

AVANT PROPOS

notre l'emploi (?)

TETRACORDES est un terme conventionnel. Nous l'utilisons ^{comme un} ~~comme un~~ ^{essence} des quatre sons joue un rôle étouffant organique dans une composition.

Le nom du BACH pourrait être un tetracorde idéal. Comme nous considérons 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 ~~ce~~ livre, que Mozart ~~utilise~~ utilise presque pendant toute la durée de cette œuvre ce noyau (do-re-mi-fa) avec une manière assez étonnante, si on pense à l'époque et à ^{l'} compositeur - que la tradition ~~de~~ nous le décrit comme un simple ~~compositeur~~ (soit-il divin) de sa inspiration ^{précise} ~~recenseur~~ dans la soumission à la « tyrannie » d'un travail méthodique et « calculé » - pour contraste, bien sûr, à Beethoven.

Mais le premier source musicale (aux moins formes ^{connues}) ou ~~parmi ceux~~ qui sont ~~connus~~ universellement) ou le TETRACORDE, soit utilisé avec une manière consciemment révolutionnaire, est le ballet AGON* de Igor Stravinsky.

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

AGON porte la date IV-27-1957. Depuis il est joué maintes fois. Soit comme ^{musique} symphonique soit ^{comme} ballet. Il était ~~enregistré~~ aussi ~~et~~ ^{aussi} ~~est~~ ^{est} devenu ~~disque~~ ^{objet} de quelques analyses (notamment dans le MELO ...)

Au moins en ce que nous connaissons, personne jusqu'à maintenant n'a ~~été~~ ^{été} ~~pas~~ ^{pas} ~~de~~ ^{de} ~~ce~~ ^{ce} ~~monde~~ ^{monde} tout à fait nouveau ~~proposé~~ ^{proposé} que Stravinsky a su créer avec des méthodes absolument neuves. Stravinsky, ~~lui~~ même lui, se tait.

* BOSSY and HAWKES

1902

1902

The first part of the year was spent in the
 study of the history of the country and
 the progress of the various branches of
 science and art. The second part was
 devoted to the study of the natural
 history of the country, and the progress
 of the various branches of science and
 art. The third part was devoted to the
 study of the history of the country and
 the progress of the various branches of
 science and art. The fourth part was
 devoted to the study of the history of
 the country and the progress of the
 various branches of science and art.

* 1902 and 1903

J'ai assisté à la première exécution de AGON à Paris, ~~qui~~ qui eut lieu à la salle Pleyel (dans le cadre des concerts qui organisent le Passif musical) sous la direction de l'auteur. Ce premier contact avec l'œuvre ~~me fait~~ ~~il faut~~ ~~d'admettre~~ ~~qu'il~~ ~~peut~~ ~~déconcerter~~ ~~me~~ ~~avait~~ ~~déconcerter~~. Peut être à cause de deux éléments étouffants - les tetracordes, et les autres - qui sont à sa base. Évidemment l'existence même des TETRACORDES m'avait étonné. Au contraire j'ai eu l'impression qu'il s'agissait d'une espèce de dodécaphonisme libérale...

Beaucoup plus tard j'ai réentendu AGON, mais cette fois-ci, avec un disque. Sans doute son ~~forte~~ orchestration, ^{avec tous ces effets de la musique} de chambre, ~~qui~~ ~~gagnerait~~ ~~infiniment~~ dans l'ambiance intime de l'enregistrement, comme elle se disposait au milieu ~~de cette~~ ^{de cette} immense salle de concerts. ~~En plus~~ ~~de~~ ~~certains~~ ~~moments~~ ~~qu'il~~ ~~s'~~ ~~agissait~~ ~~de~~ ~~TETRACORDES~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~rien~~ ~~d'~~ ~~autre~~!

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

C'est une découverte extraordinaire, pour le jeune compositeur qui se souvient, parce qu'en 1955 j'étais ~~jeune~~ ~~compositeur~~ ~~et~~ ~~le~~ ~~même~~ ~~système~~ ~~de~~ ~~TETRACORDES~~ ~~était~~ ~~mon~~ ~~modèle~~ ~~de~~ ~~composition~~.

Donc ~~ce~~ ~~il~~ ~~ne~~ ~~fallait~~ ~~en~~ ~~terminer~~ ces avant-pensées - d'admettre que ayant déjà pris connaissance de ce système des TETRACORDES, je me suis rempli de admiration devant la force sans limite d'imagination, de la pensée et de la technique de ce grand Maître, pour

Experimental

Notes

1888

Psychology

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

Esperance que le lecteur prouvera le même ^{que suit} impression, quand avec l'aide de l'analyse, ^{pour} prendre ~~être en contact~~ avec ce nouveau usage que nous montre l'un de plus grands ~~figures de~~ ~~nos~~ emprunteurs de tous le temps.

Introduction (pi)

I - TETRACordes est un terme conventionnel. Nous l'utilisons quand un ensemble de quatre notes joue un rôle fonctionnel dans une composition donnée

I INTRODUCTION

① avec deux tetracordes du même type et un troisième d'un autre type nous obtenons la totalité chromatique, c'est à dire ^{une} SERIE. Car le cas, notamment, du début de Pas-05-08-12 (page 65) (A00N).



exempl 1

TETRACORDA 1

Ce thème ^{qui} du premier vu, il nous semble d'être l'exposition de la série, ~~mais~~ nous n'avons pas réalisé que cet ensemble de trois tetracordes que nous venons de parler.

Les tetracordes 1 et 3 appartiennent au même archétype ①

1 - 2 - 1 (deux tiers - tiers - deux tiers) • le 2 au archétype ②

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

Dans ~~la~~ première fonction des tetracordes est de composer la ~~une~~ série chromatique et parfois de se développer avec les règles ~~soit les plus strictes~~ de la musique ~~serielle~~.

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

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Journal

1888

Psychology

-5- mélodiques

→ Dix 24 combinaisons fondamentales ~~mélodiques~~ pour chaque tetracorde, qui, déplacées au 12 gammes chromatiques nous donnent : 288 possibilités

(La série dodecachordique nous donne 48 (4x12). Dans le cas où nous voulons former avec trois tetracordes le sérit (comme nos reurs de examen au N°1) c'est évident que nous pourrions obtenir 72 combinaisons (24x3) ~~de~~ mélodiques fondamentales, qui, déplacées au 12 gammes chromatiques nous donneraient ~~elles nous~~ 864 (72x12) possibilités)

(B) Nous pourrions renverser ses intervalles.

Exemple (3)

Ainsi par le tetracorde :

peut devenir :

(a) Musical staff with notes G, A, B, C and interval numbers 1-2-1 below.

(A) Musical staff with notes G, F, E, D and interval numbers 2-1-2 below.

Exemple (3a)

ou le tetracorde :

peut devenir :

(B) Musical staff with notes G, F, E, D and interval numbers 3-1-3 below.

(B1) Musical staff with notes G, A, B, C and interval numbers 1-3-1 below.

La physionomie aussi ~~est~~ ^{se} complètement changée, tandis que ~~le~~ le caractère ~~reste~~ ^{est} le même. Puisque l'essence fondamentale du tetracorde, celle qui le définit

est à notre avis, que le résultat de l'opposition ^(dans le système des) deux différentes quantités de demitons. L'opposition ^{un au deux} de ^{un au deux} pour le (A) et de ^{un au deux} pour le (B) et de ^{un au deux} pour le (B1) etc.

Stravinsky effectue ces renversements des intervalles de ses tetracordes, dans le même mouvement. C'est qu'il pense qu'il considère que ces changements ~~radicaux~~ radicaux de la surface ~~ne~~ laissent intacte

Experimental

Notes

1888

Psychology

le noyau.

Par exemple son tetracorde fondamental dans le
meme ps DE DEUX (mesure 411): (exemple 4)

ex ④

original

se transforme, plus tard (mesure 417) en :

ex ⑤

original

~~le remaniement~~
 (C) Pour les tetracordes (mesures 411-413) (exemple 5)

(C) Nous pourrions renverser et mélanger, au même temps, les intervalles entre deux tetracordes de types différents dans le même mouvement.

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

① 1 - 2 - 1

et un autre du type :

② 3 - 1 - 3

D'abord nous renversons :

③ 2 - 1 - 2

④ 1 - 3 - 1

et ensuite nous mélangeons :

⑤ 2 - 3 - 2

nous obtenons ainsi un nouveau type de tetracorde qui au fond n'est que la synthèse de ces deux te dans une ordre renversée.

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Journal



Psychology

Nous donnons ~~exemples~~ quatre lignes encore, ~~elles~~ obtenues de la superposition de ces mêmes ^{+2^{es}} tetracords (ex. 13) :

ex 12

A musical staff in G-clef with notes: a, b, a, b, a, b, a, b. Above the staff, a triangle is formed by vertices 'a' (top), 'b' (bottom left), and 'c' (bottom right). Solid lines connect 'a' to 'b' and 'a' to 'c'. Dashed lines connect 'b' to 'c' and 'b' to 'a'.

ex 13

A musical staff in G-clef with notes: a, b, a, b, a, b, a, b. Above the staff, a triangle is formed by vertices 'a' (top), 'b' (bottom left), and 'c' (bottom right). Solid lines connect 'a' to 'b' and 'a' to 'c'. Dashed lines connect 'b' to 'c' and 'b' to 'a'.

ex 14

A musical staff in G-clef with notes: b, a, b, a, b, a, b, a. Above the staff, a triangle is formed by vertices 'a' (top), 'b' (bottom left), and 'c' (bottom right). Solid lines connect 'a' to 'b' and 'a' to 'c'. Dashed lines connect 'b' to 'c' and 'b' to 'a'.

ex 15

A musical staff in G-clef with notes: b, a, b, a, b, a, b, a. Above the staff, a triangle is formed by vertices 'a' (top), 'b' (bottom left), and 'c' (bottom right). Solid lines connect 'a' to 'b' and 'a' to 'c'. Dashed lines connect 'b' to 'c' and 'b' to 'a'.

etc. etc.

On constate que les limites ici ne se sont tracées que par les ^{possibilités} du compositeur. ~~Composées~~ Par la force de son imagination, le dynamisme de son expression, et le niveau de sa technique. ~~ainsi le talent et le personnalité~~ deviennent aussi importantes,

Experimental

Journal



Psychology

Grâce à ces possibilités indéfinissables les tétraèdres
 ne peuvent pas en aucun cas se considérer comme un
 nouveau système mais il se présentent seulement
 comme une base solide devant le devenir avide
 de nouvelles ~~chemins~~ chemins. qui soutiendrait
 ses propres idées - si il en possède.

Ainsi que ~~le~~ Le principal caractéristique principal de cette base
 est à l'image de notre époque qui a su ~~obtenir~~ obtenir
 du minimum de quantité de matière le maximum de
 qualité et énergie.

Effectivement ce petit noyau ~~composé~~ des quatre sons
 nous pouvons créer un vrai Cosmos source, fait fort
 antier avec le même élément fondamental qui fonde
 ainsi le tout dans l'unité. De ce point de vue, le
 tétraèdre nous ~~permet~~ permet d'avancer aussi loin
 que aucun système connu ne nous avait offert ~~de~~

mais = maintenir les
~~les~~ moyens

Experimental

Notes

1888

Psychology

LA MELODIE

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

a/ Le Choix des tetracordes

Stravinsky dans le FOUR VOIS (page 75. AGON) nous offre un exemple vigoureux pour le développement ^{d'une} ligne melodique basee entierement sur le tetracorde du type 1-2-1.

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

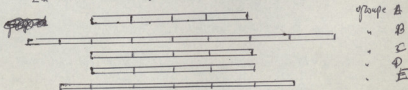
Pourtant l'audition de cette ~~page~~ morceau nous donne l'illusion sense d'une harmonisation constante et vive.

De pouvoir retenir la densite expressive ~~avec~~ ^{en} ~~un~~ ^{avec} une ligne melodique à l'unisson ~~et de~~ ^{de} pouvoir ~~obtenir~~ ^{obtenir} des effets harmoniques sans pour autant d'utiliser soit des accords soit des contre-melodies, ~~soit~~ deux qualites ~~deux~~ ^{deux} aux tetracordes. A condition, évidemment, que leur choix soit ~~en~~ ^{en} faite Con depen de goût personnel
selon quelques regles fondamentaux...

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

Ces 26 tetracordes sont divises ~~en~~ ^{en} à cinq petits groupes, definis, ~~chaque~~ ^{chaque} par une omogenite harmonique..

La construction des groupes est absolument symetrique:



ex. (16)

Experimental

Notes

1888

Psychology

La première constatation après l'examen des ~~de~~ premier groupe forme la totalité chromatique, 13. est qu'il

[nous rappelle ~~selon la constatation~~ de chapitre 1 de l'introduction ou nous ~~devons~~ ^{disons} que nous trouverons toujours une tendance irrégulière pour obtenir, d'une manière ou d'une autre la totalité chromatique, le cycle parfait se déroule sans...

Des seize notes des quatre tetracordes ~~les~~ nous restent ~~de~~ douze, après le ^{suppression} des ^{quatre} notes communes

Comme nous allons voir :

1^{er} tetracorde ^{am}

2^e tetracorde

3^e tetracorde

4^e tetracorde

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

Sol# LA — Si DO

LA# — RE — FA# — Si

RE# — FA# — Si

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

Déterminons à chaque fois 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} ~~avons~~ une série de quatre tetracordes dont les têtes montent (ou descendent) par tous nos ~~obtiens~~ ^{obtenons} (après la suppression de quatre ~~notes~~ ^{notes} communes) le cycle parfait de douze sons

Voici les quatre premières groupes avec les noms des têtes de leurs tetracordes.

Experimental

Notes

1888

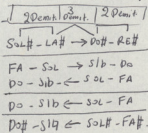
Psychology

C'est à dire :

- a/ Deux demitons entre le premier et le deuxième (sol#-la#) et 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 demi-ton nous avons une note commune. Pour ces qui sont separés par trois demitons nous avons deux notes communes ..

⊙ Nous voyons, tout ^{de} suite, que les quatre premières (des cinq) groupes ~~se~~ ~~ont~~ obéissent à ces règles que nous venons de citer, c'est à dire ils sont coupés sur le modèle du groupe A.



groupe A

groupe B

groupe C

groupe D

ex. 18

⊙ Ce signifie que nous avons jusqu'ici cinq cycles parfaits de deux sons ~~qui~~ ^{est} à l'un son et de l'autre deux une espèce de chaîne sonore (introductions CHAP. ①).

Le groupe E, des six tetracordes, n'a comme son des fêtes :

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

C'est à dire ^{le modèle} ~~de~~ ~~groupe~~ A le son du groupe (A).

Sol# - LA# - DO# - RE#.

plus le ^{tetracte} ~~groupe~~ FA# ... :

FA# - SOL# - LA# - Sib

Des ces quatre notes les deux premières (FA#-sol#) sont les sons 11 et 12 ^{du} ~~du~~ groupe A (~~est~~ ^{est} ex. 20) et les deux autres (LA-Sib) ~~est~~ ^{est} à apartenance for ce mouvement (FOUR DUS) nous forment le debut du meccan suivant (FOUR TRIS).

