

Мария Васильевна Козак – музыковед,
аспирантка кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kozakshvili@mail.ru

Maria M. Kozak – musicologist,
postgraduate student at the Department of Music History
of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
kozakshvili@mail.ru

УДК 781.6

ИСКУШЕНИЕ МЕССИАНОМ:
«IN PARADISUM» АВЕНИРА ДЕ МОНФРЕДА

THE TEMPTATION BY MESSIAEN:
“IN PARADISUM” BY AVENIR DE MONFRED

Аннотация

В статье рассматривается органная пьеса «In Paradisum» (1947) Авенира Генриховича де Монфреда (1903–1974). «In Paradisum» – произведение, созданное композитором на этапе стилистических и композиционных поисков, позднее приведших де Монфреда к созданию собственного принципа сочинения музыки, названного композитором «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» (НДМ принцип). Резкая смена арсенала музыкально-выразительных средств в «In Paradisum» сделала его уникальным среди сочинений всех периодов творчества де Монфреда. Несмотря на важность эксперимента с «In Paradisum» и использованными в пьесе средствами музыкальной выразительности, восходящими к «Технике моего музыкального языка» Мессиаена, де Монфред так и не упомянул ни пьесу, ни персону Мессиаена в своём трактате, опубликованном в 1970 году.

Abstract

The article discusses the organ piece “In Paradisum” (1947) by Avenir de Monfred (1903–1974). “In Paradisum” is a work created by the composer at the time of stylistic and compositional search, which later led de Monfred to the creation of his

own method of music composition – the *new diatonic modal principle of relative music* [NDM principle]. The abrupt change in the range of musical and expressive means in the play “In Paradisum” made it unique among the compositions of all periods of de Monfred's work. Despite the importance of the experiment with “In Paradisum” and the means of musical expression used in the play, dating back to Messiaen's “Technique de mon langage musical”, de Monfred never mentioned either the play or Messiaen himself in his treatise published in 1970.

Ключевые слова: Аvenir Генрихович де Монфред, Оливье Мессиаен, «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» (1970), «Техника моего музыкального языка» (1944), «In Paradisum» (1947), политональность, полимодальность, аметричная музыка

Keywords: Avenir H. de Monfred, Olivier Messiaen, “The New Diatonic Modal Principle of Relative Music” (1970), “Technique de mon langage musical” (1944), “In Paradisum” (1947), polytonality, polimodality, ametric music

Аvenir Генрихович де Монфред (1903–1974) сегодня известен во Франции и США как композитор, работавший в жанрах лёгкой музыки и киномузыки. Биографика композитора скудна, а сведения о нём долгое время ограничивались информацией об обучении в Петроградской консерватории, карьере джазового пианиста и исполнителя на электронном органе в эмиграции, а также сотрудничеством с кинорежиссёром Валерианом Боровчиком. На периферии немногочисленных сведений по разным причинам оказался тот очевидный факт, что преобладающее количество сочинений де Монфреда относится к области академической музыки. Наиболее полным источником сведений о его сочинениях и его взглядах на академическую музыку стал изданный в Нью-Йорке англоязычный трактат «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» («The New Diatonic Modal Principle of Relative Music») [9].

Трактат получил одобрение нескольких коллег из круга Русского Зарубежья, но крайне прохладные отзывы некоторых музыкальных критиков.

Авторы двух рецензий на книгу – композитор, пианист, преподаватель Корнеллского университета Роберт Палмер [10] и британский музыковед Найл О’Лафлин [11] отметили глубину мышления автора и тщательно изложенную им историю развития модальности и хроматики. Несмотря на сдержанное отношение к самому НДМ принципу, рецензенты сочли рассуждения де Монфреда об эволюции лада, тональности и гармонии ценными.

Временем начала работы де Монфреда в полимодальной технике стал 1947 год – год написания сюиты для фортепиано «Юная француженка» («Une jeune fille française: petite suite»)¹. Первыми опытами полимодальности в музыке де Монфред считал произведения Бартока и Стравинского, написанные в 1920-е годы. Как показало исследование Ю. И. Паисова, в композиторских стилях XX века политональность трактовалась по-разному и имела свои особенности².

