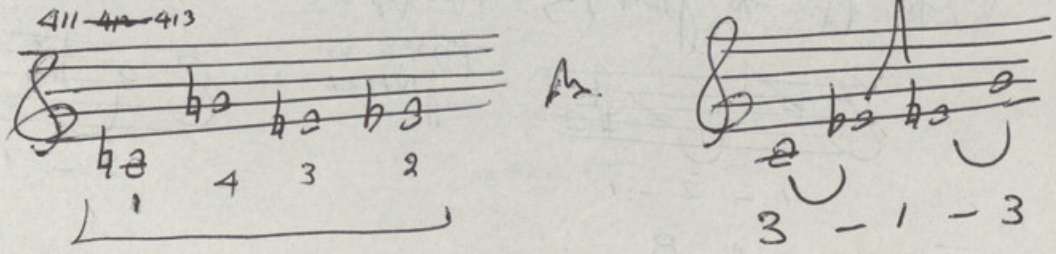
Έτσι το βασικό τετράχορδο (A) του PAS DE DEUX



μεταβάλλεται (μέτρο 417) σε (A1)

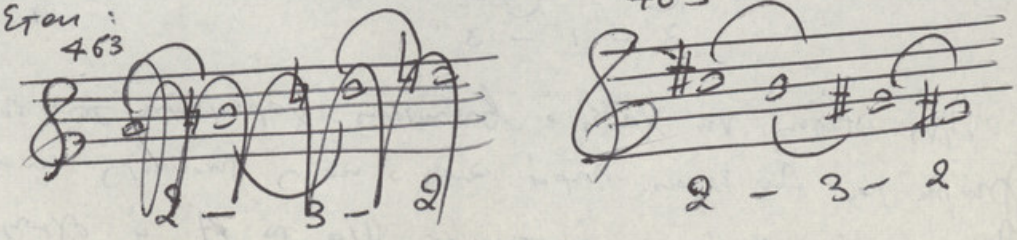


Το τετράχορδο (B)



Οι συνδυασμό μη σε (A)(1) [2 – 1 – 2]

~~μεταβ~~ γίνεται:



(Γ) Τόσο ~~βάζ~~ και τους συνδυασμούς αυξάνει η βαθμίδα του τετραχόρδου, (πίν. Α) όσο και τις μεταθέσεις και αναρίθμησε στο παραπάνω τους (πίν. Β) υπάρχει ένα ορισμένο αριθμητικό όριο αυτού που γίνεται με δεκαπλασιασμό... Όσο κι αν οι δυνατότητες αυτές μας προσφέρονται εντελώς απεριόριστες για να δημιουργούμε τις ανάγκες μας σε ~~και αλλοιώσεις~~ μελωδίες, άρματα και αντίστοιχα ύφη κατά τη νόηση και δημιουργία έργου. Εύκολα αυτοι οι δυνατότητες κρύβουν μέσα τους τεράστιο (η σχέση 6χ.μ. μέσα μας προσφέρει: πολυκαθεστώς) ~~αλλά~~ τεράστιο κύκλο... Δεν είναι illimités...

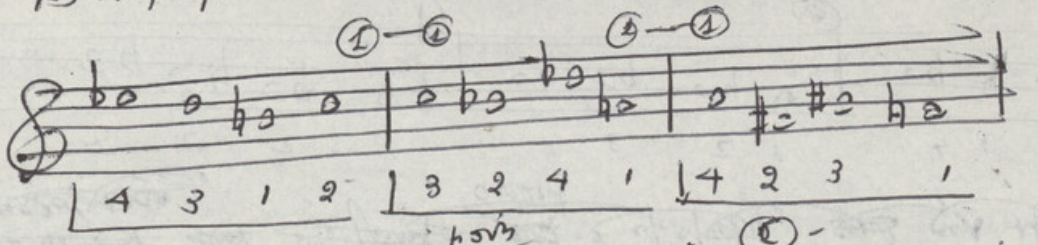
~~Εκεί όμως αυτό είναι πρόγραμμα illimités~~

(Ι) Γίνονται illimités όταν πρόκειται να συνδιάσουμε όρισμα τετραχόρδα μεταξύ τους.