Experimental

Notes

1888

Psychology

Ainsi ce groupe (C) ~~est~~ n'est ~~pas~~ en réalité que la reprise du groupe A de début. Pour nous, nous n'avons à ajouter un sixième cycle de douze sons. Et voici pour conclure le tableau final des ^{vingt} groupes avec les sons, des sets des tetracordes

	SOL#	LA#	DO#	RE#		
FA	SOL	SIB	DO	SIB	SOL	FA
	DO	SIB	SOL	FA		
	DO#	SIB	SOL#	FA#		
LA#	DO#	RE#	DO#	SOL#	FA#	

ex 19

6/ Modification des tetracordes choisis..

Il va de soi que tous ces tetracordes que nous venons d'examiner la façon ~~est~~ avec laquelle sont choisis (notes communes - formation des cycles parfaits) ne se présentent pas sous leur forme initiale (1-2-3-4) mais modifiés.. Ici, dans le Four Ous, avec la méthode des combinaisons entre les quatre sons que nous avons déjà examinés (INTRODUCTION. Chap (9) + A.)

Ces combinaisons sont libres ? Ils n'obéissent ~~pas~~ qu'aux nécessités esthétiques, de l'inspiration, ^{elles} ou sont ~~elles~~ limitées ?

~~Non~~ Ils sont libres, à condition que la note ou les notes communes (qui lient les tetracordes entre eux) ^{sont} ~~sont~~ ^{avec} ~~de la façon~~ ^{de la façon} des précédents, de telle façon, ~~comme~~ ^{comme} que nous venons d'examiner au Chapitre D-1 de l'introduction. - C'est à dire que la note ou les notes communes de première tetracorde ^{soient} ~~soient~~ ^{soient} ~~soient~~ ^{soient} à la fin de première et au début ^{de chaque} ~~de~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} tetracordes..

oussi ^{ainsi} liés..

Par exemple, si nous prenons les deux premiers tetracordes du groupe A. Soient -

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 le SI)

Experimental

Notes

1888

Psychology

-16-
à la fin du premier et au début du second :

$$\text{Sol} \# - \text{LA} - \text{Do} - \text{Fa} \# - \text{Si} \# - \text{Si} \# - \text{LA} \# - \text{Do} \# - \text{Re} \#$$

Voici la limite.

L'inspiration est libre de choisir les modifications possibles, qui, pour le cas précis 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 réalité, comme ~~un~~ il s'agit de séries de plus de deux tétracordes, ~~il~~ il nous faut penser au tétracorde qui suit. C'est qui limite ^{plus} notre choix.

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

$$\text{Do} \# - \text{Re} - \text{Mi} - \text{Fa} \#$$

ce qui nous oblige de rejeter les cinq, parmi les six, possibilités de modifications ^{pour le} deuxième tétracorde et ne pas accepter que ^{seulement} la première (a) 2-1-3-4, puisque le son (2) est obligatoire pour le note commune (Si) avec le tétracorde précédent et les sons (3) ^{et} (4) sont 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 modifications
 Pour le second nous avons une possibilité
 et pour le troisième nous avons deux possibilités

Experimental

Notes

1888

Psychology

les voici : - 17 -
 second : 2 - 1 - 3 - 4
 troisième : 1 - 2 - 3 - 4
 2 - 1 - 3 - 4
 1 - 2 - 4 - 3

ex (21)
 (21)
 (22)

maintenant, nous allons récapituler dans deux tableaux les modifications que Stravinsky a effectuées dans le FOUR Duo que nous examinons -

Dans le premier (21) : [Nous notons, à côté, la tête de chaque groupe, et ensuite la forme, en numéros... Dans ce tableau ex (22) les tetrades. Tout de suite après le même tableau, en note suivie, et enfin des texte de Stravinsky...]

GROUPE A

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

TABLEAU I

(22)

FA	1 - 2 - 4 - 3	DO
Sol	2 - 1 - 3 - 4	Sib
Sib	1 - 2 - 4 - 3	DO
DO	2 - 4 - 3 - 1	FA
FA	1 - 3 - 4 - 2	Sol
Sol	3 - 4 - 2 - 1	Sib
Sib	4 - 3 - 1 - 2	DO
DO	3 - 4 - 2 - 1	FA

Dans ce groupe (A) nous constatons que la ^{réurrence} ~~réurrence~~ ^{est} la suite des têtes : FA - Sib - Sol - DO - DO - Sib - Sol - FA

La deuxième moitié de ce groupe est la ^{réurrence} de première - Tout pour la suite de têtes (FA - Sol - Sib - DO - DO - Sib - Sol - FA) que pour les modifications de ~~chaque~~ des tetrades, ~~avec~~ :

1	FA	1 - 2 - 4 - 3	↔	3 - 4 - 2 - 1	FA
2	Sol	2 - 1 - 3 - 4	↔	4 - 3 - 1 - 2	Sol
3	Sib	1 - 2 - 4 - 3	↔	3 - 4 - 2 - 1	Sib
4	DO	2 - 4 - 3 - 1	↔	1 - 3 - 4 - 2	DO

Experimental

Notes

1888

Psychology

GROUPE C

Do	1-3-4-2
Si \flat	3-4-2-1
Sa	4-3-1-2
FA	3-4-2-1

GROUPE D

Do#	4-3-1-2
Si \flat	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	PARTRIC
FA#	3-1-2-4	

Experimental

Journal

1888

Psychology

GRUPE (C)

Do 8 $\overset{1}{0} \overset{3}{b0} \overset{4}{b0} \overset{2}{b0} |$

Sib 8 $| \overset{3}{b0} \overset{4}{b0} \overset{2}{b0} \overset{1}{b0} |$

Sol 8 $| \overset{4}{b0} \overset{3}{b0} \overset{1}{b0} \overset{2}{b0} |$

FA 8 $| \overset{3}{b0} \overset{4}{b0} \overset{2}{b0} \overset{1}{b0} |$

FOUR DUD $\overset{529}{\text{♩}} | \overset{530}{\text{♩}} | \overset{531}{\text{♩}} | \text{♩} |$

GRUPE (D)

Do# 8 $\overset{1}{b0} \overset{3}{b0} \overset{1}{\#0} \overset{2}{b0} |$

Sib 8 $| \overset{3}{b0} \overset{4}{b0} \overset{2}{b0} \overset{1}{b0} |$

Sol# 8 $| \overset{4}{b0} \overset{3}{b0} \overset{1}{\#0} \overset{2}{\#0} |$

FA# 8 $| \overset{1}{\#0} \overset{2}{\#0} \overset{3}{b0} \overset{4}{b0} |$

FOUR RUG $\overset{532}{\text{♩}} | \overset{533}{\text{♩}} | \overset{534}{\text{♩}} | \overset{535}{\text{♩}} |$

Debut de groupe (C) → $\overset{536}{\text{♩}} | \overset{537}{\text{♩}} |$

GRUPE (E)

Sol# 8 $\overset{1}{0} \overset{2}{0} \overset{1}{\#0} \overset{3}{b0} |$

Do# 8 $| \overset{1}{\#0} \overset{2}{b0} \overset{4}{b0} \overset{3}{\#0} |$

RE# 8 $| \overset{1}{\#0} \overset{2}{\#0} \overset{3}{\#0} \overset{4}{b0} ||$

Do# 8 $|| \overset{1}{b0} \overset{2}{b0} \overset{3}{\#0} \overset{4}{b0} |$

Sol# 8 $| \overset{1}{b0} \overset{2}{b0} \overset{3}{\#0} \overset{4}{\#0} |$

FA# 8 $| \overset{1}{\#0} \overset{2}{\#0} \overset{3}{\#0} \overset{4}{b0} |$

FOUR DUD $\overset{534}{\text{♩}} | \overset{535}{\text{♩}} | \overset{536}{\text{♩}} | \overset{537}{\text{♩}} | \overset{538}{\text{♩}} | \overset{539}{\text{♩}} |$

L'ANALYSE DU PAS-DE-DEUX

Comme aussi riche en idées,
 Autant par sa forme complète ~~est fin son contour~~ le
 PAS-DE-DEUX (page 65) ~~est le morceau le plus simple dans~~
~~l'œuvre~~ ~~occupe~~ ~~une~~ ~~place~~ ~~prépondérante~~ ~~parmi~~ ~~les~~
 autres ^{moments} ^{de} ^{l'œuvre}...

De point de vue tetracordique, il peut se considérer
 comme un pastiche incooperable ^{et} ~~un~~ archetypé genial.

Adagio

I 413

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

Nous avons déjà parlé (INTRODUCTION - I) de ce ~~cas~~ ^{ex (1)} ~~sebut~~
 qui part nous ~~conduit~~ ^{conduit} facilement à la conclusion qu'il
 s'agit de l'expositif de ^{une} ~~la~~ serie. Mais la suite vient
 à confirmer notre point de vue : que cette serie
 n'est que ^{la} ~~une~~ combinaison de trois tetracordes :

ex (2)

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

Les N° ① sib-Dob-REb-REb } sont deux tetracordes modifiés
 et ② FAH-LAb-FAH-LAH } du type 1-2-1- :

{ sib-Dob-REb-REb
 FA-Solb-LAb-LAH

Experimental

Notes

1888

Psychology

Le N° ③ ² Doq-~~Re~~-Sol⁴-Mib-Mib-

un tetracorde modifié du type: 3-1-3:

Do-Mib-Mib-Sol

ex ②

II

C'est une superposition (⊗) contrapuntique de deux tetracordes, modifiés, du type 1-2-1.

(FA) - 1 - 2 - 4 - 3

ex ③

(Sib) - 2 - 1 - 3 - 4

ex ③

III

Avant d'avancer à l'analyse de ce passage (du premier point de vue extrêmement compliqué) il ~~est~~ nous ^{nous} rappellerons ~~de~~ le paragraphe B de N° II de l'introduction: MODIFICATION (DU TETRACORDE) par le renversement des intervalles ~

Experimental

Notes

1888

Psychology

Ainsi nos tetrades au debut :

$$\left\{ \begin{array}{l} 1 - 2 - 1 \text{ } \left\{ \begin{array}{l} \text{peuvent } \rightarrow 2 - 1 - 2 \\ \text{devenir: } 1 - 3 - 1 \end{array} \right. \end{array} \right.$$

Stravinsky utilise ^{ici} ~~les tetrades~~ en effet, les types :

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

ex (32)

Three musical staves illustrating tetrads: (a) 1-2-1, (b) 2-1-2, and (c) 3-1-3.

Cet interessant de remarquer la parente intervenue qui unie entre ces trois types en essayant une autre ^{maniere} d'écriture :

ex (33)

Three musical staves showing variations of tetrads with slurs and accents, labeled (a), (b), and (c).

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

ex (34)

Diagram showing four overlapping tetrads labeled type a, type b, type c, and type d.

Les voici :

ex (35)

Musical notation for example 35 showing four overlapping tetrads with fingerings and accents, labeled (a), (b), (c), and (d).

Experimental

Notes

1888

Psychology

ex (36)

IV

Retour ^{du} au tetracorde 1-2-1 ~~avec sa forme de der~~
à la même ~~est~~ hauteur que au début (tête sib)
Il s'agit d'une expositioⁿ thématique sans accompagnement
avec deux formes de modifications (3 4 2 1 et 4 3 2 1)
séparées ^{par} d'une série de reprises de notes 3 et 4 (20b-20q)
~~qui se présentent joints (sib fois) ...~~ sous la
forme d'un accord à deux voix... (20q-20b)

Comme on, allons voir ce même tetracorde subit au suite
avec deux modifications : 1 2 4 3 2 1 mais cette fois-ci
est accompagnée par deux autres tetracordes modifiés :

ex (37)

V

Nous remarquons : ^{donc} La progression vers le cycle
parfait de douze sons se fait dans un rythme lent puisque
les tetracordes superposés avancent par demi-tons : Sib-
a) Sib et c) Pop - Car qui nous donne cinq notes
communes dans l'ensemble de 12 sons (trois tetracordes) :

Experimental

Journal



Psychology

ex. 38

Ⓐ	Sib	-	S14		Do#	-	RE4
Ⓔ	S14		Do4		RE4	-	M1b
Ⓒ	Do4	-	Do#		-		M1b - m14

Nous notons, en tout cas, cette façon d'harmoniser une série de tetracordes modifiés [d'une ^{même} tête ~~de~~], par une série d'autres tetracordes modifiés, dont les têtes ~~commencent~~ ^{commencent} par des intervalles, par rapport à la tête du premier gém. La symétrie des modifications et leurs rapports:

a 37

- Ⓐ Sib₂ 1-2-4-3
- Ⓔ Sib₂ 3-4-2-1
- Ⓒ Sib 2-1-3-4
- Ⓓ Do# 1-2-4-3

~~Ainsi, les modifications des Sib₂ sont les mêmes avec du Do#~~

~~Ainsi:~~

~~LE Sib₂ [1-2-4-3] de ~~Do#~~ Do#~~

~~Le même avec Do# [1-2-4-3]~~

~~et~~

~~LE Sib₂ [1-2-4-3]~~

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

~~LE Sib₂ [3-4-2-1]~~

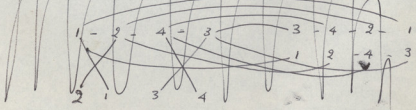
~~de~~

~~Sib₂ [1-2-4-3]~~

~~LE Sib₂ [3-]~~

recurrence, par groupe de deux... est la recurrence

Voyons d'abord le Sib₂ par rapport des trois autres



Experimental

Notes

1888

Psychology

D'abord les rapport des modifications des deux autres par rapport au (a) :

ex. (40)

$$\begin{matrix} \alpha = \frac{1-2-4-3}{3-4-2-1} \\ \beta = \frac{1-2-4-3}{1-2-4-3} \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} \alpha = 1-2-4-3 \\ \beta = 3-4-2-1 \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} \alpha = 1-2-4-3 \\ \beta = 1-2-4-3 \end{matrix}$$

Les modifications des deux autres par rapport au (B) :

ex. (41)

$$\begin{matrix} \beta = \frac{3-4}{2-1} \\ \gamma = \frac{2-1}{3-4} \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} \beta = \frac{3-4}{2-1} \\ \gamma = \frac{1-2}{4-3} \end{matrix}$$

La modification du (C) par rapport au (B) :

ex. (42)

$$\begin{matrix} \gamma = \frac{2-1}{4-3} \\ \delta = \frac{3-4}{4-3} \end{matrix}$$

VI

Après ces deux mesures de cette mélodie harmonisée, que nous venons d'examiner, suit un développement mélodique (du même tetracorde 1-2-1) avec la méthode, dite, de la note commune que nous avons déjà suffisamment analysé au chapitre de LA MELODIE (Four D.O.)-

ex. (43)

423 424 425 426 227
 Ce - mi b - do - si b fa - mi b - sol - la b Lab - LA b - do - si b Sol - Lab - si b - si b

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

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Notes

1888

Psychology

II X

429 430 431 432

4
3

1 2 4 3

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

IX

432 433 434 435 436

Voici l'analyse :

(432-433)

49

2 1 3 4

434

3 4 2 1 1 2 4 3

1 2 3 2 1 3 4

Experimental

Notes

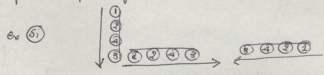
1888

Psychology

437 438 439 X 440

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

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



440 441 442 XI 443 444 445

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

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

Experimental

Notes

1888

Psychology

En effet nous remarquons les tetracordes :

ex (53)

Le premier sous la forme : et le deuxième :

ex (54)

c'est à dire deux fois la même ~~forme~~ modification et la même ~~forme~~ formule : [Deux notes adjacentes ~~(1-2)~~ dans nos verticaux ~~(3-1)~~].