Отправным пунктом своих размышлений о политональности и полимодальности Авенир Генрихович назвал статью Дариуса Мийо «Политональность и атональность» (1923). Учитывая интерес де Монфреда к теоретическим работам композиторов, удивляет отсутствие в его книге упоминания имени Мессиана и его трактата «Техника моего музыкального языка», изданного в 1944 году.

У современных исследователей «музыкально-языковая совместимость» в музыке Мессиана вызывает изумление³. Т. С. Кюрегян, исследовавшая формообразование в цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944), высказала суждение о том, что данное сочинение «вполне достойно того, чтобы служить “моделью” – если и не всего мессиановского формотворчества, то хотя бы значительнейших композиций» [3, с. 47].

¹ Именно это произведение назвал сам де Монфред. Сюита была опубликована издательством Франсиса Салабера [9, р. 61].

² Симметричные и геометризованные ладовые структуры в политональности Бартока, остинатная политональность Стравинского, полигармоническая политональность Равеля, колористическая политональность Мийо, полигармония политональной ткани Онеггера, модуляционная политональность Хиндемита [5].

³ О «совмещении несовместимого» у Мессиана см. у Т. С. Кюрегян [3, с. 48].

Трудно себе представить, что и трактат, и сочинения французского композитора не привлекли внимания де Монфреда, находящегося в поиске путей обновления музыкального языка. О 1940-х годах он вспоминал как о времени осознания кризиса тональной музыки (или, по выражению самого композитора, «битональной» – то есть только из мажора и минора), кризиса додекафонии и своих первых шагах к НДМ технике: «Я отказался от Шёнберга и атональности и, довольно счастливо, начал потихоньку углубляться в изучение средневековых ладов и постсредневекового контрапункта. <...> Изучение музыки великих мастеров привело меня к вопросу, на который я до тех пор не мог дать однозначно верный ответ, а именно: как случилось то, что количество ладов с семи неожиданно сократилось до двух? Почему в аккордовом разрешении, имеющем в составе седьмую ступень мажорного звукоряда, седьмая ступень должна неизменно переходить в тонику? Что, если мы используем вместо этого разрешения седьмую ступень натурального минора? С другой стороны, если средневековые композиторы боялись тритона – их «дьявола в музыке», почему его же должны бояться и мы? Увеличенная кварта и уменьшённая квинта могут звучать странно, причудливо, необычно, так почему бы не дать им возможность быть полезными? <...> Несколько лет спустя я наткнулся на маленький вальс Франсиса Пуленка: В нём я нашёл то, что искал: систематическое повышение четвёртой ступени в мажорном звукоряде, то есть миксолидийский лад⁴. Этого *fis* в пьесе, я уверен, случайно нет при ключе. Тем не менее, эффект от него восхитительный. И ради забавы я сыграл восемь тактов этого вальса с умственным замещением: во-первых, с замещением двух бемолей двумя диезами, во-вторых, с замещением *fis* на *b*, в-третьих, натуральный звукоряд без знаков. Мгновенное изменение ладовой окраски было поразительным»⁵ [9, р. хxi].

⁴ Так у де Монфреда – *М. К.*

⁵ Здесь и далее все цитаты из книги композитора даны в переводе автора статьи.

Начало 1940-х годов в творческой биографии де Монфреда было ознаменовано работой с издательством Франсиса Салабера в жанре эстрадной музыки и сочинением произведений с традиционными для рубежа XIX–XX веков формами, жанрами, тональной организацией. В 1941 году де Монфред написал концерт «Три аспекта Франции» («Trois aspects de la France») для фортепиано с оркестром. Судьба сочинения была не самой удачной. Только через 24 года концерт исполнил болгарский пианист Юрий Боуков и Симфонический оркестр Северогерманского радио. Существующая запись сочинения, по сведениям, предоставленным вдовой пианиста⁶, была сделана частным образом на студии. Руководство этой студии отказалось выпускать её в массовое производство, возможно, посчитав сочинение коммерчески невыгодным.