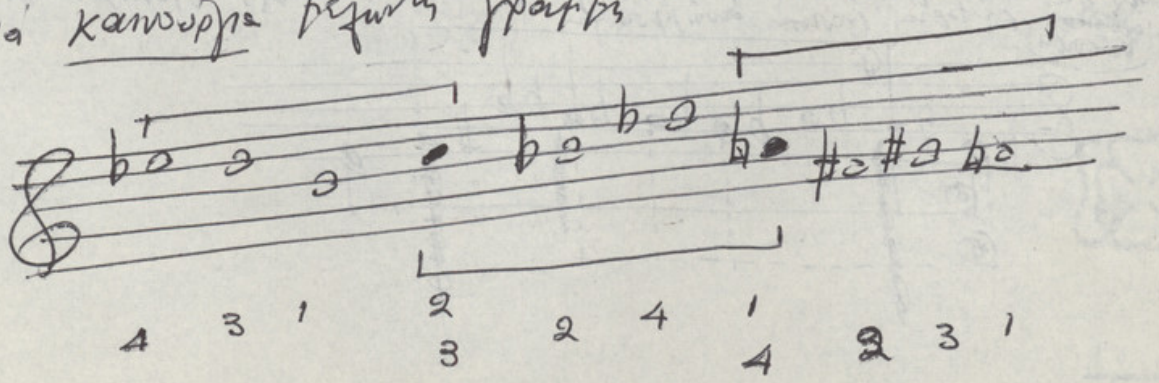
~~Πώς συνδιάζουμε~~ Πώς μπορούμε να πετύχουμε ένα σύνολο από ένα του συνδυασμό;

(1) Μία σε τη κοινή νότα.

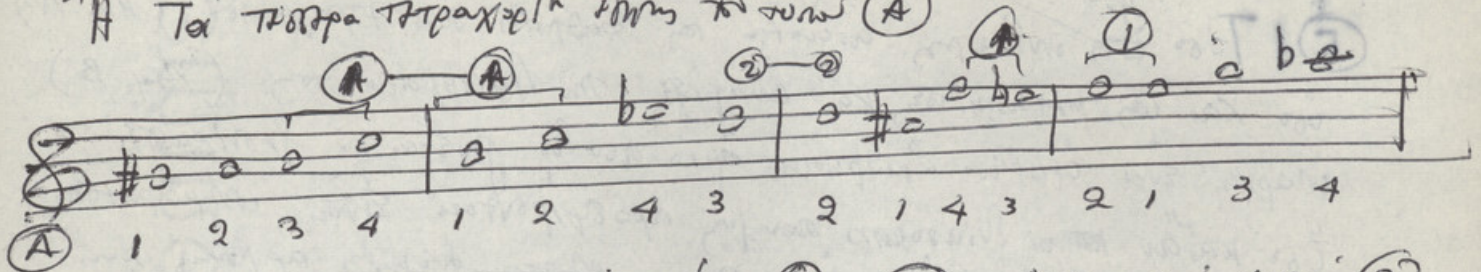
Ας πάρουμε π.χ. αυτά τα 3 τετραχόρδα πίνακα Α



Ενώνοντας τη μία ~~κοινή~~ και μόνη κοινή νότα (1) - ? έχουμε ένα αποτέλεσμα μια καινούργια μελωδική γραμμή