XII

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

L'écriture est à la fois contrapuntique et harmonique.

Ainsi les modifications de tetracordes (du type 1-2-1) passent d'une voix à l'autre, forment un accord ou une mélodie, ^{et} se mélangent à tel degré que pour notre travail de l'analyse qu'il nous est indispensable, pour que l'analyse soit claire, de ~~faire~~ séparer tous ces tetracordes ~~dans~~ et les noter l'un après l'autre dans le tableau ~~qui suit~~ : ~~suivent~~.

Experimental

Journal

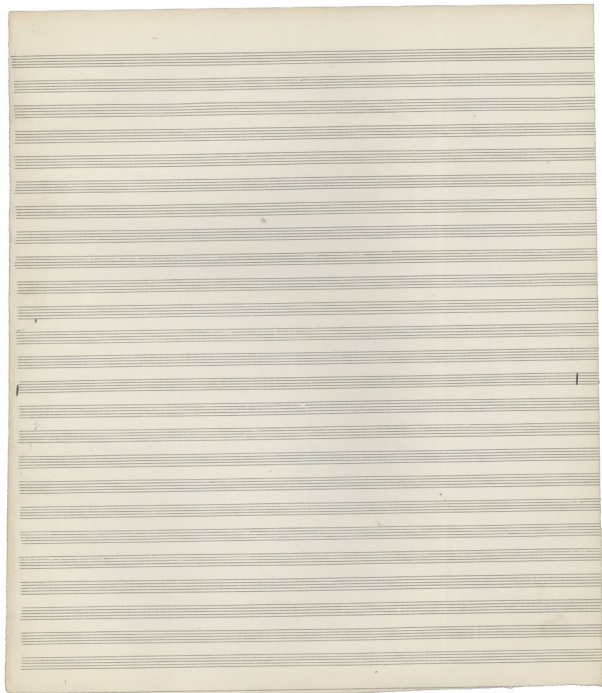


Psychology

Handwritten musical score for a piano piece, measures 445-451. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Et analyse 55a

Handwritten musical analysis of the piece, measures 446-451. The analysis is presented on a grand staff with treble and bass clefs. It shows the pitch contours for various instruments, with notes and accidentals connected by lines to indicate movement. Some notes are numbered (1, 2, 3) to indicate specific points of interest.



ex. 36

XIII

Handwritten musical score for two voices. The top staff is the vocal line and the bottom staff is the piano accompaniment. Measure numbers 452, 453, 454, 455, and 456 are indicated above the staff. The score shows a sequence of chords and melodic lines. At the end of the piece, there is a section with a treble clef and a bass clef, showing a triplet of notes and a heavily scribbled-out section below it.

Écriture contrapuntique à deux voix ~~interrompues~~ interrompues

(comme 452) par un accord à quatre sons (mes. 455) --

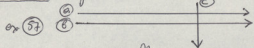
~~Effectuons~~ Effectuons

le cas mix comme cet accord sont faits des

terzaordes (toujours du type 1-2-1)

Un point de vue se ressemblent avec l'exemple

Un point de vue cette formule s'écriture à 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

Voici maintenant ~~l'analyse~~ l'analyse :

Ligne a)

RE - Mib - Solb - FA	LAB - LA4 - Do4 - Sib
1 2 3 4	1 2 3 4
FA - Mib - Solb - LAB	Sib - Sib - Do# - RE
2 1 3 4	2 1 3 4

Ligne b)

LA - Sib - Do# - Do4	Mib - Mib - Solb - FA#
1 2 4 3	1 2 4 3

Ligne c) (verticale)

RE	1
Mib	2
FAb	3
FA#	4

Experimental

Notes

1888

Psychology

XIV

C'est un ensemble des ^{deux} ~~trois~~ tetracordes qui forme le passage suivant (457-462)

~~l'ensemble des tetracordes qui forme le passage suivant (457-462)~~

Nous remarquons leur écriture tantôt ^{horizontale} (n° 1 2 3 4 5) tantôt ^{verticale}

ex (5) (n° 7 8 10) ^{tantôt} mixtes (n° 3 5 et 9)

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features several numbered tetracords (1-11) and various musical symbols including notes, stems, and accidentals. Some tetracords are written horizontally, while others are written vertically. The notation includes notes on the staff with stems pointing up or down, and some notes are marked with '1', '2', '3', or '4'.

Voici la teneur de ces

A large section of the page filled with dense, overlapping handwritten musical notation and scribbles. It appears to be a continuation of the musical study, with many notes, stems, and accidentals crisscrossing the page. Some numbers (1-11) are visible, corresponding to the tetracords mentioned in the text above. The overall appearance is that of a heavily worked-out manuscript.

⑥ ensuite, quels formants

deux cycles parfaits : ex (50)

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

(Nota : le tetracorde n° ④ est le même avec le n° ⑥)

~~Distorsion de l'écriture, non représentative de la structure de l'écriture de base~~

Voici le texte ex (61)

et sa analyse ex (62)

a)

(A)

La forme du PAS-DE-DEUX est la classique: A - B - A -

[A = ADA GIO B = PIU MOSSO A = CODA]

La ~~différence~~ ^{différence} entre les caractères de A et B ~~est~~ ^{est} au fond, le reflet de la différence de ~~type~~ ^{types} de tetracordes qui dominent dans chaque ~~des~~ partie.

Pour le A nous avons vu dominer le type: 1-2-1. Nous ~~avons~~ ^{rencontré} aussi quelques tetracordes de type: 3-1-3. et plus ~~rarement~~ ^{rarement} encore le renversement du premier:

2-1-2 ..

Les intervalles dominants dans les deux premiers types sont, le ~~deuxième~~ ^{deuxième} ~~et le troisième~~ ^{et le troisième} mineur. (pour le 3-1-3)

Ainsi: ~~Parlant~~ ^{Parlant} psychologiquement, et un harmoniquement, ~~deux~~ ^{deux} ~~groupes~~ ^{groupes} ~~peuvent~~ ^{peuvent} ~~appeler~~ ^{appeler} leur caractère de leur caractère: ~~avec~~ ^{avec} ~~un~~ ^{un} ~~terme~~ ^{terme} ~~mineur~~ ^{mineur}. On peut utiliser le terme mineur pour préciser l'absence de leur caractère.

(B)

Avec le N° XIV nous ~~avons~~ ^{avons} parcouru toute la première partie du PAS-DE-DEUX (A) ADA GIO.

Et nous allons ~~en~~ ^{en} ~~suite~~ ^{suite} dans la deuxième. (N° XV)

Quels ~~sont~~ ^{sont} et comment ~~ils~~ ^{ils} ~~sont~~ ^{sont} faits, les nouveaux tetracordes, que Stravinsky ~~introduit~~ ^{introduit} dans cette partie? ~~par~~ ^{par} ~~les~~ ^{les} ~~opposés~~ ^{opposés} ~~chac~~ ^{chac}

Nous rappelons c'est que nous disons aux II (C) de l'INTRODUCTION: à propos des modifications de tetracordes, renverser et mélanger au même temps les intervalles entre deux tetracordes de types différents dans le même mouvement.

Ainsi le tetracorde dominant dans cette partie: 2-3-2 est fait selon la règle avec l'aide de deux tetracordes de la première partie 1-2-1 et 3-1-3 qui ont ^{d'abord} ~~renversés~~ ^{renversés}: 2-1-2 et 1-3-1 et ensuite mélangés: 2-3-2.

Effectivement ~~sur~~ ^{sur} ~~caractère~~ ^{caractère} ~~de~~ ^{de} ~~son~~ ^{son} ~~absence~~ ^{absence}, par la dominance du ton (2) ~~est~~ ^{est} ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{la} ~~première~~ ^{première} ~~partie~~ ^{partie}, sans pour autant se pouvoir l'appeler major.

Experimental

Notes

1888

Psychology

D'ailleurs la figure auditive, ~~de la tetracorde~~ :
 (LA-SI-RE-MI) nous amène nettement vers le
~~pour les tetracordes~~ le mode phrygien. Dans le cas
 précis il s'agit d'un fragment d'un mode hypodorien :

ex (62)

(LA-SI-DO-RE-MI-FA-SOL-LA) mode hypodorien
 LA-SI - RE MI - SOL LA tetracorde (2-3-2)

ou de phrygien, mais en descendant :

ex (63)

RE-DO-SI-LA-SOL-FA-MI-RE : phrygien
 RE DO - LA-SOL - MI-RE tetracorde (2-3-2)

À côté de cet tetracorde, Stravinsky utilise le
 type déjà connu : 2-1-2. (renversement du 1-2-1)
 L'intervalle du ton (2) domine ~~comme~~, ~~comme~~ et
 on peut classer son caractère (du même que
 pour le tetracorde dominant 2-3-2) au cadre
 des modes phrygiens que nous ~~avons~~ ^{voulez dire} cités.

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

Puccini

ex (64)

XV

463 464 465 466 467 468 469 470 471

471 472

Experimental

Notes

1888

Psychology

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

no 65

① Pour le C et les C le type : 2-3-2

Ainsi l'original pour le C est : FA#-sol#- sib-Do#
 pour le C est : Do#-RE#-FA#-Sol# et
 LA - si - RE - Mi#

Pour les B et la le type 2-1-2.

Ainsi l'original pour les B est : RE# Mi#-FA#- Sol# et
 LA#-si#-Do#-RE# et (comme ils ~~est~~ ^{ou ces} d'ailleurs)
 pour le C est : ~~LA#-si#-Do#-RE#~~
 SOL-LA-sib-Do#

② On remarque la symetrie de la construction :

no 66

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

③ Le tetracorde ① (Sol-LA-sib-Do) ~~qui figure dans~~ ~~est~~ ~~une~~ ~~forme~~ ~~le~~ formale
 tonicalement nous donne un accord (il s'agit de la neuvieme mineur de
 LA : LA-Do (iii)-Sol-sib) qui est utilise par Stravinsky tout au long
 de, menues, suivantes (Fornale Dance) comme un pedal..

XVI

Sur ce pedal du type 2-1-2. sont superposes les tetracordes du
 type 1-2-1 [Non, avec, ainsi; une superficie basee sur l'original,
 et soutenue pour son zeroisement.-]

De la mesure 473 jus'a la mesure 480 il y a un Contrepoint

entre ces deux melodies : et

no 67

Experimental

Journal

1888

Psychology

En réalité - 37 - d'une seule
 Effectivement il s'agit de ~~la même~~ ^{la même} mélodie. Le (6) est sans
 du (6) ^{de} ~~la~~ ^{de} valeurs ~~différentes~~ ^{symétriques}.
 Les cinq premières notes ont les mêmes valeurs.

Donc nos sommes en présence d'une nouvelle mélodie qui est
 faite de la superposition de deux tétraades du même type (1-2-1)

(voir INTRODUCTION D(3))

Voici les
 Tétraades (6) et (6)
 du type (1-2-1)

(6) 1 2 3 4 (6) 1 2 3 4

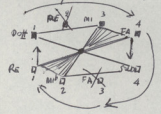
leur superposition :

(6)

et la synthèse :

[Il faut signaler la symétrie dans l'électris des sons :

(6)



]

Toute la partie entre les mesures 473-480 étant claire, analysons seulement
 les quatre mesures qui suivent. ~~ce qui présente une partie difficile~~

(7)

Experimental

Journal

1888

Psychology

ex 72

	480			481	38	482	483		484
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
C				Sol	Sib - Dob	-	LAB		
						Dob	LA#	LAB	-
C6 (Superposés)	Sol# - Si	Do	-	-	-	LA#	-	-	-
		Do	-	REb -	Sib -	LA#			

ex 73

XVII

484 485 486 487 488 490 491

Cor à drie : ex 74

1	2	3	4	5	6	7	8
Do# - Si	Do# - Si	Do# Sib	Sol - LA	Sol# - LA#	Sol# - LA#	FA# - Mi#	FA# - Mi
	Sol# - FA#	Sol# FA#		Sol# - FA#	RE - Mi	RE# - Mi#	RE# - Mi#
							FA# - Sib
							Do# Si

tous du type 2-3-2..

ex 75

490 491 492 493 494

Experimental

Notes

1888

Psychology

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

1) Do# - RE - SA - LA#	original.	LA# - SI - DO# - RE
2) LA - SIb - SOL - FA#	"	FA# - SOL - LA - SIb
3) FA - MI - SOL - SOL#	"	MI - FA - SOL - LAB

XVIII

Co DA. Rotation du A et du tetracorde 1-2-1.

Nous remarquons quatre petits groupes bien séparés l'un de l'autre d'écriture mélodique..

Groupe (A) Nous nous contentons de donner les terts sur la ~~base~~ analyse. respectif. 1.2.4.3 3.4.2.1

ex (75)

ex (77)

Groupe (B)

ex (78)

ex (79)

Groupe (C)

ex (80)

ex (81)

2.1.3.4 | 4.1.3.2

Experimental

Notes

1888

Psychology

50 51

5a b+ 7

NOTA

ox. 83

34.1.2 2.1.3.4 3.2.4.1

1.2.4.3 2.1.3.4 3.2.2.1 1.2.4.3 3.4.1.2

XIX

Le passage qui suit (Doppio Lento mes 504-511) est un Contrepoint à trois voix ou l'emploi ~~de~~ mélange, et ~~le~~ ^{le} ~~caractère~~ ^{caractère} des tetracordes proutés une allure extrêmement vigoureuse.