Наиболее показательным для стиля де Монфреда 1940-х годов стал фортепианный цикл «Прелюдия, интермеццо и фуга» («Prelude, intermezzo et fugue»)⁷, написанный в феврале 1942 года. В этом цикле композитор сохранил музыкальную форму классико-романтического типа с барочными элементами при развитии темы – принципом «тематического ядра» и полифонического развёртывания ткани. Общим для трёх пьес цикла становится частое политональное соотношение между мелодиями и их аккомпанементами. Впоследствии композитор в своём трактате назвал политональность⁸ предвестником своей версии полимодальности (пример № 1).

Жанровые и стилистические взаимодействия в драматургии и средствах музыкальной выразительности этого цикла, частично сохранённые де Монфредом в НДМ принципе, никак не соотносятся с «соседним» по хронологии

⁶ Запись фортепианного концерта Авенира де Монфреда «Trois aspects de la France», сделанная Юрием Боуковым на студии. С комментариями к видео вдовы пианиста. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VLolbPZVuQA> (11.03.21).

⁷ Сочинение было опубликовано парижским издательством Франсиса Салабера в 1948 году.

⁸ Версия политональности в цикле близка трактовке Д. Мийо, со статьи которого де Монфред и начал свои теоретические изыскания [9, p. 63]

его экспериментом – органной пьесой «In Paradisum»⁹. Возможно, этот эксперимент был вызван необходимостью найти музыкальный язык для звукового воплощения неземной жизни.

Пример № 1

А. Г. де Монфред. Цикл «Прелюдия, интермеццо и fuga»
для фортепиано. Тема прелюдии

The image shows the first system of a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Allegro con moto'. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as 'l.h.', 'm.g.', 'sfz', 'mp', and 'f'. There are also performance instructions like 'l.h.' and 'm.g.' indicating left and right hand parts. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Удивляет, что несмотря на подробное описание собственных экспериментов на пути к НДМ принципу, «In Paradisum» в трактате не упомянут.

⁹ Сочинение опубликовано издательством Франсиса Салабера в 1947 году. Доступна запись сочинения. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JyOcvl54NXQ> (01.04.21).

В программе к одному из концертов для радио США де Монфред написал: «In Paradisum. В этой пьесе я пытаюсь визуализировать своим конечным умом бесконечность загробной жизни и ликование блаженного видения». Из личного архива композитора, рукопись не датирована.

Это сочинение имеет крайне нетипичную для сочинений де Монфреда и, напротив, привычную для музыки Мессиана составную форму из строф разной величины [3, с. 52]. Такая форма с фиксацией повторов строф в схематичном обозначении – ABCDC¹D¹EF – не даёт каких-либо ассоциаций с формами классико-романтического типа, что очень несвойственно сочинениям де Монфреда всех периодов творчества. Ещё одной особенностью формы «In Paradisum» является отсутствие какого-либо сопряжения музыкальных тем. Все строфы, кроме двух заключительных, основаны на музыкальном материале с функцией экспонирования. Лаконичные, контрастные по тембру, темпу, фактуре и ладовой основе, они метрически и ритмически отграничены друг от друга. Заключительные две строфы, не отделённые друг от друга протяжённым аккордом на их границе, имеют большой объём, позволяющий слушателю ощутить не только контрастность с предыдущими строфами, но и внутреннее «волновое» развитие материала с увеличениями ритмических рисунков и зависящими от них спадами мелодических линий в голосоведении. Каждая строфа контрастна предыдущей по метрическим, фактурным и ладовым характеристикам.

Строфы А, С, С¹, Е, F аметричны, с линейно-моноподической фактурой и слабой ладовой централизацией [1, с. 56]. Два верхних голоса этих строф следуют логике движения: широкие скачки с последующим хроматическим заполнением и постепенно замирающие с помощью ритмических увеличений терцовые ходы. Нижние голоса этих строф состоят из протяжённых органых пунктов¹⁰ и чуть менее протяжённого аккорда с равномерными неаккордовыми звуками в средних голосах фактуры, поддерживающими эффект «раскачивания» секундовыми или терцовыми ходами (пример № 2).