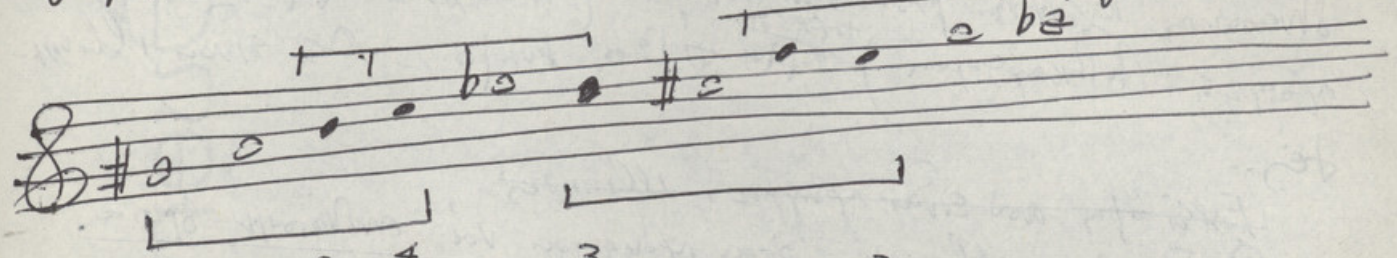


Ἡ τέσσερα τετραχορδή κόμματα τοῦ τόνου (A)



(A) 1 2 3 4 1 2 4 3 2 1 4 3 2 1 3 4

Ὅπου αὐξάνουμε τὸ 2 κοινὴ νότα (1) κάτω πάνω κοινὴ (2).
Θὰ μᾶς δίνουν τὸν ἀστρικὸν καινούργια μελωδία φορεῖ

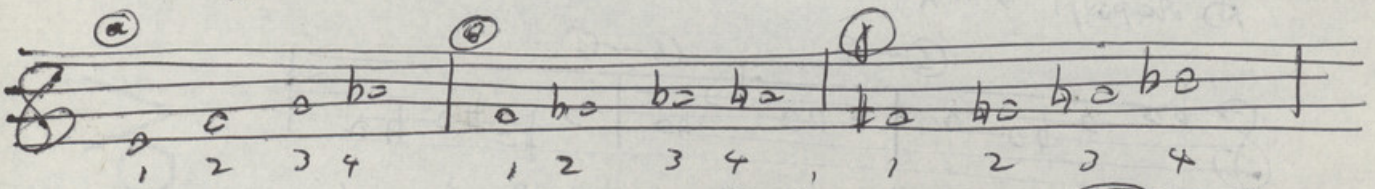


1 2 3 4 4 3 4 3 3 4
1 2 2 1 2 1

superposition

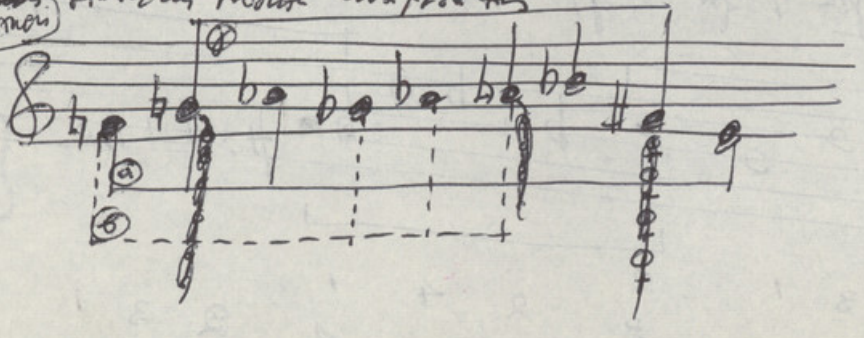
(2) Μπορεῖ αὐτὸ χώνεμα τοῦ ἑνὸς τετραχορδίου μέσα στὸ ἄλλο