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

ox. 84

Experimental

Journal



Psychology

503

504

505

506

507

507

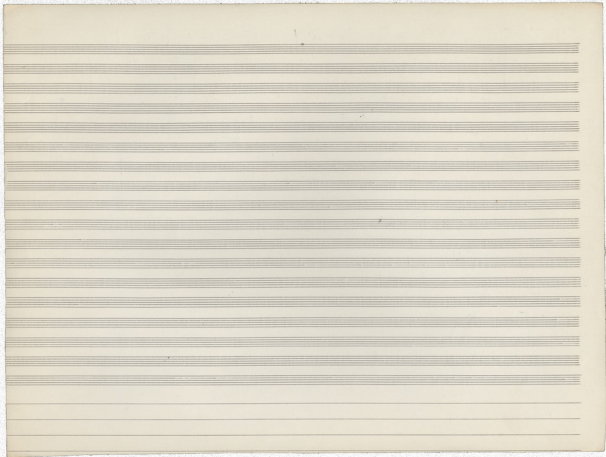
Handwritten musical notation for measures 503-507. It consists of three staves. The top staff contains rhythmic notation with stems and beams. The middle and bottom staves contain melodic notation with notes and stems. Vertical dashed lines separate the measures.

TETRAGRADS DO
TYPE 1-2-1

Handwritten musical notation for measures 503-507, showing tetragrad diagrams. The diagrams are labeled A, B, and C. Diagram A is a solid line connecting notes in a 1-2-1 pattern. Diagram B is a dashed line connecting notes in a 1-2-1 pattern. Diagram C is a solid line connecting notes in a 1-2-1 pattern. The diagrams are overlaid on the notes from the previous section.

Handwritten musical notation for measures 503-507, showing a different set of notes and stems. It consists of three staves. The top staff contains rhythmic notation with stems and beams. The middle and bottom staves contain melodic notation with notes and stems. Vertical dashed lines separate the measures.

Handwritten musical notation for measures 503-507, showing tetragrad diagrams overlaid on the notes. The diagrams are solid lines connecting notes in a 1-2-1 pattern. The diagrams are overlaid on the notes from the previous section.



Quelques remarques

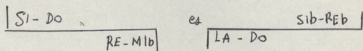
① Classement des tetracordes. ~~Suppression~~ Division du tetracorde en deux groupes

Le classement: S44

⑧⑤ LIGNE (A) : $Si\ b - Do\ b \quad - \quad \rightarrow \quad Si\ b - RE\ b$

LIGNE (C) : $LA - Do - \quad Si\ b - \rightarrow RE - Mi\ b$

et la division :



② Symétrie et unité.

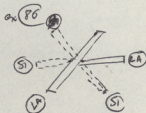
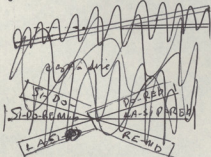
A la mesure 54, nous observons quatre tetracordes principaux. Sauf ceux-ci qui ~~ont~~ que nous venons de noter dans les deux lignes extérieures, il y a en effet, à la ligne (B) deux autres, qui :

✓ ~~ont~~ Sans les mêmes que ceux de deux lignes extérieures, c'est que nous appelons: UNITÉ
 et les superpositions sont faites entre les groupes différents, c'est que nous appelons: SYMÉTRIE

Notons les groupes LA-Si\ b - Do - RE\ b avec : —————

et les groupes Si - Do - RE - Mi\ b avec : -----

Ainsi nous avons le schéma suivant :



Experimental

Journal



Psychology

③ Repetition d'un tetracorde donne

Aux mesures 506 et 507 (debut) nous constatons en effet que le tetracorde Do - REb - Mi^b - Mi^b et sepeit ~~plus~~ fois dans la suite ^{plus} d'une mesure.

ex 87

LIGNE A	Mi ^b - Mi ^b	Mi ^b - Mi ^b	Do - Do [#]
LIGNE B		REb - Do	Do
LIGNE C			

LIGNE A	Mi ^b	Mi ^b	Do	Do [#]
LIGNE B	REb	Do		
LIGNE C	Mi ^b - Mi ^b	REb	Do	

④ Densité de la construction

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

① Deux tetracordes ~~de~~ ^{originalement} sur une voix (a)

ex 88

① Do - Do[#] - Si^b - LA - ② Si^b - Sol[#] - Si^b - Sol^b

3 4 2 1 3 2 4 1

③ Un tetracorde ~~est~~ ^{deux voix} divisé entre ~~les~~ ^{deux} [B et C] pour grouper les deux :

ex 89

③ Si^b - REb - LA - DO

2 4 1 3

(voir ex 85)

④ quatre tetracordes divisés librement entre les trois lignes

ex 90

④ Do - Si^b - Sol[#]

4 3 2 1

⑤ LA - Sol[#] - Do

2 1 4 3

⑥ REb - Do - Mi^b

2 1 4 3

⑦ Si^b - RE - Mi^b - Do

1 3 4 2

Cas qui nous donne comme ensemble :

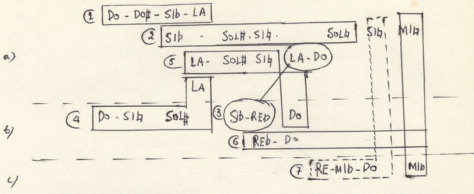
Experimental

Journal



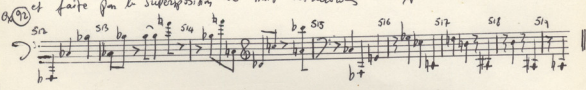
Psychology

ex 91



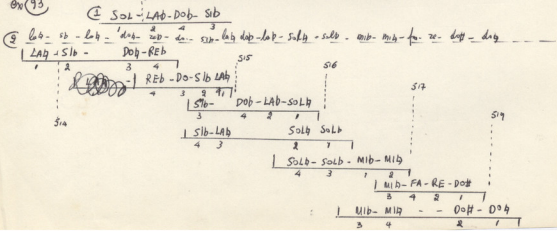
XX

Le quasi stretto, dernier partie de PAS-DE-DEUX (mes 512-519) host qu'une ligne melodique jouée à l'unisson par l'orchestre (tout comme dans le Four Dances) et faite par la superposition de huit tetrasyllabes du type 1. 2. 1.



La dernière note de la partie précédente (Doppio Lento mes. 511) Sol, doit être considérée comme première dans la nouvelle série des tetrasyllabes. Ainsi nous avons :

ex 93



Experimental

Notes

1888

Psychology

Ainsi nous avons pour les quatre premiers ^{cette symétrie} ~~d'ensemble~~ ~~des~~ leurs modifications :

Op 94

SOL 1 2 4 3 3 4 2 1 SOL

LA4 1 2 3 4 4 3 2 1

Les trois derniers ~~sont faits~~ ils ressemblent l'un à l'autre pour la ~~com~~ formation des leurs intervalles :

Op 95

Et dans ensemble forment le cycle parfait des douze sons :

SOL - LAB - sib - sib
 LA# - sib - DO - reb

RE# - MIb - FA# - SOL

DO# REb MIb - FA#

MI# - FA# - SOL

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

Experimental

Notes

1888

Psychology

46-
LE CONTREPOINT

OU L'ANALYSE DU FOUR TRIO

(TABLEAU A) ou

(NOTA)

Nous commençons d'abord l'analyse de chaque voix, mesure par mesure.
 Ça nous montrera la progression thématique ^{qui s'appuie} sur la superposition des tetracordes de type 1. 2. 3. liés entre eux par des notes communes.

~~On verra~~ Nous voyons ainsi que ce qui concerne la mélodie, la méthode de développement est toujours la même.

Le nouveau, ici, est la conjugaison systématique entre plusieurs voix cas à titre d'illustration de contrepoint.

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

(TABLEAU B) ou

Nous nous contenterons ici de donner ensuite un autre tableau avec les tetracordes par rapport aux cycles parfaits de douze sons.

Ainsi l'ensemble des tetracordes superposés est fait de manière à nous donner ces cycles ? Dans les durées d'une phrase ? ou d'une mesure ?

Nous repèlerons, en examinant les solutions concrètes que nous offre Stravinsky.

NOTA Cette analyse demande que le lecteur soit muni ^{avec} de la fonction d'écriture de AGON (Богой и Давыд)

Experimental

Notes

1888

Psychology

Remarques:

ex. (102) .. la première voix fait des deux phrases (l'originale et sa répétition) nous donne également deux cycles parfaits (un pour chaque phrase)

ex. (101) La phrase mélodique de la première voix donne le cycle parfait .. Nous avons un deuxième cycle fait par ~~l'ensemble~~ l'ensemble de deux autres ^{voix} (2 ou 3 no) ..

TABLEAU A2

ex 104

547

Handwritten musical notation for exercise 547. It consists of five staves. The top staff has rhythmic markings: 1 2 4 8, 1 3 4 2, 4 3, 1 2. The notation includes rhythmic patterns such as 'ba ba ba ba' and 'a ba ba ba ba ba ba'. There are numerous brackets and arrows indicating relationships between notes across staves. A circled '3' is present in the second staff. The bottom of the exercise has a sequence of numbers: 4 3 1 2, 1 3 1 2, 2 1 3, 1.

548

Handwritten musical notation for exercise 548. It consists of five staves. The notation includes rhythmic patterns such as 'ba ba ba ba ba ba ba' and 'ba ba ba ba ba ba ba'. There are numerous brackets and arrows indicating relationships between notes across staves. A circled '3' is present in the second staff. The bottom of the exercise has a sequence of numbers: 4 3 1 2, 1 3 1 2, 2 1 3, 1.

LE CONTREPOINT
(ou l'ANALYSE DU FOURTEIN)

Nous avons démontré ^{aux yeux non l'opéra} suffisamment qu'ici comment à la base de ces édifices solides (que nous ^{avons} analysés) ^{vous d'} ~~est~~ toujours le tétraoode. La base de notre travail ^(44 en un travail de laboratoire) n'a pas ~~un autre but~~ ^{comme} but que de prouver ~~l'existence~~ l'existence, à chaque pas, de ce tétraoode. -

Nous ~~ne sommes pas d'ordre technique~~ nous ne sommes pas d'ordre technique nous ne sommes pas d'ordre technique nous ne sommes pas d'ordre technique et nous ^{ne sommes pas} de formuler de conclusions ^{d'ordre} générale. -

Pourtant on aimerait pu examiner p. ex le rapport entre les tétraoodes et les rythmes ou les rapports entre les différents groupes des tétraoodes eux-mêmes. Mais ^{cela} ~~est~~ ^{travaux} ~~complémentaire~~ ^{à la base et plus compliqué les notes et les degrés} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{répétés, l'usage constant des intervalles (de 9-11-13-15) etc.} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{Etudier à fond la construction} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{de point de vue} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{architecturale} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{ces} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{à dire les rapports entre les grandes lignes, entre} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{les masses sonores etc. et enfin} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{un stage par leur eclectisme et la simplicité} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{de} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{conceptions} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{de Stravinsky, par l'absence} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{des} ~~à la base et plus compliqué les notes et les degrés~~ ^{couleurs orchestrales.}

Malgré ~~notre~~ ^{notre} ~~travail~~ ^{travail} cet livre n'étant qu'un essai ~~premier~~ ^{premier} et ~~strictement~~ ^{strictement} ~~de~~ ^{de} l'ordre technique, ~~premier~~ ^{premier} et ~~strictement~~ ^{strictement} nous ~~contenons~~ ^{contenons} à souligner ~~et~~ ^{et} ~~reposer~~ ^{reposer} pour être ~~meur~~ ^{meur} ~~compris~~ ^{compris} que le vrai génie de Stravinsky ~~commence~~ ^{commence} ~~à~~ ^à ~~se~~ ^{se} ~~révéler~~ ^{révéler} dans les tableaux de séries modifiées de tétraoodes que nous nous ~~efforçons~~ ^{efforçons} à découvrir ~~en~~ ^{en} ~~utilisant~~ ^{utilisant} ~~le~~ ^{le} ~~usage~~ ^{usage} de ~~ce~~ ^{ce} ~~compris~~ ^{compris} - fin.

Experimental

Notes

1888

Psychology

Experimental

Notes

1888

Psychology

Non, pouvons aussi utiliser les tetracordes comme un simple fond.
 Comme une simple base qui soutienne d'autres thèmes et idées
~~qu'ils expriment à travers~~ ~~le développement de~~ ~~libres~~ ~~no~~ ~~tetracordiques.~~

Même, opsez ~~même~~ de ~~caractère~~ ^{ax} ~~peu~~ chromatique ~~et~~ ~~de~~ ~~developpement~~
 d'une phrase faite de tetracordes, des deserts diatonique ~~de~~ ~~traces~~ ~~melodis~~
 modales. Et n'y vois-

Non, mais d'ailleurs un bel exemple dans le bon, est au Brucke Double

que nous allons analyser ~~fr.~~

En tout cas considérons ~~de~~ cette tentative pour la création d'un nouveau
 monde sonore qui est ~~de~~ Action. Comme une proposition. C'est aux composants
 qui viennent ~~pour~~ prouver sa valeur, ~~déterminer~~ ~~de~~ et ~~de~~ ^{et} ~~de~~ désigner ses limites,
^{En} ~~de~~ pousser ces limites si de la valeur il y en a-

Voron Pancheni

Experimental

Notes

1888

Psychology

TABLEAU B2

Pour le Tableau B1, nous avons examiné la formation des cycles parfaits par rapport aux phrases mélodiques :-

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

ex. (100)

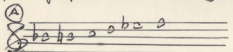
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
Voix	①	[shaded]												} mesure 547
	②	FA Sol ² Sol ¹ Lab Lab Sib Sib												
	③													
	④	Do	Re	Mib									Sib	
①	[shaded]												} mes. 548	
	②	Do ² RE	Mib	FA										
	③	Mib	Mib	FA	Sol ² Sol ¹	Sib	Sib	Lab	Lab					
	④	FA Sol ² Sol ¹ Lab Lab Sib												
①	[shaded]												} mes. 549	
	②	Do	Do ² RE	Mib	Mib									Sib
	③	Do	Do ²											Sib
	④	Do ² RE	Mib											Sib
①	[shaded]												} mes. 550	
	②	RE	Mib	Mi	FA	FA ²	Lab	Lab	Sib	Sib	Sib	Sib		
	③	Mi	FA											
	④	Do	Re ²	Mib										Sib
①	[shaded]												} mes. 551	
	②	FA	Sol ² Sol ¹	Lab	Lab	Sib	Sib	Sib	Sib					
	③	FA	Sol ²	Lab										
	④	Mi	Sol ²	Lab	Sib									
①	[shaded]												} mes. 552	
	②	Re ² RE	Mib	Mib										
	③	FA ²	IA	Sib	Sol ²	Sol ¹	Sib	Sib	Sib	Sib	Sib			
	④	FA	Sol ²	Lab										

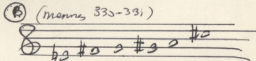
TETRACORDES OÙ EXACORDES ?

- UN CAS PARTICULIER AU "BZANSE Gay" -

Ce petit mouvement de 26 mesures ~~est~~ nous pose un problème : le noyau initial qui soutient et édifice toute est-il le tetracorde ou le exacorde ? (six notes ?)