¹⁰ Можно предположить, что здесь де Монфред использовал особенности полифонии конца XII – первой половины XIII века.

Пример № 2

А. Г. де Монфред «In Paradisum» для органа. Строфа С

Строфа В, единственная из всей пьесы, основана на симметричном малотерцовом ладу. Повторяющийся острый ритм контрастирует окружающим этот материал строфам, организованным по принципу увеличения и дробления ритмических рисунков и избегания метра. Несмотря на яркость материала этой строфы, она больше не повторяется в пьесе.

Строфы D и D¹ метрические, их ладовая основа – пентатоника. Мелодия в верхнем голосе развивается из краткого тематического ядра, постепенно захватывая всё больший диапазон. Строфа D¹ звучит в буквальном ритмическом и интервальном воспроизведении на малую терцию ниже (пример № 3).

Пример № 3

А. Г. де Монфред. «In Paradisum» для органа. Строфа D

Заключительные две строфы слышатся как наиболее мессиановские по своей природе. Кюрегян писала о музыкальном материале «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» («Vingt regards sur l'Enfant Jésus»): «Наконец, есть материал, где доминируют прежде всего периферийные компоненты – ритмический или собственно фактурный, – и, который в своём становлении подчиняется некоему умозрительному закону, порождающему подчас на удивление жёсткие и прямолинейные конструкции» [3, с. 50]. Так и заключительные строфы «In Paradisum» имеют чёткое фактурное распределение на протяжённые педали, аккордовый комплекс вместе с внеаккордовыми «плавающими» равномерными четвертными длительностями в теноровом диапазоне и дуэт верхних голосов, основанный на хроматических ходах и редких терцовых или квартовых скачках. После, казалось бы, хаотичного высказывания верхних голосов в последней строфе развитие регулируется повторением простейших ритмических формул из четвертных длительностей или длинного пунктирного ритма с расхождением в верхних голосах в одну восьмую длительность. Ритмическое «урегулирование» в этих строфах влияет и на стабильность интервальных ходов. Следовательно, для всего музыкального материала действует общая логика: метр и ритм являются ведущими в развитии и управляют мелодическими линиями голосов. При нестабильном метре и ритме голосоведение содержит широкие скачки с заполнениями. При ритмической стабилизации в конце строф голосоведение становится плавным, с преобладанием секундовых ходов (пример № 4).

Среди доступных в настоящее время сочинений композитора с 1920-х по 1970-е годы такая особенность произведения – исключение. Логика музыкальной композиции «In Paradisum», формообразование пьесы, её диссонансные жёсткие вертикальные комплексы, аметричность и наличие ритмических рисунков с постепенным увеличением или дроблением, наводят на параллели с «Техникой моего музыкального языка» Мессиаана, будто бы взятой

де Монфредом за основу – своеобразную музыкально-эстетическую и, пусть не в точном воспроизведении, техническую модель пьесы.

Пример № 4

А. Г. де Монфред. «In Paradisum» для органа. Строфа F

Sw. (4)
pp

p (sempre ch.)

Both, Sw. & Ch. Boxes
un pochiss. animando - - - *calmando*

Ch. (2)
pp

più animando *f*

Ещё с консерваторского периода Авенир Генрихович тяготел к познанию и преломлению традиций французской музыки. Годы обучения де Монфреда в наиболее консервативном французском заведении – у д’Энди в *Schola Cantorum* – и наследование традиций французской музыкальной науки, ставшее общей точкой в биографии двух композиторов¹¹, возможно и привело к «Технике» Мессиана. Как и Мессиаан, с его видением формулировки д’Энди о ритме «классическим» [6, с. 13], де Монфред в своей книге опирался на формулировки и периодизации д’Энди, во многом повторяя и установки своего

¹¹ «При рассмотрении особенностей французской музыкальной науки, отмечается, что Мессиаан явился последователем того её направления, которое представлено именами В. д’Энди и М. Дюпре» [7, с. 18–19].