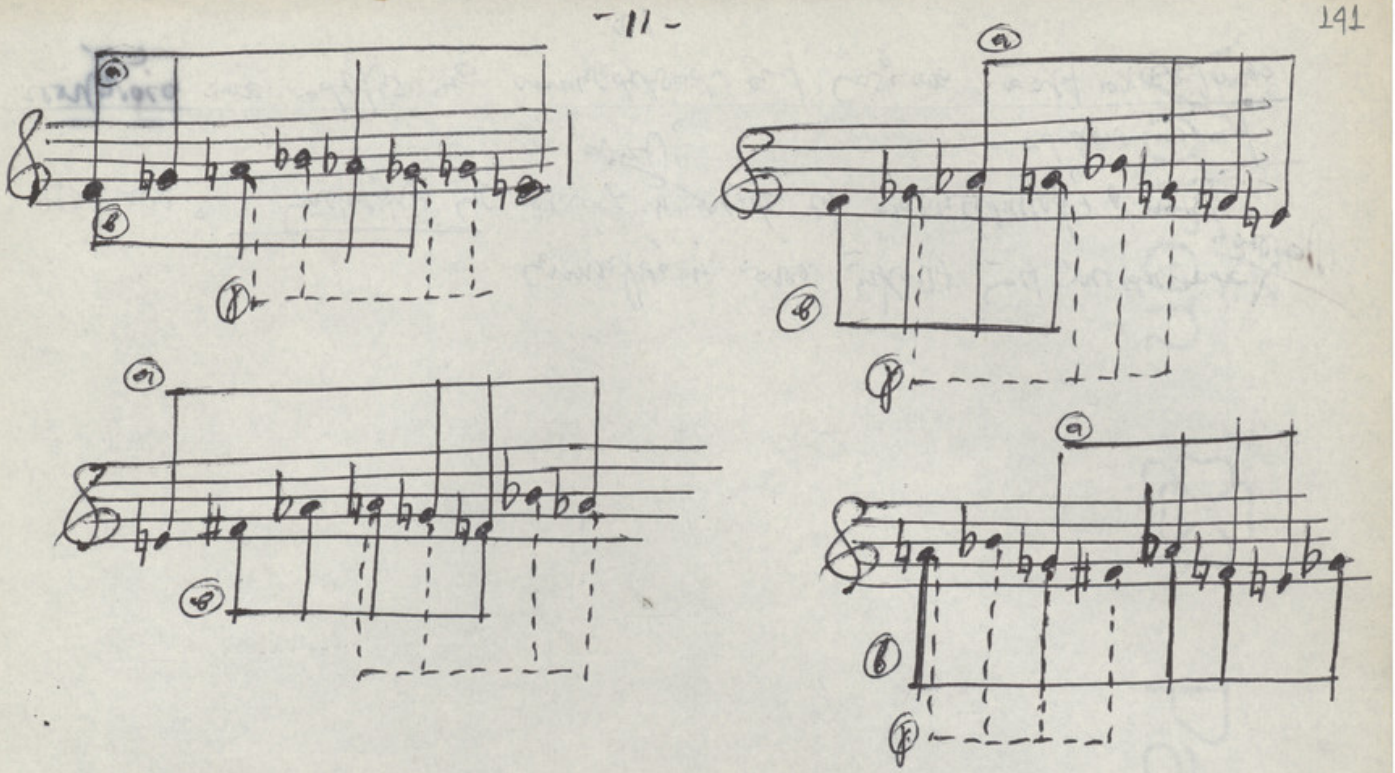
Νὰ ἔχω τὸ τετράχορδο τοῦ τόνου A ;



1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Μποροῦμε νὰ βροῦμε τὴν ἀξία αὐτοῦ μελωδίας
ποὺ εἶναι καὶ αὐτάρκης καὶ λαμπρὴ ἢ μία ἀπὸ αὐτὲς ἀξίες ἀξιοποιεῖται
μία ἀνάπτυξη ἐνδεικτικὴ τόσο ἀναλύεται





κλπ. κλπ.