Pour la première partie (A) autant que la deuxième (B), les ensembles des six notes se distinguent clairement. Encore plus : les six notes de (A) et celles de (B) forment les deux moitiés du cycle parfait de durée ray. ex (107)

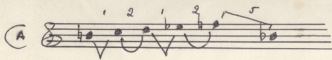
(A) 
(mesures 311-314)

(B) (mesures 335-338) 

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

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

Nous constatons d'ailleurs le rapport entre les intervalles réciproques

(A) 

(B) 

Experimental

Journal

1888

Psychology

- I N T R O D U C T I O N -

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 trisième 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 douze 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 des 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 :

1. The first part of the report deals with the general situation of the country and the progress of the work done during the year.

2. The second part of the report deals with the results of the work done during the year and the progress of the work done during the year.



3. The third part of the report deals with the results of the work done during the year and the progress of the work done during the year.



4. The fourth part of the report deals with the results of the work done during the year and the progress of the work done during the year.

5. The fifth part of the report deals with the results of the work done during the year and the progress of the work done during the year.

B - Nous pouvons renverser les intervalles :

Expl. 3 :

Ainsi p. ex. le tétracorde :  fait devenir :  ^{a)}

ou le tétracorde :  fait devenir :  ^{b)}

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.

1 - This copy is for the records of the

Section 1
The following information was received from
the [redacted] on [redacted] at [redacted].

On [redacted] at [redacted] the [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

The [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

Section 2

On [redacted] at [redacted] the [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

Section 3

On [redacted] at [redacted] the [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

— h —

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 noyau) sont littéralement illimitées.

Noyau

D - Voici les deux manières fondamentales :

1^a) 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 -
deuxièmes 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^a) :

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

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

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

16

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

~~Expl. 11~~

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 indéfinissables, 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.~~

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

- 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 syphonique, 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 chapitre - D - n° 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 :

- 8 -

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 (*4 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.

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

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 plus le tétracorde **FA #** :
groupe k "groupe modèle" **A** ↑

FA # - **SOL #** - **LA ♯** - **SI B** .
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 B**) 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.

1944

1. The first part of the report deals with the general situation in the country at the end of 1943. It is noted that the economy is still in a state of depression and that the government is struggling to meet its obligations.

2. The second part of the report deals with the financial situation. It is noted that the government has a large deficit and that the money supply is increasing rapidly. This is leading to inflation and a loss of confidence in the currency.

3. The third part of the report deals with the social situation. It is noted that the population is suffering from poverty and unemployment. The government is trying to provide relief, but the situation is still very serious.

4. The fourth part of the report deals with the political situation. It is noted that the government is still in power, but there is a growing opposition. The situation is becoming increasingly unstable.

5. The fifth part of the report deals with the military situation. It is noted that the country is still at war, and the military is struggling to meet its needs.

6. The sixth part of the report deals with the international situation. It is noted that the country is still isolated and that the international community is not providing much support.

7. The seventh part of the report deals with the future prospects. It is noted that the situation is very bleak and that the country is facing a long and difficult road ahead. The government needs to take drastic measures to improve the situation.

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

Expl. 19 :

R Les modifications des tétracordes choisis.

Il va de soi que tous ces tétracordes dont nous venons d'examiner la manière ^{Solo} 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 prenons les deux premiers tétracordes du groupe A :

SOL[♯] - LA - SI - DO[♯] ;
LA[♯] - SI - DO[♯] - RE .

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

M

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 :

$$\frac{\text{SOL } \# - \text{LA} - \text{DO} - \text{SI} \#}{1 \quad 2 \quad 4 \quad 3},$$

$$\frac{\text{SI} - \text{LA } \# - \text{DO } \# - \text{RE}}{2 \quad 1 \quad 3 \quad 4}$$

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 :

$$\frac{\text{DO } \# - \text{RE} - \text{MI} - \text{FA}}{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4}$$

1 - This copy is for the records of the

Section 1
The following information was received from
the [redacted] on [redacted] at [redacted].

The first number of the [redacted] is [redacted].
The second number is [redacted].
The third number is [redacted].
The fourth number is [redacted].
The fifth number is [redacted].

The sixth number is [redacted].
The seventh number is [redacted].
The eighth number is [redacted].
The ninth number is [redacted].
The tenth number is [redacted].

Section 2

The following information was received from [redacted]

Section 3

3 - This copy is for the records of the [redacted].
The following information was received from [redacted].
The first number is [redacted].
The second number is [redacted].
The third number is [redacted].
The fourth number is [redacted].
The fifth number is [redacted].

- 12 -

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 DUCS" 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 IExpl. 22 :

3

La deuxième moitié de ce groupe (b) est la
référence du premier, tant pour les série
de "têtes" (FA-SOL-SIB-DC - DC-SIB-SOL-FA)
que pour les modifications des tétracordes:

3

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

- 16 -

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

- 15 -

TABLEAU II

Expl. 23 :

1 - This copy is for the records of the

Section 1
The following information was received from
the [redacted] on [redacted] at [redacted].

On [redacted] at [redacted] the [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

It was noted that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

Section 2

It is noted that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

Section 3

It was noted that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted]. [redacted] advised that [redacted] had been [redacted] by [redacted] on [redacted] at [redacted].

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 n° 1 Sib - Dob - réh - Réb) sont deux tétracordes et 3 Fa# - lab - Fah - Lah) modifiés du type 1 - 2 = 1 :

- (Sib - Dob - réb - Réh
- (Fa# - Solb - Lab - Lah.

Le n° 2 Doh - Solh - Mib - mib. est un tétracorde modifié du type 3 - 1 - 3 :
Do - Mib - Mib - 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~~ n° II de l'INTRODUCTION, intitulé Modifications (du tétracorde) par le renversement des intervalles.

Ainsi nos tétracordes du début : $\left\{ \begin{array}{l} 1 - 2 - 1 \\ 3 - 1 - 3 \end{array} \right\}$

peuvent devenir : $\left\{ \begin{array}{l} 2 - 1 - 2 \\ 1 - 3 - 1 \end{array} \right\}$

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

Expl. 29 & 24 :

1 - This copy is for the records of the

1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1944

1 - This copy is for the records of the

1944

1 - This copy is for the records of the
1944

A?

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

Expl. 30 :

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

Expl. 31 :

Type C

Type C

Type a

Type b

Les voici :

Expl. 32 :

IV

EEspl. 33 :

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

C'est une exposition schématique 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 - réh) sous la forme d'un accord de deux notes (réh - réb).

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

18

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 :

1^a) 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 \sharp c) Do \sharp , 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.

2^a) 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 :

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..
... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

19

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 suffisamment exposée au chap. I LA MELODIE (pour Duos).

Expl. 40 :

Nous pouvons constater que la totalité chromatique est presque réalisée. Il nous manque seulement le Solb $\bar{1}$ (Fa#)

EXPL. 41 :

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

expl. 42 :

ainsi le dernier (c) est la récurrence au premier (a)
(d) est produit par deux récurrences intérieures
1-2 // 4-3
2-1 // 3-4 de (b) etc...

VII

Ici c'est encore le tétracorde initial (sib - sib - réb - ré) 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 :

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

21

Notons que la mesure 437 vient (2^e volta) après les mesures 427-428, où nous avons signalé (exp. 46) l'exposition verticale du même tétracorde et dans le même ordre 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 récurrence).

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 forme : ^{la}

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 ou une mélodie, et se mélangent à un tel point qu'il nous paraît indispensable ~~seules~~ 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 :

écriture 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 (N^o ① ② ④ ⑤) tantôt verticale (N^o ⑦ ⑧ ⑩) tantôt mixte (N^o ③ ⑥ 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 : Piu mosso. 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 N° XIV nous avons parcouru toute la première partie du "PAS de DEUX" (A:ADAGIO). Nous allons poursuivre avec la deuxième partie (N° 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 :

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

1 - This copy is for the records of the

1941

1 - This copy is for the records of the
1941

1 - This copy is for the records of the
1941

1 - This copy is for the records of the
1941

1941

1 - This copy is for the records of the

1941

1 - This copy is for the records of the
1941

XV

Expl. 64 :

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 - DO

(2) On remarque la 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 entrecroisés deux mélodies :

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

Expl. 64 :

x

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 :

27
✓XVIIExpl. 70 :

c'est-à-dire :

Expl. 74 :

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

XVIICoda - 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 ^{vous} 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 :

1 - This copy is for the records of the

Section 1
The following information was received from
the [redacted] on [redacted]

It was stated that [redacted] is a [redacted] and
is currently [redacted] in [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].

The [redacted] is [redacted] and [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].

Section 2

The following information was received from [redacted]

Section 3

It was stated that [redacted] is a [redacted] and
is currently [redacted] in [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].
The [redacted] is [redacted] and [redacted].

XIX

Le passage qui suit (Doppio lento, mes~~ure~~ 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 de symbole :

et les groupes SI - DO - RE - Mib à l'aide du symbole :

ainsi nous avons le ^{schéma} ~~schéma~~ suivant :

Expl. 83 :

1 - This copy is for the records of the

1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1 - This copy is for the records of the
1944

1944

1 - This copy is for the records of the

1944

1 - This copy is for the records of the
1944

3) Répétition d'un tétracorde donné.

Aux mesures 506 et 507 (début) nous constatons en effet que le tétracorde DC-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 écrits 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/

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

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 ces 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 ^{ne} 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 récurrence) 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 (2^e et 3^e).

TABLEAU A2QUELQUES REFLEXIONS

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

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,

Expl. 106 :

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..

... ..
... ..

... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

384

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-versa.

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

En tout cas considérons cette tentative 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.

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1944

1944

1944

1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ είναι μια συζογία ορθώνων. Της Χρη-
σιμοποιείτε όταν ένα σύνολο από τέσσερις γότες παίρνει
~~είναι~~ δύο ορθώνων μέσα σε μια δύο ορθώνων.

Με δύο τετράχορδα του ίδιου τύπου και ένα τρίτο δια-
φορετικού τύπου πετυχαίνουν συν χειρωνακίας κέρματα, δηλαδή
συν Σειρά.

Είναι η αρίθμηση της αρχής ~~στο~~ PAS-DE-DEUX στο AGON,
(σελίδα 65)

Παράδειγμα 1

Αυτό το θέμα, που με το πρώτο κτύπημα παίζει συν
έκδοσης σειράς, συν πραγματικότητα με είναι παλαιά
ένα σύνολο από τρία τετράχορδα. Παράδειγμα
Παράδειγμα 1

Τα τετράχορδα 1 και 3 ανήκουν σε ένα αρχίτιμο:
1-2-1 (ήπιονο-τινο, ήπιονο). Το 2 σε αρχίτι-
μο 3-1-3 (τρία ήπιονο-ήπιονο-τρία ήπιονο)

Επειδή βλέπουμε ότι με τους παλαιούς συν τετράχορδων
είναι και σύνολων συν χειρωνακίας σειράς.

Όπως είδαμε με ένα παλαιό με 1 γότες μέσα σε σύνολο
συν Μπαρμπαν του.

Αντίθετα ~~στο~~ ανακρίβειες παλαιά και δυνατά τους
σε σε χειρωνακία ~~στο~~ του τέλειο κέρμα δηλαδή
συν παλαιών, δυνατά σε χειρωνακίας κέρματα, μέσα σε
στο πρώτα χειρωνακίας Χρονικά ονομα.

[The page contains extremely faint, illegible handwriting, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

Τα τετραγώνια είτε με κορυφές ή με κέντρα είτε με κορυφές
δυναμικά ομοειδή διαγράφονται προσεκτικά ώστε να
αισθητοποιηθεί ο μέσος όρος των κέντρων.

Επειδή η ιδανική γραμμή για την ελαστική ανάλυση της
πλάκας να προχωρήσει με αυτήν την ταχύτητα κίνησης
από το ένα άκρο προς το άλλο από τον άξονα ομοειδότητας
είναι ελβετικό ήχοι ομοειδούς.


2. Αφ' ημετέρας είναι η παραβολή της όμοιας
πλάκας να διαβάζουμε το τετραγώνιο.



α) Έχουμε καταρχήν έργο της αμβλείας από κέντρο
να κινείται με ταχύτητα v ή v_0 ή v_1 :

Παράδειγμα 2 και ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2Α

~~Ανάλυση 2Α δακτύλιου με κέντρο αμβλείας για κέντρο
τετραγώνιο από κέντρο κίνησης της 12 κέντρων της
Μον 288 κέντρων...~~

β) Μπορούμε να ενοστρίψουμε τα διαστήματα του τε-
τραγώνου.

Παρά 3 Επειδή η τετραγώνια: γίνεται: 

ή η τετραγώνια:  γίνεται: 

Μεταξύ των τριών ή φυσικών γωνιών του τετραγώνου
παραγωγής εφίπυς ενώ ο Χαρακτηρισμός του παρα-

Swamp Parapirius

626507
Zuidpica

-3- βιβλίον

λογαρίων, ὁ ἴδιος. Μία καὶ ἡ αὐτὴ τῶν τετραχόρων.
αἰῶν καὶ τὸ καθύπερθε, ~~ἡ αὐτὴ~~ γοηφικὴ ἐν
αὐτῇ καὶ ἡ ἀντιπαράθετος ἐν λαχέραισι καὶ ἰσότητι
ἐν ἴσότητι. Τὸς εἰς αἰῶν ἐν λογαρί Α.

Τὸς τρία αἰῶν ἐν ὁ λογαρί Β. καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς.

Ὁ ἑραβίνου ἀναγράφει αἰῶν ἐν ἐκαστοῦ ἐν
διαστήσει ~~τῶν~~ τῶν τετραχόρων καὶ πταχόρων.
μία ἐν ἴσῳ πρὸς (movement). Ἀναδεικνύει
ἐν ὅτι δὲ αἰῶν ἐν αἰῶν ὁ βαρῆς ἀγῶν ἐν
ἐπιπέδῳ αἰῶν ἐπιπέδῳ τῶν μετῶν.

Παρατήρησον ὅτι ὁ βαρῆς τῶν τετραχόρων
πρὸς τὸ ἴδιον πρὸς δὲ πρὸς (πρὸς 411):

λογ. 4

πρὸς αἰῶν αὐτὴ (πρὸς 417) ἐν:

λογ. 5

~~ἢ ἄλλοτε νὰ ἀναγράφῃ καὶ νὰ ἀναδείκνυται
μὴ μόνον τὰς διαστήσεις αἰῶν ἐν τῶν τετραχόρων
λαχέραισι οὕτω πρὸς τὸ ἴδιον πρὸς (movement)~~

~~ἢ ἐπιπέδῳ τῶν τετραχόρων τῶν μετῶν~~

~~α) 1 - 2 - 1~~

~~καὶ ἐν ἴσῳ πρὸς αἰῶν~~

~~3 - 1 - 3~~

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

Παράδειγμα 8

Τρία στοιχεία σε ίση σειρά (1-2-1)

Παράδειγμα 8

Και οι κανόνες πυλός είναι οι εξής:

Παράδειγμα 9

② Μία διπλάσια στοιχείου σε ίση σειρά

Μία εις το τρία στοιχεία σε ίση σειρά 1-2-1

Παράδειγμα 13

Προσέχεται να μην γίνονται δύο πυλός εις τον πυλός γιατί και οι δύο είναι αέριος: 1-2-1, το κανόνα της αέρας έχει χαρακτηρισμό αέριος διότι εις το αέριο κότταρο.