учителя. В частности, Авенир Генрихович при характеристике музыкальной эволюции использовал такие понятия как «ритмо-моноподическая, полифоническая и метрическая эпохи» [9]. Если влияние д'Энди на эстетику де Монфреда сохранилось спустя четыре десятилетия, в момент работы над книгой, то можно предположить, что в 1940-е годы влияние было ещё более сильным.

И де Монфред, и Мессиаан испытывали приверженность традициям: «Мы не отвергаем старых правил гармонии и формы: мы будем вспоминать их постоянно, чтобы либо соблюдать, либо расширять, либо дополнять другими, ещё более старыми (правилами григорианского хора и индийских ритмов), или совсем недавними (подсказанными Дебюсси и всей современной музыкой).

Мы ищем переливающуюся музыку, которая доставляет слуху удовольствия изысканных наслаждений. В то же время эта музыка должна уметь выражать возвышенные чувства» [4, с. 9].

Этим словам из «Техники...» Мессиаана как будто вторят слова де Монфреда: «В наше время можно услышать много высказываний от молодых (и, по их мнению) прогрессивных композиторов вроде “классическая гармония, контрапункт, музыкальные формы и др. слишком устарели. Нужно искать новые перспективы”. Но как говорить об уходе из Афин, Рима, Парижа или Чикаго, если вы никогда там не были? Как можно уехать из Лондона или Нью-Йорка, если вы никогда там не будете?» [9, р. xxvi].

Кроме общности взглядов на традицию при анализе «*In Paradisum*»¹² де Монфреда в аспекте положений «Техники моего музыкального языка» Мессиаана обнаруживаются параллели в области формы, гармонии, ладовой организации, метра и ритма, что отчасти можно было уловить в данной выше характеристике пьесы «*In Paradisum*».

¹² Суждения об «*In Paradisum*» осложняет тот факт, что в конце сочинения не указан год его создания. Для де Монфреда указание даты и города, где создано сочинение, было устойчивой привычкой.

Одна из главных, уникальных в музыке де Монфреда параллелей с «Техникой» Мессиа́на – аметричность пьесы. Она не свойственна де Монфреду ни до «In Paradisum», ни после, в поздний период работы с НДМ принципом. Композитор любил танцевальные жанры и их трансформации, что особенно ярко проявилось в позднем периоде творчества в симфонической музыке. Вероятно, регулярное его обращение к танцевальным жанрам было вызвано тем, что на протяжении всей жизни Авенир Генрихович работал в области эстрадной музыки. И если для Мессиа́на аметричная музыка – *«основополагающая категория ритмической системы»* [7, с. 13], и её «анти-ритмы» и «контра-ритмы» – новое средство музыкальной выразительности, то для эстетики де Монфреда в поздний период аметричность, анти-ритмы и все остальные явления с приставками «а-» «анти-» были синонимами «анти-музыки» [9, р. 67]. Возможно, поэтому де Монфред в «In Paradisum» и зафиксировал саму идею «аметрии» и «анти-ритмов» формально, без буквального следования «Технике» Мессиа́на с её разнообразием ритмических структур. Авенир Генрихович не уделял проблеме ритма столько внимания, сколько Мессиа́н, и тем более не относился к ритму как к *«упорядочивающей категории универсального свойства, принявшей на себя функции прежнего понятия “гармония”»* [6, с. 347]. В рассуждениях де Монфреда гармония в иерархии выше ритма, но она результативна¹³. И, как у полифонистов, зависит от горизонтальных линий музыкальной ткани. Созвучия образованы наложением мелодических линий и педалей. В пьесе присутствует подобие «гармонических литалий» [4, с. 79] – повторение фраз (строфа В) с разными педалями. Кроме этого, в ладообразовании «In Paradisum» прослеживается полимодальность (в трактовке Мессиа́на) и использование симметричных ладовых структур, схожих с ладами ограниченной транспозиции Мессиа́на.

¹³ Результативность гармонии в НДМ ладах сопоставима с понятием «результативные лады» в трактовке Т. С. Бершадской и Е. В. Титовой [1, с. 7–8].