Τα "όρια" όλων αυτών των πιο πάνω μεγάλης ανάπτυξης διαγραφόταν (αναφέρθηκαν ~~πάντα~~ κάθε φορά στο σύστημα μόνο από τη) δυνατή φαντασία μας κάθε τέχνης και κάθε τεχνίτη. Από τα ανάλογα, από αυτά έφτασε και το μέγεθος αυτών των αρμονικών.

Έτσι επειδή ακριβώς υπάρχει αυτός ο πιο βασικός τρόπος ανάπτυξης (κοινά νότα – ανάλυση) τα τετράχορδα θα μπορούν για κάποιο χρόνο να θεωρηθούν σαν ~~κλειστό~~ ~~μέθοδο~~ ολόκληρα πυθμένας μια μονάδα σε μια μέτρηση και αφετέρου βάση όλων αυτών θα παραχωρεί ο εξωτικός σύμπαν λιγότερο.

Ο,τι τι αποφασίζουν;

Βασικά αυτή είναι η αρχή από χαρακτηρίζει στο ιστορικό μας εποχή:

~~Αυτό Από το εξαχορδο μόρφο – σε μέγεθος~~

Εξάπαντος το εξάχορδο στο σύστημα ~~δυνατό μας~~ δυνάμεις για να σταθούμε το μέγεθος στη δυνάμεις.

Πράγματι με ~~αυτό~~ ~~το τετρα~~ εξάχορδο μονό μόρφο (τετράχορδο) είναι δυνατό να λειτουργήσουμε το μεγαλύτερο κόσμο από ειδικά

Ἀνωμαλοκλίσεις τῶν ὀνομάτων ἐν τῷ τέλει τῶν προσωρισθέντων ἐν τῷ πίνακι ἀπὸ ὀλιγόλεκτον φωνῆεν ὀνόματα.–

Ἔστι δ' ἐξαιρετικῶς μὲν πρόσκλισις ἡ ἔνωσις τῆς κλίσεως, ἀναμφιβόλως δὲ χαρακτηριστικὸν τῆς ἐποχῆς ἀπὸ ἡ ἀρχαιότης

Η ΜΕΛΩΔΙΑ

Τό ΧΤΙΣΙΜΟ ΜΙΑΣ ΑΠΛΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ.

α) Ἡ ἐκλογή στήν τετράχορδα.

Ο Στραβίνσκυ μέσα στό FOUR DUOS (AGON σελ. 75) μᾶς προσφέρει ἕνα παράδειγμα γιά τήν ἀνάπτυξιν μιᾶς μελωδικῆς γραμμῆς,- στηριζόμενος ἀποκλειστικά ἐπάνω στό τετράχορδο τοῦ τύπου Ι - 2 - Ι.-

Ὁλόκληρη αὐτή ἡ συμφωνική μέ τήν ἐξαιρετικά ἁπλή της ἀνορχήστροση δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά μία πονότωνη μελωδική γραμμή ὀρχήστρα.-

Τό FOUR DUOS ἀποτελεῖται ἀπό εἴκοσι ἕξη (26) τετράχορδα πού ἑνώνονται ἀνάμεσα τους μέ ΕΝΑΝ ἤ ΔΥΟ ΚΟΙΝΟΥΣ ΦΘΟΓΓΟΥΣ.- Ἡ Μελωντική τους ἀνάπτυξι γίνεται σύμφωνα μέ τήν μέθοδο πού ἐξετάσαμε στήν παράγραφο Γ) στήν Εἰσαγωγή.-

Αὐτά τά 26 τετράχορδα εἶναι διηρημένα πέντε (5) μικρές ὁμάδες, μαθωρισμένες ἀπό τήν ἁρμονικήν ὁμοιογένεια. Ἡ τῶν ὁμάδων εἶναι ἀπολύτως συμμετρική.-

Παραδ. Ι9

Ἡ πρώτη διαπίστωση μετά τήν ἐξέταση τῆς πρώτης ὁμάδος εἶναι ὅτι σχηματίζει τό τέλειο κύκλο