~~Μία διπλάσια στοιχείου σε ίση σειρά~~

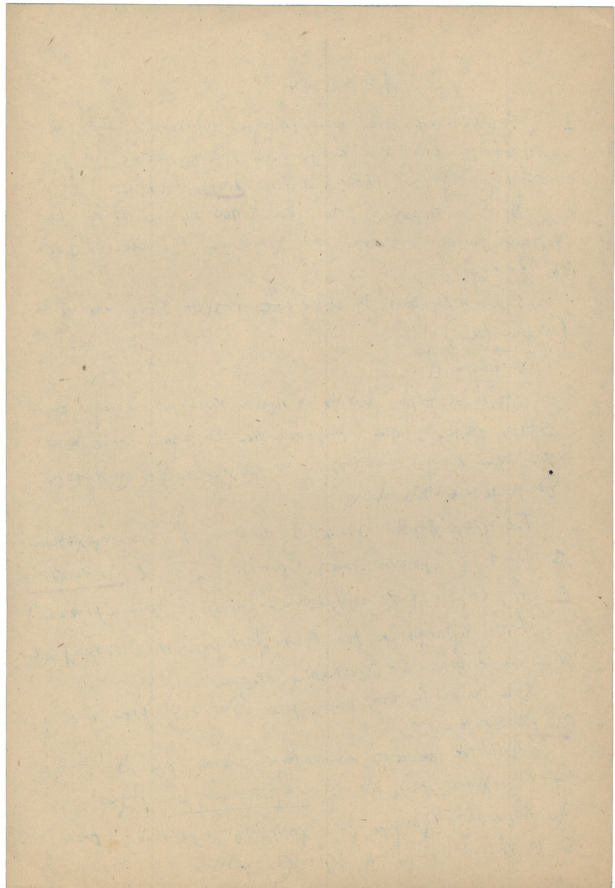
Παράδειγμα 14

Και οι κανόνες πυλός είναι:

παρ. 14α

Διπλάσια στοιχεία πυλός, αντιστρέφεται η σειρά των στοιχείων (1-2-1)

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]



[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the paper. The text is too light to transcribe accurately.]

αυτήν της Βίβλου διακρινόμενος μεταβιβάζει προς Σέβητο
 Στραταρόπουλο και τον πρώτο παραλαβόντα λέγει προς αυτόν
 λέγει (α) 2-1-3-4. Προς τον 2 η΄ και ο 2
 είναι το κοινό γέγονος (Σ1) ή το πρώτον των Στραταρό-
 πο και του 2 η΄ και ο 3 και 4 είναι οι κοινότητες γέγονος
 (Νοτή-ΡΕ) ή το πρώτον Στραταρόπουλο.

Επιπλέον έχω διαγράψει τα πρώτα μεμονωμένα
 εσώματα της Στραταρόπουλο α έχουντα :

Προς το πρώτο : $\frac{ΕΡ}{\text{Ανακρινόμενος μεταβιβάζει}}$
 Προς το δεύτερο : $\frac{ΜΙΛΑ}{\text{ΜΙΛΑ}}$
 και προς το τρίτο : $\frac{\text{ΔΙΑΒΑΣΕΤΕ ΤΟ ΔΕΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ}}{\text{ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ}}$

Νοτή :

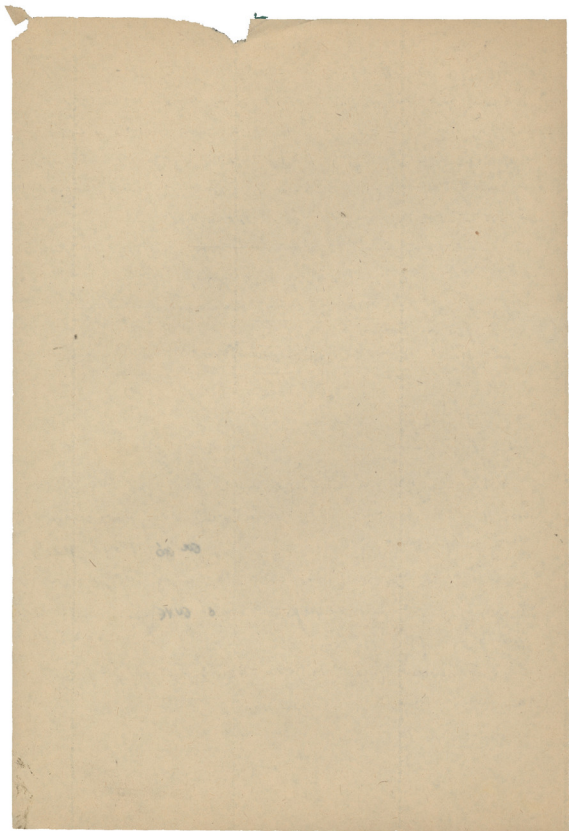
νοτ. (24)

Και τώρα θα ανακρινόμενος προς η Διο Μπα-
 υτα η Στραταρόπουλο Σπύρι ο Στραταρόπουλο ανακρινόμενος
 αυτός της μεταβιβάζει τον Στραταρόπουλο προς το FOUR Διο
 Μπαυτα πρώτου (νοτ. 25) διακρινόμενος από αλλη-
 λή των υστερήτων του υστερή Στραταρόπουλο και ο Στραταρόπουλο αυτό
 γράφεται, ή αλλοίως.

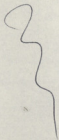
Τον Σέβητο (νοτ. 26) τα Στραταρόπουλο ή γέγονος
 ανακρινόμενος ή κλίση η Στραταρόπουλο

νοτ. (25)

νοτ. (26)



Το δείγμα ήρθε από τις σφαιρές (B) είναι η αναστροφή του πρώτου.
 Το γινόμενο είναι των «κεφαλών» (PA-SOL-SIB-~~ANTO~~ — NTO.
 SIB-SOL-PA) όσο και για τις μεταβολές των τετραγώνων :



ημ. (26)



Handwritten text at the top of the page, including a circled number 10 and some illegible script.



A circled number 10, likely a page or section marker.

Vertical text on the right side of the page, possibly bleed-through from the reverse side, including the word "Bismarck" and "Bismarck".

H ANAΛΥΣΗ ΤΩΝ « PAYS DE DEUX »

Τον γιν' οὐ τελέει τὸν ποταμὸν ἕως καὶ γιν' τὸ ἀπυξήματα τὸ, τὸ ἡγούμενον.
ἐπ' ἱστίου, τὸ « PAYS DE DEUX ».

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

NOTION BUREAU

I
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ είναι μια όρολογια συμβατική.- Τήν χρησιμοποιούμε όταν ένα σύνολο από τέσσερις νέτες παίζει οργανικό μέσα σε μια δεδομένη σύνθεση.

Με δύο τετράχορδα του ίδιου τύπου και ένα τρίτο διαφορετικού τύπου πετυχαίνουμε την χρωματική κλίμακα, δηλαδή την Σειρά.-

Είναι η περίπτωση της άρχης στο PAS-DE-DEUX στο "AGON" (σελίδα 65)

Παράδειγμα I.

Αυτό το θέμα, που με το πρώτο κύταγμα μοιάζει σαν έκθεση σειράς, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένα σύνολο από τρία τετράχορδα.-

Τά τετράχορδα I και 3 ανήκουν στο ίδιο άρχετυπο:-

I - 2 - 3 (ήμιτόνιο - τόνος - ήμιτόνιο).- Τό 2 στο άρχετυπο 3 - I - 3 (τρία ήμιτόνια - ήμιτόνιο - τρία ήμιτόνια).-

"Έτσι βλέπουμε ότι μια πρώτη λειτουργία στο τετράχορδο είναι να συνθέσουν την χρωματική σειρά.-

"Όμως αυτό δεν είναι παρά μια εξαίρεση μέσα στο σύνολο των δυνατοτήτων τους.-

"Αντίθετα θα συναντήσουμε πάντοτε μια δυνατή τάση στο σχηματισμό του τέλειου κύκλου δηλαδή στην παρουσίαση ολόκληρης της χρωματιστής κλίμακας μέσα σε δύο γίνεται βραχύτερα χρονικά σύνορα.-

Τά τετράχορδα είτε με μορφή μελωδική είτε με μορφή διαδοχικών συγχορδιών διαλέγονται προσεκτικά ώστε να εκπληρωθεί ό πιο πάνω κανόνας

"Έτσι η ιδανική γραφή είναι εκείνη που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε με αυτούς τους τέλειους κύκλους που ό ένας βγαίνει μέσα από τον άλλον σχηματίζοντας ένα είδος ήχητικής αλυσίδας.-

2.- "Ας εξετάσουμε τώρα τις μεταβολές στις όποιες μπορούμε να υποβάλουμε τό τετράχορδο.-

α) "Έχουμε κατάρχην όλους τους συνδυασμούς που μπορούν να κάνουν μεταξύ τους οι τέσσεροι ήχοι.-

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2 και 2 A

SECRET

... ..
... ..
... ..
... ..

SECRET

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..

β) Μπορούμε νά ανατρέψουμε τὰ διαστήματα τοῦ τετραχορδου.-

Ἔτσι λ.χ. τὸ τετραχορδὸ γίνεται:-

Παραδ. 3

ἢ τὸ τετραχορδὸ γίνεται:-

Ἡ αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ φυσιογνωμία τοῦ τετραχορδου μεταβάλλεται ριζικὰ ἐνῶ ὁ χαρακτήρας του παραμένει ὁ ἴδιος.- Ἡδὲ καὶ ἡ βαθύτερη οὐσία τοῦ τετραχορδου, αὐτὴ τοῦ τὸ καθαρίζει, νομίζουμε ὅτι δέν εἶναι παρὰ ἡ ἀντιπαράθεση τῶν διαφορετικῶν ποσοτήτων τῶν ἡμιτόνων.- Τοῦ ἕνα πρὸς δύο στὸ παραδ. Α.- Τοῦ τρία πρὸς ἕνα στὸ παράδειγμα Β. καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς.-

Ἐστραβίνσκυ πραγματοποιεῖ αὐτὲς τρεῖς ἀναστροφές τῶν διαστημάτων στὰ τετραχορδα ποῦ μεταχειρίζεται, μέσα στὸ ἴδιο μέρος (MOVEMENT).- Ἀποδεικνύει ἔτσι ὅτι θεωρεῖ ὅτι αὐτὲς οἱ βασικὲς ἀλλαγές στὴν ἐπιφάνεια ἀφήνουν ἀνέπαφο τὸν πυρήνα.-

Παραδειγματος χάρις τὸ βασικὸ τοῦ Τετραχορδου μέσα στὸ ἴδιο PAS-DE-DEUX (Μέτρο 4II)

Παρ. 4

μετατρέπεται πρὸς κάτω (μέτρο 4I7) στὸ:

Παρ. 5

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

γ) "Αν μέσα σ'αυτούς τους δύο τρόπους μεταβολών (α και β) μπορούμε να υπολογίσουμε τόν αριθμό των δυνατοτήτων που μας προσφέρονται, μέ τήν μέθοδο του

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

"Ετσι η ομάδα Β δεν είναι στην πραγματικότητα παρά η επανάληψις της αρχικής ομάδος Α. Μ'αυτὸν τὸν τρόπο προσθέτομε ἕνα ἔκτο κύβλο ἀπὸ Ι2 φθόγγους.

*Ίδου γιὰ νὰ ὁλοκληρωσομε ὁ τελικὸς πίνακας τῶν πέντε ομάδων μετὴν σειρά ἀπὸ τήν

Παραδ. 22

β) οἱ μεταβολές τῶν ἐπιλεγμένων τετραχόρων

Ἔννοεῖται ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ τετραχόρα, ποῦ ἐξετάσαμε (κοινὸι φθόγγοι - σχηματισμοὶ τῶν τέλειων κύβλων) δὲν παρουσιάζονται μετὰ μορφή. (Ι - 2 - 3 - 4) ἀλλὰ ἀλλαγμένοι.- 'Εὖθις στὸ FOUR DUOS, μετὴν μέθοδο τοῦ συνδίασμου ἀνάμεσα σὲ τέσσερις φθόγγους. ποῦ

Αὐτὴ οἱ εἶναι ἐλευθεροί; Δὲν ὑπακούουν παρὰ τῆς ἀνάγκης ; ἢ εἶναι

Εἶναι ἐλευθεροί μετὴν προϋπόθεσις ὅτι ὁ ἢ οἱ κοινὸι φθόγγοι (ποῦ συναντοῦν τὰ τετραχόρα ἀνάμεσα τοὺς) βρισκονται στὸ τέλος κἀθε πρώτου καὶ στὴν ἀρχὴ κἀθε δευτέρου τετραχόρου ποῦ μᾶντὸν τὸν τρόπο ἀνάμεσα τοὺς.-

Παραδειγματος χάρις, ἂν πάρουμε τὰ δύο πρώτα τετραχόρα τῆς ομάδος Α

EOA // - ΛΑ - EI - NTO
ΛΑ // - EI - NTO // - PE

ὁ μόνος τρόπος νὰ τὰ ἐνώσομε εἶναι σὴ μέθοδος φθόγγου εἶναι νὰ τοποθετήσομε αὐτοὺς τὸν φθόγγο (στὴν προκειμένη περιπτώσει τὸ EI) στὸ τέλος τοῦ πρώτου καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ δευτέρου.-

EOA //	-	ΛΑ	-	NTO	-	EI
I		2		4		3
<hr/>						
				EI	-	ΛΑ //
				2		I
						3
						4
						PE

*Ίδου ὁ

ἢ ἔμπνεση εἶναι ἐλεύθερη γιὰ νὰ διαλέξει τις δυνατὲς ἀλλαγές ποῦ ποῦ ἐξετάζουμε εἶναι πῶς ἀκόλουθεσ.

Παραδ. 23

Στὴν πραγματικότητα ὅμοι ὅπως ἔχομε σειρές μετὰ περισσότερα ἀπὸ δύο τετραχόρα εἶμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ σκεπτόμαστε τὸ τετραχόρο ποῦ ἀκόλουθεῖ.

Αὐτὸ ἀκίμα περισσότερο

Τὸ τετραχόρο ποῦ ἀκόλουθεῖ (παῦτοτε τὴν ομάδα Α) εἶναι

NTO // - PE // - MI - OA

γεγονός ποῦ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀπορρίψωμε τις πέντε ἀνάμεσα στις ἔξι δυνατὸτητες μεταβολῆς γιὰ τὸ δεύτερο τετραχόρο καὶ νὰ μὴν παραδεχτομε παρὰ μόνον τὴν πρώτη (α) 2-I-3-4, μίαι καὶ ὁ ἦχος 2 εἶναι ὁ κοινός φθόγγος (EI) μετὰ τὸ προηγούμενο τετραχόρο ἐνῶ οἱ ἦχοι 3 καὶ 4 εἶναι οἱ κοινὸι φθόγγοι (NTO // = PE) μετὰ τὸ ἐπόμενο τετραχόρο.