В своём первом опыте теоретического осмысления полимодальности – статье «НДМ полимодальность» («NDM Polimodality») из сборника «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (1951) композитор не даёт чёткого определения своей версии полимодальности. При описании действия полимодальности де Монфред делает несколько важных замечаний: «Автор хочет подчеркнуть, что его концепция модальности является современной в отличие от общепринятого смысла этого слова. По сути, “модель” обычно означает средневековую мелодию и постсредневековую гармонию» [8, р. 42]. Ладовая основа «средневековой мелодии» – схожие с системой церковных ладов семь «модальных ладов»¹⁴ или «модусов»¹⁵, позднее обозначенные в трактате цифрами. В музыкальной ткани они могут присутствовать как одновременно¹⁶, так и подразумевают возможность модальных конверсий, то есть заранее продуманных композитором смен модусов. Они, в свою очередь, достигаются сменами ключевых знаков «оригинальной нотации» на «опциональную нотацию» – дополнительный вариант ключевых знаков, записанных над нотным станом¹⁷. Для описания эффекта модальных конверсий в НДМ сочинениях в своей ранней статье де Монфред приводил красочную метафору о вазе в музее, которая день ото дня способна менять свой цвет, сохраняя при этом свою форму и размер.

Авенир Генрихович в своём трактате выделял два типа хроматики – отрицательный «вертикальный», присутствующий в додекафонии и в сочинениях «экспрессионистов», и «горизонтальный», как следствие кратковременного наслоения мелодических – горизонтальных линий в музыкальной ткани сочинения. То есть и в «In Paradisum», и после него, в своей новой диатонической модальной музыке де Монфред не пытался избежать

¹⁴ Автор, принимая во внимание противоречивость самого термина, пользуется им при переводе трактата де Монфреда для наиболее точной передачи историко-эстетического ракурса («лады, характерные для эпохи модального мышления», см.: [1, с. 77]), применяемого композитором в описании НДМ полимодальности.

¹⁵ В оригинале композитор использует «mode», «modal seven-scale».

¹⁶ В традиционном значении термина «полимодальность».

¹⁷ Подробнее об этом см.: [2, с. 54]

диссонанса, но допускал его кратковременное присутствие. Композитор говорил о своей музыке как о музыке преимущественно диатонической, вспоминал даже «белоклавишную диатонику», соотнося её консонантное звучание со своим НДМ принципом. Но всё-таки и в «In Paradisum», и в поздних сочинениях ярко выделяются продолжительные эпизоды звучания именно «вертикальной хроматики» как результирующей полимодальности мелодических линий. Такое абстрактно-философское противоречивое отношение к гармонии и к диссонансу свойственно и Мессиану. М. Н. Чебуркина пишет: «Объединяющим фактором для аккордики Мессиана в целом является акцент на её сонорно-колористической стороне, что проявляется, в частности, в выведении понятия красочной аккордовой структуры в статус функциональности. <...> Красочная гармоническая система характеризуется самим композитором, несмотря на обилие хроматически-диссонантных (в традиционном смысле) звучностей, как “натуральная гармония”» [6, с. 16–17].

Все указанные параллели техник обоих композиторов и буквальные заимствования в «In Paradisum» находок из арсенала «Техники» Мессиана не спасли органную пьесу от забвения в книге об НДМ принципе. Причина могла заключаться в том, что «In Paradisum», по стилистике крайне далёкий опусам де Монфреда позднего периода, был сочтён неудачным экспериментом, и упоминания по этой причине он не удостоился. Исследователю творчества де Монфреда, находящегося на расстоянии полувековой давности от публикации книги об НДМ принципе становится понятным, что эксперимент с «In Paradisum» был своеобразным искушением Мессианом – значительным явлением на пути де Монфреда к НДМ принципу. Тем не менее, опыт сочинения музыки с использованием ладов ограниченной транспозиции и ритмической техники Мессиана в целом был стремительно забыт из-за смены приоритетов самого де Монфреда.

Пьеса «In Paradisum» стала единственным из сохранившихся примеров следования чужой технике в зрелый период творчества де Монфреда. В опусах

позднего периода композитор из всех применённых в пьесе средств только единожды использовал симметричные лады в симфонической сюите «Пять уравнений в НДМ» («Cinq equation et NDM», 1973).