Ἀπό τούς Ι6 φθόγγους αὐτῶν τῶν τεσσάρων τετραχόρδων μᾶς μένουν μόνο 12 μετά ἀπό τήν ἀφαίρεση τῶν τεσσάρων κοινῶν φθόγγων, ὅπως βλέπουμε παρακάτω:

Παραδ. 20

Δίνωμε σέ κάθε τετράχορδο τό ὄνομα τοῦ πρώτου φθόγγου. Ἔτσι ἔχουμε γιά τήν πρώτη

ΣΟΛ ♯♯ - ΛΑ ♯♯ - ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ ♯♯

Δηλαδή:

α) Δύο ἡμιτόνια ἀνάμεσα στό πρώτο καί στό δεύτερο, δύο ἡμιτόνια ἀνάμεσα στό τρίτο καί στό τέταρτο καί τριά ἡμιτόνια ἀνάμεσα στό δεύτερο καί τρίτο.

β) Γιά τά τετράχορδα πού χωρίζονται ἀό δύο ἡμιτόνια, ἔχουμε ἕνα κοινό φθόγγο. Γι'αὐτά πού χωρίζονται ἀπό τρία ἡμιτόνια ἔχουμε δύο κοινούς φθόγγους.

Θά δοῦμε εὐθύς ὅτι οἱ τέσσερις πρῶτες ὁμάδες (ἀπό τ συμφωνοῦν δηλαδή εἶναι

Παρα. 2Ι

Αὐτό σημαίνει ὅτι ἔχοῦμε πέντε τέλειους κύκλους ἀπό δώδεκα φθόγγους πού ὁ ἕνας βγαίνει ἀπό τόν ἄλλον σάν τούς μιᾶς ἠχητικῆς ἁλυσσίδας.

Ἡ ὁμαδα Ε, ἀπό ἕξη τετράχορδα, ἔχει σάν σειρά

ΛΑ ♯♯ - ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ ♯♯ - ΝΤΟ ♯♯ - ΣΟΛ ♯♯ - ΦΑ

Δηλαδή στήν ὁμάδα " πρώτυπο"

ΣΟΛ ♯♯ - ΛΑ ♯♯ - ΝΤΟ ♯♯ - ΡΕ ♯♯

μέ ἐπιπλέον τό τετράχορδο FA ♯♯ .

FA ♯♯ - ΣΟΛ ♯♯ - ΛΑ - ΣΙβ

Ἀπ'αὐτούς τούς τέσσερις φθόγγους οἱ δύο πρῶτοι (FA ♯♯ - ΣΟΛ) εἶναι οἱ ἤχοι ΙΙ καί Ι2 τῆς ὁμάδος Α (Παρ. 20) οἱ δύο ἄλλοι ΛΑ - ΣΙ β δέν ἀνήκουν σαύτό τό μέρος (FOUR DUOS) αλλά σχηματίζουν τήν ἀρχήν τοῦ ἑπόμενου (FOUR DUOS)

Η ΜΕΛΩΔΙΑ

Τό ΧΤΙΣΙΜΟ ΜΙΑΣ ΑΠΛΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ.

α) Ἡ ἐπιλογή στήν τετράχορδα.

Ο Στραβίνσκυ μέσα στό FOUR DUOS (AGON σελ. 75) μας προσφέρει ἕνα παράδειγμα γιά τήν ἀνάπτυξιν μιας μελωδικής γραμμής.- στηριζόμενος ἀποκλειστικά ἐπάνω στό τετράχορδο τοῦ τύπου I - 2 - I.-

Ὁλόκληρη αὐτή ἡ συμφωνική μέ τήν ἐξαιρετική ἁπλή της ἀνορχήστροση δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά μία μονότωνη μελῳδική γραμμή ὀρχήστρα.-