*Ἐπομένως ἐὰν περιωρίσομε σὰντὸ τὰ τρία τετραχόρα θά ἔχομε.

Γιὰ τὸ πρώτο : ἔξι
Γιὰ τὸ δεύτερο : μίαι
καὶ γιὰ τὸ τρίτο : Μεταβολές δύο δυνατὸτητες

Παραδ. 24

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

Και τώρα θα μέσα σε δύο πίνακες τον τρόπο με τον
 οποίο ο Στραβίνσκυ πραγματοποίησε αυτές τις μεταβολές του τετραχόρδου μέσα
 στο FOUR DUOS.

Μέσα στο πρώτο (παρ. 25) σημειώνουμε την αρχήν
 του κάθε τετραχόρδου και σε συνέχεια την φόρμα τους με αριθμούς.

Στο δεύτερο (παραδ. 26) τα τετράχορδα με φθόγγους πάνω από το κείμενο
 του Στραβίνσκυ.

Παραδ. 25

Παραδ. 26

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

I

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ είναι μια όρολογια συμβατική. Την χρησιμοποιούμε όταν ένα σύνολο από τέσσερις νότες παίζει ρόλο οργανικό μέσα σε μια ξεδομένη σύνθεση.

Με δύο τετραχόρδα του ίδιου τύπου και ένα τρίτο διαφορετικού τύπου πετυχαίνουμε την χρωματική κλίμακα, δηλαδή στην Εισρή.

Είναι η περιτύπωση της άρχης στο FAS-DE-DEUX στο "AGON" (σελ. 65)

Παράδειγμα I.

Αυτό το θέμα, που με το πρώτο κτύπημα μοιάζει σαν έκθεση σειράς, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένα σύνολο από τρία τετραχόρδα.

Τά τετραχόρδα I και 3 ανήκουν στο ίδιο άρχετυπο:

I-2-I (ήμιτόνιο - τόνος - ήμιτόνιο).- Τό 2 στο άρχετυπο 3-1-3 (τρία ήμιτόνια- ήμιτόνιο-τρία ήμιτόνια).-

"Έτσι βλέπουμε ότι μια πρώτη λειτουργία στο τετραχόρδο είναι να συνθέσουν στην χρωματική σειρά."

Όμως αυτό δεν είναι παρά μια εξαίρεση μέσα στο σύνολο των δυνατοτήτων τους.

Ανεξάρτητα θά συναντήσουμε πάντοτε μια δυνατή τάση στο σχηματισμό του τελείου κύκλου δηλαδή στην παρουσίαση ολόκληρης της χρωματιστής κλίμακας μέσα σε δύο γίνεται βραχύτερα χρονικά όμοια.

Τά τετραχόρδα είναι με μορφή μελωδική είτε με μορφή διαδοχική αρχορδίων διαλέγονται προσεκτικά ώστε να επικηρωθεί ο πίο πάνω κανόνας.

Έτσι η ιδανική γραφή είναι εκείνη που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε μ' αυτός τον τρόπο κηλάους που ο ένας βγαίνει μέσα από τον άλλον σχηματίζοντας ένα είδος ήχητικής αλυσίδας.

2.- Με εξέταση τους τρεις μεταβολές στις όποιες μπορούμε να υποβάλουμε το τετραχόρδο.-

α) Όπως καταρχήν όλοις τους συνδυασμός που μπορούμε να κάνουμε μεταξύ τους οι τέσσερις ροί ήχοι.- ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2 και 2Α

β) Μπορούμε να ανατρέψουμε τα διαστήματα του τετραχόρδου.-

Παρ 3 "Έτσι λ.χ. το τετραχόρδο γίνεται:-

|| η § το τετραχόρδο γίνεται:

|| "Αυτό τον τρόπο ή φυσιογνωμία του τετραχόρδου μεταβάλλεται ριζικά ενώ ο χαρακτήρας του παραμένει ο ίδιος.- Μία και η Βαβυτερή ούτι του τετραχόρδου, αυτή που το καθορίζει, νευρίζουμε ότι δεν είναι παρά η αντικατάσταση των διαφορετικών προσώπων των ήχων.- Το ένα προς δύο στο παράδ. Α -- Δ. Το τρία προς ένα στο παράδ. Β και ούτω καθ' εξής.-

|| ό Στραβίνσκυ πραγματοποιεί αυτές τις αναστροφές των διαστημάτων στα τετραχόρδα που μεταχειρίζεται, μέσα στο ίδιο μέρος (MOUVEMENT).- Αποδεικνύει έτσι ότι θεωρεί ότι αυτές οι βασικές αλλαγές στην επιφάνεια ανήκουν απόλυτα των πύργων.

|| Παράδειγματος χάρη το βασικό του Τετραχόρδου μέσα στο ίδιο FAS DE DEUX (μόρο 411)

Παρ. 4

μετατρέπεται πίο κάτω (μόρο 417) στη:

Παράδειγμα 5

γ) Αν μέσα σ' αυτός τους δύο τρόπους μεταβολών (α και β) μπορούμε να υπολογίσουμε τον αριθμό των δυνατοτήτων που μας προσφέρονται, με την μέθοδο του μίας σειράς από τετραχόρδα του ίδιου τύπου οι δυνατότητες στο σχηματισμό γραμμών είναι

|| ίδιος οι δύο βασικοί τρόποι:

1877

Dear Sir,

I have the honor to acknowledge the receipt of your letter of the 10th inst. in relation to the above mentioned matter.

The same has been forwarded to the proper authorities for their consideration.

I am, Sir, very respectfully,
Your obedient servant,

J. H. [Name]

[Address]

[Additional text]

[Additional text]

[Additional text]

I.- Με τὸν (ἢ τοὺς) κοινούς φθόγγους

"Ας ἀρχίσουμε με ἕνα κοινὸ φθόγγο.- Παίρνωμε τρία τετραχόρδα τοῦ ἴδιου τόμ

μου:

ἤχοι : I 2 3 4

I --- 2 - - I

Παραδ. 6

Ἔς συγχωνέρωμε τὰρα τοὺς κοινούς φθόγγους:

Παραδ. 7

Τὰ τρία ἐνδόθηκαν σὲ ἕνα. Δέν μπορούμε πλέον νὰ ξεχωρίσουμε τὰ σφόρα ἀνάμεσα σὲ κἀθε τετραχόρδο.- Ἐπεὶ με τὸ σκάσιμο τοῦ τετραχόρδου γενιέται ἕνα

φθόγγος.- *Ἴσοθ ὡς παράδειγμα με δύο κοινούς

Ἐπίσσερα τετραχόρδα τοῦ ἴδιου τύπου (I-2-I)

Παραδ. 8

Καὶ νὰ ἡ καινοδργια μετὰ τὴν συγχώνευση τῶν κοινῶν φθόγγων:

Παραδ. 9

2.- Με τὴν τετραχόρδου τοῦ ἴδιου τύπου.

Ἴσοθ εἰς ἀπὸ τὰ τρία τετραχόρδα τοῦ τύπου I - 2 - I.-

Παραδ. 13

Μπορούμε νὰ δημιουργήσωμε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ μελωδικὰς γραμμὰς τοῦ ἕν καὶ βασίζονται σὲ ἕνα : I - 2 - I, τὸ καινοδργιο της πρώτου ἔχει χαρακτηριστικὰ δύο ἀφ' ἑαυτῶν ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ

Παραδ. 14

Καὶ ἡ καινοδργια

Παραδ. 14 α

Παραδ. 15

16

17

18

Κυκ. Κυκ.

Διακρίνομε ὅτι τὰ ὅρια δημιουργία νέων μελετῶν γραμμῶν με τὴν παραπάνω μέθοδο δέν καθορίζονται παρὰ ἀπὸ τὴς δυνατότητες τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη

1877

Dear Sir,

I have the honor to acknowledge the receipt of your letter of the 10th inst. in relation to the above mentioned matter.

The same has been forwarded to the proper authorities for their consideration.

I am, Sir, very respectfully,
Your obedient servant,

J. W. [Name]

[Address]

[Additional text]

[Additional text]

[Additional text]

1870
The following is a list of the names of the persons who have been admitted to the office of Justice of the Peace for the year 1870.

1. J. H. [Name]
2. [Name]
3. [Name]
4. [Name]
5. [Name]
6. [Name]
7. [Name]
8. [Name]
9. [Name]
10. [Name]
11. [Name]
12. [Name]
13. [Name]
14. [Name]
15. [Name]
16. [Name]
17. [Name]
18. [Name]
19. [Name]
20. [Name]
21. [Name]
22. [Name]
23. [Name]
24. [Name]
25. [Name]
26. [Name]
27. [Name]
28. [Name]
29. [Name]
30. [Name]
31. [Name]
32. [Name]
33. [Name]
34. [Name]
35. [Name]
36. [Name]
37. [Name]
38. [Name]
39. [Name]
40. [Name]
41. [Name]
42. [Name]
43. [Name]
44. [Name]
45. [Name]
46. [Name]
47. [Name]
48. [Name]
49. [Name]
50. [Name]
51. [Name]
52. [Name]
53. [Name]
54. [Name]
55. [Name]
56. [Name]
57. [Name]
58. [Name]
59. [Name]
60. [Name]
61. [Name]
62. [Name]
63. [Name]
64. [Name]
65. [Name]
66. [Name]
67. [Name]
68. [Name]
69. [Name]
70. [Name]
71. [Name]
72. [Name]
73. [Name]
74. [Name]
75. [Name]
76. [Name]
77. [Name]
78. [Name]
79. [Name]
80. [Name]
81. [Name]
82. [Name]
83. [Name]
84. [Name]
85. [Name]
86. [Name]
87. [Name]
88. [Name]
89. [Name]
90. [Name]
91. [Name]
92. [Name]
93. [Name]
94. [Name]
95. [Name]
96. [Name]
97. [Name]
98. [Name]
99. [Name]
100. [Name]

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher due to the bleed-through effect. It appears to contain several paragraphs of text, possibly related to a technical or scientific report.

Α ερωτησιν γινώσκοντες ούτοι τα τριπύχουδα.

Α ερωτησιν καὶ ἄρα τῶν τριπύχων τῶν 2. Τὸ ἀπὸ δεξιῆς
πρὸς τὸ ἄνω (0-5) - 2 ἰσοπέδια - (81-1A) - 1 ἰσοπέδιο (1A-50A)

Τὸ δεξιὸν ἔχει ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν ἰσοπέδιον ἄνω.

Ἐν τῷ τριπύχῳ εἰσὶν ἰσοπέδια 3 - 1 - 3 (αἰσθητικὸν Β)

Ὁ τριπύχουδα ἔχει ἰσοπέδια ἄνω

Ἐν τῷ τριπύχῳ δεξιῶν

Τὰ τριπύχουδα αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τὰ τρία
τριπύχουδα ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν καὶ ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν καὶ ἄνω

Ἐν τῷ τριπύχῳ αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τὰς (αἰσθητικὸν) A [1-2-1] A [1-2-1]
B [3-1-3] αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν (αἰσθητικὸν)

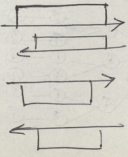
Ἐν τῷ τριπύχῳ δεξιῶν αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν
αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν (αἰσθητικὸν) τῶν ἄνω

~~Ἐν τῷ τριπύχῳ αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν ἄνω~~

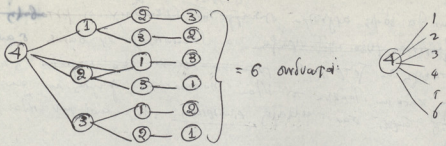
αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν ἄνω τῶν τριπύχων τῶν 3

Ὅσα κατὰ τὸ αἰσθητικὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν 3 τριπύχων τῶν 3
καὶ τῶν ἄνω τῶν τριπύχων ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν τῶν 3 ἰσοπέδιων
καὶ τῶν ἄνω τῶν τριπύχων ἢ πρὸς ἑαυτὸν ἰσοπέδιον

Ἐν τῷ τριπύχῳ...
Μία τριπύχουδα ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν
Ἐν τῷ τριπύχῳ ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν
Τετὴν τριπύχουδα ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν
Ἐν τῷ τριπύχῳ ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν
Ἐν τῷ τριπύχῳ ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν ἀριστερὰ πρὸς ἑαυτὸν



- 7



= 6 συνδυασμοί

Μετα για κάθε τετραχόρδο έχουμε $4 \times 6 = 24$ βασικών πεντηχόρδων συνδυασμών

Επειδή οι χρωματισμοί είναι 3 τετραχόρδων προκύπτει οι εξηκονταπέντε

$3 \times 24 = 72$ βασικών πεντηχόρδων συνδυασμών

Με τις ηχοποιήσεις, από 12 κλίμακες προκύπτει από $72 \times 12 = 864$

πεντηχόρδων συνδυασμών

Εάν πάλι οι συρτάριες είναι από 4 $4 \times 12 = 48$

Β) Μια άλλη κατηγορία είναι οι τετραχόρδοι όπου οι ηχοποιήσεις είναι 12 και οι συνδυασμοί είναι 3. Έτσι έχουμε 36 τετραχόρδα Α:

1 - 2 - 1

2 - 1 - 2

Το τετραχόρδο Β:

3 - 1 - 3

1 - 3 - 1

Αυτά τα τετραχόρδα είναι βασικά, χρησιμοποιώντας τα, τον κωδικό και την ηχοποίηση με τις εννέα οκτάβες και τις εννέα οκτάβες, έχουμε 36 τετραχόρδα Α και Β. Για το Α η ηχοποίηση είναι 1-2-1 και για το Β η ηχοποίηση είναι 3-1-3. και ούτω καθεξής...

(Γ) Τίς ^{πα τμή} ~~είναι~~ οντας άμεσα τής βασίς τής ττραχορδίας, (κτγ Α)
 ού και τής μεταστροφής και άναφής τής λαρυραδίας τής (κτγ Β)
 άρα τής είν όπιστεν άριθμητικί άπο αούλι πύστα νι πύστασι -
 ός και αν τήσι διαφοράς αού τής αποστέφουσαν είναν άναπαύσις
 να νά καταφέρω τής άώγης τής ~~αί ττα άναπαύσις~~ άρπονί και
 αντιστοιχί τής καταστέφουσαν τής είναν τής είναν άναπαύσις
 άναπαύσις, κτγ τής πύστα είναν τταόδο (ν άναπαύσις τής πύστα τής
 άναπαύσις: (κτγ τταόδο) ^{τταόδο} ~~αί τταόδο~~ κτγ... Δεί είναν ίλλυμ-
 τής..

~~Είναν τής αού είναν άναπαύσις ίλλυμτής~~
 (Δ) Τίνας ίλλυμτής είναν άναπαύσις νά άναπαύσις τής είναν

ττραχορδία πύστα τής.

^{πύστα νι}
~~τταόδο~~ τής πύστα νι άναπαύσις τταόδο τής είναν τής άναπαύσις;

(1) Μπ άνα τής κοινής νότς.

Α άναπαύσις 1. x. άναπαύσις 3 ττραχορδία νάνα Α

Handwritten musical notation on a staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings are written below: 4 3 1 2 | 3 2 4 1 | 4 2 3 1. Above the staff, circled numbers 1-2 and 3-2 are written.

Ευδύνατος τής τταόδο τής 2 κοινής νότς είναν τής άναπαύσις
 να κανονίσει τταόδο πύστα

Handwritten musical notation on a staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings are written below: 4 3 1 | 2 2 4 1 | 4 2 3 1. Above the staff, a circled number 1 is written.

7# Tai tētrapa tētraxopta tētris tētrax (A)

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

Arī ai ēvīdoyt 2 xovis vīs (A) kōn n'oi tōis (B)
 q' pas l'isou oī dōpamānī ~~kaivoyt~~ tētrax opta

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

Superpōsmi

② Mīō aiōi xivt'ha tōi ēvī tētraxopta pīsa n' a'f'f'a
 Nō t'x' 3 tētraxopta tōi n'vā A :

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

~~Mēpōst' vōt vōt tētraxopta~~ ~~tētraxopta~~ ~~tētraxopta~~ ~~tētraxopta~~
 q' ai n' ai tētraxopta n' tētraxopta tētraxopta tētraxopta tētraxopta
 tētraxopta tētraxopta tētraxopta tētraxopta tētraxopta tētraxopta

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

1831
Buckingham Palace
London

Η ΜΕΛΩΔΙΑ

Τὸ ΧΡΙΣΤΙΝΟ ΜΙΑΣ ΑΠΑΝΘ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ.

α) Ἡ ἐπιλογή στὴν τετράχορδα.

Ὁ Στραβίνσκυ μέσα στὸ FOUR DUOS (AGON σελ. 75) μᾶς προσφέρει ἕνα παράδειγμα γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν μιᾶς μελωδικῆς γραμμῆς, - σφηριζόμενος ἀποκλειστικᾶ ἐπάνω στὸ τετράχορδο τοῦ τύπου I - 2 - I, -

Ὁλόκληρη αὐτὴ ἡ συμφωνικὴ με τὴν ἐξαιρετικᾶ ἀπλὴ τῆς ἀνορχήστρου ὁὲν εἶναι στὴν πραγματικότητά παρὰ μιὰ μονόφωνη μελωδικὴ γραμμὴ ἀρχήστρα. -

Τὸ FOUR DUOS ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰκοσι ἕξη (26) τετράχορδα ποὺ ἀνδνῶνται ἀνάμεσα τοὺς με ENAN ἢ ΔΥΟ ΚΟΙΝΟΥΣ ΦΘΟΓΓΟΥΣ. - Ἡ μελωδικὴ τους ἀνάπτυξι γίνεται σύμφωνα με τὴν μέθοδο ποὺ ἐξετάσαμε στὴν παράγραφο Γ) στὴν Εἰσαγωγή. -

Αὐτὰ τὰ 26 τετράχορδα εἶναι διηρημένα πέντε (5) μικρῆς ὁμάδες, καθωρισμένες ἀπὸ τὴν ἀρμονικὴν ὁμοιογένεσα. Ἡ τῶν ὁμάδων εἶναι ἀπολύτως συμμετρικῆ. -

Παραδ. 19

Ἡ πρώτη διαπίστωση μετὰ τὴν ἐξέταση τῆς πρώτης ὁμάδος εἶναι ὅτι σχηματίζει τὸ τέλειο κύκλω

Ἀπὸ τοὺς 16 φθόγγους αὐτῶν τῶν τεσσάρων τετραχορδῶν μᾶς μένουσι 12 μετὰ ἀπὸ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν τεσσάρων κοινῶν φθόγγων, ὅπως βλέπουμε παρακάτω:

Παραδ. 20

Δύναμε σὲ κἀθε τετράχορδο τὸ ὄνομα τοῦ πρώτου φθόγγου. Ἔτσι ἔχομε γιὰ τὴν πρώτη

ΣΟΛ ♯ - ΛΑ ♯ - ΝΤΟ ♯ - ΡΕ ♯

δηλαδή:

α) Δύο ἡμιτόνια ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δευτερο, δύο ἡμιτόνια ἀνάμεσα στὸ τρίτο καὶ στὸ τέταρτο καὶ τριὰ ἡμιτόνια ἀνάμεσα στὸ δευτερο καὶ τρίτο.

β) Γιὰ τὰ τετράχορδα ποὺ χωρίζονται ἀπὸ δύο ἡμιτόνια, ἔχομε ἕνα κοινὸ φθόγγο. Γι' αὐτὰ ποὺ χωρίζονται ἀπὸ τρία ἡμιτόνια ἔχομε δύο κοινούς φθόγγους. Ἐὰ ὁδομε εὐθὺς ὅτι οἱ τέσσερις πρῶτες ὁμάδες (ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν 1) δηλαδή εἶναι

Παρα. 21

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἔχομε πέντε τέλειους κύκλους ἀπὸ δώδεκα φθόγγους ποὺ ὁ ἕνας βγαίνει ἀπὸ τὸν ἄλλον σὺν τῷδε μιᾶς ἤχητικῆς ἀλυσίδας.

Ἡ ὁμάδα Β, ἀπὸ ἕξη τετράχορδα, ἔχει σὺν σειρά

ΛΑ ♯ - ΝΤΟ ♯ - ΡΕ ♯ - ΝΤΟ ♯ - ΣΟΛ ♯ - ΒΑ

δηλαδή στὴν ὁμάδα " πρῶτο"

ΣΟΛ ♯ - ΛΑ ♯ - ΝΤΟ ♯ - ΡΕ ♯

με ἐπιπλέον τὸ τετράχορδο ΡΑ ♯.

ΡΑ ♯ - ΣΟΛ ♯ - ΛΑ - ΕΙΒ

Ἀπ' αὐτὸς τοὺς τέσσερις φθόγγους οἱ δύο πρῶτοι (ΡΑ ♯ - ΣΟΛ) εἶναι οἱ ἤχοι II καὶ I2 τῆς ὁμάδος Α (Παρα. 20) οἱ δύο ἄλλοι ΛΑ - ΕΙ β ὅθεν ἀνήκουν σαφῶς τὸ μέρος (FOUR DUOS) ἀλλὰ σχηματίζουν τὴν ἀρχὴν τοῦ ἐπόμενου (FOUR DUOS)

CONFIDENTIAL

The following information was obtained from a confidential source who has provided reliable information in the past. It is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

Η ΜΕΛΩΔΙΑ

ΤΩ ΧΥΤΣΙΩ ΗΛΙΑΣ ΑΠΑΝΕ ΜΡΑΟΔΑΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ.

α) Ἡ ἔκδοσις στὴν τετραχορδία.

Ὁ Στραβόνιος μέσα στὸ FOUR DUOS (AGON σελ. 75) μᾶς προσφέρει ἕνα παράδειγμα γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν μιᾶς μελωδίας γραμμῆς, - στήριζόμενος ἀποκλειστικῶς ἐπάνω στὸ τετραχορδόν τοῦ τύπου I - 2 - I, -

Ὁλόκληρῃ αὐτῇ ἡ συμφωνική με τὴν ἐξαιρετικῶς ἀπλή της ἀνορχήστρουσιν ὁὖν εἶναι στὴν πραγματικότητά καθά μιᾶ μονόφωνῃ μελωδίακῇ γραμμῇ ὀρχήστρα. -

Τὸ FOUR DUOS ἀποτελεῖται ἀπὸ εἴκοσι ἑξή (26) τετραχορδία καθ' ἑνὸν ἀνάμεσα τοὺς με ΠΗΛΗΝ ἢ ΔΥΟ ΚΟΙΝΟΥΣ ΘΕΟΓΟΥΣ, - ἡ μελωδικὴ τους ἀνάπτυξις γίνεται σύμφωνα με τὴν μέθοδον καθ' ἑξέτασιν στὴν περιγραφῶν Γ) στὴν Εἰσαγωγῇ. -

Αὐτὰ τὰ 26 τετραχορδία εἶναι διηρημένα πέντε (5) μικρῶς ὁμάδων, καθωρισμένως ἀπὸ τὴν ἀρμονικὴν ὁμοιογένεσιν. Ἡ τῶν ὁμάδων εἶναι ἀπολύτως συμμετρική. -

Παράδ. 19

Ἡ πρώτη διακρίθωσις μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῆς πρώτης ὁμάδος εἶναι ὅτι σχηματίζει τὸ τέλειον κύβον

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.- ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ είναι μία άρολογια συμβατική. Την χρησιμοποιούμε όταν ένα σύνολο από τέσσερις νότες παίζει ρόλο οργανικό μέσα σε μία

Με δύο τετραχόρδα του ίδιου τύπου και ένα τρίτο διαφορετικού τύπου πετυχαίνουμε την χρωματική κλιμακία, δηλαδή στην Σειρά.

Είναι η περίπτωση στην άρχη στο PAS-DE-DEUX στο "AGON" (σελίδα 65)

Παράδειγμα I.

Αυτό το θέμα, που με το πρώτο κίταγμα μοιάζει σαν έκθεση σειράς, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένα σύνολο από τρία τετραχόρδα.

Τά τετραχόρδα I και 3 άφηνουν στο ίδιο άρχετυπο:

I-2-I (ήμιτόνιο - τόνο - ήμιτόνιο).- Τό 2 3-I-3 (τρία ήμιτόνια- ήμιτόνιο-τρά ήμιτόνια).-

*Έτσι βλέπουμε ότι μία πρώτη λειτουργία στο τετραχόρδο είναι να συνθέσουν στην χρωματική σειρά.-

Όμως αυτό δεν είναι παρά μία εξαίρεση μέσα στο σύνολο

Αντίθετα θα συναντήσουμε πάντοτε μία δυνατή τάση στο σχηματισμό του τέλειου κώδικου δηλαδή στην παρουσίαση ολόκληρης της χρωματιστής κλιμακίας μέσα σε δύο γίνεται βραχύτερα χρονικά σύνορα.-

Τά τετραχόρδα είτε με μορφή μελωδική είτε με μορφή διαλέγονται προσεκτικά ώσον να εκπληρωθεί ο

Έτσι η ιδανική γραφή είναι εκείνη που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε μ'αυτούς τους τέλειους κώδικους που ο ένας βγαίνει μέσα από το άλλο σχηματίζοντας ένα είδος άλωστιάς.-

2.- Ής εξετάσουμε τώρα τις μεταβολές στις όποιες μπορούμε να υποβάλουμε το τετραχόρδο.-

α) Έχουμε καταρχήν όλους τους που μπορούν να κάνουν μεταξύ τους οι τέσσερις ροί ήχοι.-

β) Μπορούμε να ανατρέψουμε τά διαστήματα του τετραχόρδου.-

*Έτσι λ.χ. το τετραχόρδο γίνεται:-

5 τό τετραχόρδο γίνεται:

Μ'αυτό τον τρόπο η φυσιογνωμία του τετραχόρδου μεταβάλλεται ριζικά ενώ ο χαρακτήρας του παραμένει ο ίδιος.- Μιας και η του τετραχόρδου, αυτή που το καθορίζει, νομίζουμε ότι δεν είναι παρά η αντίπαρθεση στην διαφορετική.- Το ένα προς δύο στο Α. Το ένα προς τρία Β. και ούτω καθ'έξής.-

ο Έστραβλιανι πραγματοποιεί αυτός στα τετραχόρδα που μεταχειρίζεται, μέσα στο ίδιο μέρος (MOUVEMENT).- Αποδεικνύει έτσι ότι θεωρεί ότι αυτές οι βασικέςλλαγές στην επιφάνεια άφηνουν

Παράδειγματος χάρη τό βασικό του Τετραχόρδου μέσα στο ίδιο PAS DE DEUX (

Παρ. 4

μετατρέπεται

Παράδειγμα 5

γ) Αν μέσα σ'αυτούς τους δύο τρόπους μεταβολών (α και β) μπορούμε να τον άριθμό των που μας προσφέρονται, με την μέθοδο του μιας σειράς από τετραχόρδα του ίδιου τύπου οι δυνατότητες στο σχηματισμό γραμμών είναι

Ίσως οι δύο βασικοί τρόποι:

CONFIDENTIAL

The following information was obtained from a confidential source who has provided reliable information in the past. It is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

I.- Με τόν (ή τούς) κοινούς φθόγγους

*Ας αρχίσωμε με ένα κοινό φθόγγο.- Παίρνωμε τρία τετράχορδα του ίδιου τύπου:

ἤχοι : I 2 3 4

I --- 2 -- I

Παραβ. 6

Ἐς συγχωνέωμε τώρα τούς κοινούς φθόγγους:

Παραβ. 7

Τά τρία ἐνόθησαν σέ ἕνα. Δέν μπορούμε πλέον νά ξεχωρίσωμε τά σόνορα ἀνάμεσα σέ κάθε τετράχορδο.- Ἔτσι μέ τὸ σπάσιμο τοῦ τετραχόρδου γενιέται ἕνα

φθόγγος.- Ἴδου ὡς παράδειγμα μέ δύο κοινούς

Τέσσερα τετράχορδα του ίδιου τύπου (I-2-I)

Παραβ. 8

Καί νά ἡ καινούργια μετά τήν συγχώνευση τῶν κοινῶν φθόγγων:

Παραβ. 9

2.- Με τήν ----- τετραχόρδου τοῦ ίδιου τύπου.

Ἴδου εἰς ἀπό τά τρία τετράχορδα τοῦ τύπου I - 2 - I.-

Παραβ. 13

Μπορούμε νά δημιουργήσωμε ἕναν μεγάλο ἀριθμό ἀπό μελωδικές γραμμές ποῦ ἄν καί βασίζονται σέ ἕνα : I - 2 - I, τὸ καινούργιο της πρῶτο ἔχει χαρακτηριστική διάφορα ἀπό τὸ ἀρχικό

Παραβ. 14

Καί ἡ καινούργια

Παραβ. 14 α

Παραβ. 15

16

17

18

Κλπ. Κλπ.

Διαπιστώνουμε ὅτι τὰ ὅρια δημιουργία νέων μελετῶν γραμμῶν μέ τήν παραπάνω μέθοδο δέν καθορίζονται παρά ἀπό τίς δυνατές τοῦ ίδιου τοῦ συνθέτη

CONFIDENTIAL

The following information was obtained from a confidential source who has provided reliable information in the past. It is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

The source has advised that the following information is being provided to you for your information only. It is not to be disseminated outside your office.

①

④

⑤

⑩

Empty musical staves for practice.