Литература

1. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов: учеб. пособие. Изд. 2-е, перераб. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2013. 98 с.
2. Козак М. В. Новый диатонический модальный принцип относительной музыки Монфреда: истоки и этапы формирования // *Opera Musicologica*. 2019. № 4 (42). С. 46–57.
3. Кюрегян Т. С. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в аспекте музыкального формообразования у Мессиана // *Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского*. Сб. 69: Век Мессиана: сб. ст. М., 2011. С. 47–97.
4. Мессиа О. Техника моего музыкального языка / пер. и коммент. М. Н. Чебуркиной. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 127 с.
5. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Сов. композитор, 1977. 390 с.
6. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: Классика-XXI, 2002. 374 с.
7. Чебуркина М. Н. Органная музыка О. Мессиана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1994. 28 с.
8. Monfred A. H. NDM, the Diatonic Polimodality // *Music and Dance in New York State* / editor S. Spaeth. New York: Bureau of Musical Research, 1951. P. 41–44.
9. Monfred A. H. The NDM Principle of Relative Music. New York: Charles Scribner's Sons, 1970. 244 p.
10. O'Loughlin N. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred // *The Musical Times*. 1970. Vol. 112, no 1542. P. 761–762.
11. Palmer Robert M. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred // *Notes*. Second Series. 1970. Vol. 28, no 2. P. 235–236.

References

1. Bershadskaia T. S., Titova E. V. *Zvukovysotnaja sistema muzyki. Slovar' kljuchevyh terminov: ucheb. posobie. Izd. 2-e, pererab* [Pitch System in Music. Dictionary of Key Terms: textbook, 2nd edition, revised]. St. Petersburg: Kompozitor. Sankt-Peterburg, 2013. 98 p.
2. Kozak M. V. *Novyj diatonicheskij modal'nyj princip odnositel'noj muzyki Monfreda: istoki i jetapy formirovanija* [The New Diatonic Modal Principle of Relative Music by Monfred: Origins and Stages of Formation]. *Opera Musicologica*. 2019. No. 4 (42), pp. 46–57.

3. Kjuregjan T. S. “Dvadcat' vzgljadov na mladenca Iisusa” v aspekte muzykal'nogo formoobrazovanija u Messiana [*Twenty Contemplations on the Infant Jesus in the context of Musical Form-Making by Messiaen*]. *Nauchnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Chajkovskogo. Sb. 69: Vek Messiana: sb. St* [Proceedings of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Vol. 69: The Age of Messiaen: Collection of Articles]. Moscow, 2011. pp. 47–97.
4. Messian O. *Tehnika moego muzykal'nogo jazyka* [The Technique of My Musical Language]. Translation and Commentary by M. N. Cheburkina. Moscow: Greko-latinskij kabinet Ju. A. Shichalina, 1994. 127 p.
5. Paisov Ju. I. *Politonal'nost' v tvorcestve sovetskih i zarubezhnyh kompozitorov XX veka* [Polytonality in the Works of Soviet and Foreign Composers of the 20th Century]. Moscow: Sov. kompozitor, 1977. 390 p.
6. Caregradskaja T. V. *Vremja i ritm v tvorcestve Oliv'e Messiana* [Time and Rhythm in the Works of Olivier Messiaen]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 374 p.
7. Cheburkina M. N. *Organnaja muzyka O. Messiana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Organ Music by O. Messiaen: Author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 1994. 28 p.
8. Monfred A. H. NDM, the Diatonic Polimodality. *Music and Dance in New York State*. Editor S. Spaeth. New York: Bureau of Musical Research, 1951. P. 41–44.
9. Monfred A. H. *The NDM Principle of Relative Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1970. 244 p.
10. O'Loughlin N. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred. *The Musical Times*. 1970. Vol. 112. No. 1542. P. 761–762.
11. Palmer Robert M. The NDM Principle of Relative Music by A. de Monfred. *Notes. Second Series*. 1970. Vol. 28. No. 2. P. 235–236.