Τό FOUR DUOS ἀποτελεῖται ἀπό εἴκοσι ἕξη (26) τετράχορδα ποῦ ἑνώνονται ἀνάμεσα τους μέ ΕΝΑΝ ἤ ΔΥΟ ΚΟΙΝΟΥΣ ΦΘΟΓΓΟΥΣ.- Ἡ Μελωντική τους ἀνάπτυξι γίνεται σύμφωνα μέ τήν μέθοδο ποῦ ἐξετάσαμε στήν παράγραφο Γ) στήν Εἰσαγωγή.-

Αὐτά τά 26 τετράχορδα εἶναι διηρημένα πέντε (5) μικρές ὁμάδες, μαθωρισμένες ἀπό τήν ἁρμονικήν ὁμοιογένεια. Ἡ τῶν ὁμάδων εἶναι ἀπολύτως συμμετρική.-

Παραδ. I9

Ἡ πρώτη διαπίστωση μετά τήν ἐξέταση τῆς πρώτης ὁμάδος εἶναι ὅτι σχηματίζει τό τέλειο κύκλο

I

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ εἶναι μία ἀρολογία συμβατική. Τήν χρησιμοποιοῦμε ὅταν ἕνα σύνολο ἀπό τέσσερις νότες παίζει ρόλο ὀργανικό μέσα σέ μία

Μέ δύο τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου καί ἕνα τρίτο διαφορετικοῦ τύπου πετυχαίνουμε τήν χρωματική κλίμακα, δηλαδή στήν Σειρά.

Εἶναι ἡ περίπτωση στῆς ἀρχῆς στό PAS-DE-DEUX στό "AGON" (σελίδα 65)

Παράδειγμα I.

Αὐτό τό θέμα, ποῦ μέ τό πρῶτο κύταγμα μοιάζει σάν ἔκθεση σειρᾶς, στήν πραγματικότητα δέν εἶναι παρά ἕνα σύνολο ἀπό τρία τετράχορδα.

Τά τετράχορδα I καί 3 ἀνήκουν στό ἴδιο ἀρχέτυπο:

I-2-I (ἡμιτόνιο - τόνος - ἡμιτόνιο).- Τό 2 3-I-3 (τρία ἡμιτόνια-ἡμιτόνιο-τρά ἡμιτόνια).-

Ἔτσι βλέπουμε ὅτι μία πρώτη λειτουργία στό τετραχόρδω εἶναι νά συνθέσουν στήν χρωματική σειρά.-

Ὅμως αὐτό δέν εἶναι παρά μία ἐξαίρεση μέσα στό σύνολο

Ἀντίθετα θά συναντήσουμε πάντοτε μία δυνατή τάση στό σχηματισμό τοῦ τέλειου κύκλου δηλαδή στήν παρουσίαση ὁλόκληρης τῆς χρωματιστῆς κλίμακος μέσα σέ ὅσο γίνεται βραχύτερα χρονικά σύνορα.-

Τά τετράχορδα εἴτε μέ μορφή μελωντική εἴτε μέ μορφή διαλέγονται προσεκτικά ὥσον νά ἐκπληρωθεῖ ὁ

Ἔτσι ἡ ἰδανική γραφή εἶναι ἐκείνη ποῦ μᾶς ἐπιτρέπει νά προχωροῦμε μ'αὐτούς τούς τέλειους κύκλους ποῦ ὁ ἕνας βγαίνει μέσα ἀπό τοῦ ἄλλου σχηματίζοντας ἕνα εἶδος ἁλυσίδας.-

2.- Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τίς μεταβολές στίς ὁποίες μποροῦμε νά ὑποβάλουμε τό τερράχορδο.-

α) Ἔχωμε καταρχήν ὅλους τούς ποῦ μποροῦν νά κάνουν μέταξύ τους οἱ τέσσεροι ἦχοι.-

β) Μποροῦμε νά ἀνατρέψουμε τά διαστήματα τοῦ τετράχορδου.-

Ἔτσι λ.χ. τό τετράχορδο γίνεται:-

5 τό τετράχορδο γίνεται:

Μ'αὐτό τόν τρόπο ἡ φυσιογνωμία τοῦ τετραχόρδου μεταβάλεται ριζικά ἐνῶ ὁ χαρακτήρας του μαραμένει ὁ ἴδιος.- Μιᾶς καί ἡ τοῦ τετραχόρδου, αὐτή ποῦ τό καθωρίζει, νομίζουμε ὅτι δέν εἶναι παρά ἡ ἀντιπαράθεση στήν διαφορετική .- Τοῦ ἕνα πρός δύο στό Α. Τοῦ τρία πρός ἕνα Β. καί οὕτω καθ'ἑξῆς.-

Ὁ Στραβίνσκυ πραγματοποιεῖ αὐτός στά τετράχορδα ποῦ μεταχειρίζεται, μέσα στό ἴδιο μέρος (MOUVEMENT).- Ἀποδεικνύει ἔτσι ὅτι θεωρεῖ ὅτι αὐτές οἱ βασικές ἀλλαγές στήν ἐπιφάνεια ἀφήνουν

Παραδείγματος χάρη τό βασικό τοῦ Τετραχόρδου μέσα στό ἴδιο PAS DE DEUX (

Παρ. 4

μετατρέπεται

Παράδειγμα 5

γ) Ἄν μέσα σ'αὐτούς τούς δύο τρόπους μεταβολῶν (α καί β) μποροῦμε νά τόν ἀριθμό τῶν ποῦ μᾶς προσφέρονται, μέ τήν μέθοδο τοῦ μιᾶς σειρᾶς ἀπό τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου οἱ δυνατότητες στό σχηματισμό γραμμῶν εἶναι

Ἰδοῦ οἱ δύο βασικοί τρόποι:

I.- Μέ τόν (ἤ τούς) κοινούς φθόγγους

Ἄς ἀρχίσωμε μέ ἕνα κοινό φθόγγο.- Παίρνωμε τρία τετράχορδα τοῦ ἴδιου τύπου:

Ἤχοι : I 2 3 4

I --- 2 - - I

Παραδ. 6

Ἄς συγχωνέψωμε τώρα τούς κοινούς φθόγγους:

Παραδ. 7

Τά τρία ἐνώθηκαν σέ ἕνα. Δέν μποροῦμε πλέον νά ξεχωρίσουμε τά σύνορα ἀνάμεσα σέ κάθε τετράχορδο.- Ἔτσι μέ τό σπάσιμο τοῦ τετραχόρδου γενιέται ἕνα

Ἰδοῦ ὡς παράδειγμα μέ δύο κοινούς φθόγγους.-

Τέσσερα τετράχορδα τοῦ ἰδίου τύπου (I-2-I)

Παραδ. 8

Καί νά ἡ καινούργια μετά τήν συγχώνευση τῶν κοινῶν φθόγγων:

Παραδ. 9

2.- Μέ τήν τετραχόρδου τοῦ ἰδίου τύπου.

Ἰδοῦ εἷς ἀπό τά τρία τετράχορδα τοῦ τύπου I - 2 - I.-

Παραδ. I3

Μποροῦμε νά δημιουργήσωμε ἕναν μεγάλο ἀριθμό ἀπό μελωντικές γραμμές ποῦ ἄν καί βασίζονται σέ ἕνα : I - 2 - I, τό καινούργιο της πρόσωπο ἔχει χαρακτηριστικά διάφορα ἀπό τό ἀρχικό

Παραδ. I4

Καί ἡ καινούργια

Παραδ. I4 α

Παραδ. I5

I6

I7

I8

Κλπ. Κλπ.

Διαπιστώνουμε ὅτι τά ὅρια δημιουργία νέων μελετῶν γραμμῶν μέ τήν παραπάνω μέθοδο δέν καθορίζονται παρά ἀπό τίς δυνατότητες τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη