**Фактура в музыке ХХ века**

В современной музыке фактура может иметь множество конкретных и несводима к какой-либо общей «норме».

Фактура может стать основой произведения и играть а нем такую же индивидуальную роль, которую раньше играла мелодия.

Очень часто в новых видах фактуры подчеркивается слитность, нерасчлененность музыкальной ткани, с отсутствием деления на отдельные голоса, вертикаль и горизонталь («темброзвук»).

Развитие темы заменено развитием звука. Основное организующее значение приобретают кластеры («пятна»), тембр, динамика, плотность ткани, соотношение «блоков» фактуры.

Польский музыковед Т. Зелиньский выделяет в современной композиции следующие элементы:

1. звуковую окраску;
2. динамику;
3. подвижность и статику;
4. комбинации звуковых пластов;
5. изменчивость звукового образа во времени.

К. Пендерецкий. 3 миниатюры для скрипки и фортепиано. Исп. О. Каган и А. Любимов (3 мин.)

Программное содержание в авангардной графике (Роговська) и поэзии (Ежи Герасимович – «Генеалогия инструментов» - I – «Окарина», II – «Басетля», III – «Скрипка»).

Атональность, пуантилизм, тембро-звук. Акустические обертоны рояля (2-я миниатюра), элементы алеаторики (пиццикато на струнах рояля) – 3-я миниатюра.

# К. Пендерецкий – De natura sonoris (лат – о природе звука) №1, 1966 год для симфонического оркестра. Исп. Оркестро Краковской филармонии, дир. Генрих Чиж (10 мин).

Тембровые возможности оркестра, элементы джазовой ритмики в алеаторных импровизациях.

**VIII семестр.**

 **Тембр как музыкально-выразительный и композиционный элемент современной музыки**

В музыке 2-ой половины 20 века тембр становится одним из главных выразительных средств, определяя драматургию и композицию произведения.

Техника, основанная на конструировании необычных звучаний и акустических эффектов, сопоставление тембровых комплексов, получила название сонористика.

Главная цель сонористики – обогащение тембровой палитры традиционных инструментов, а также включение электронных шумовых и экзотических инструментов.

Сонористика ведет свое начало от импрессионистского тембрового колорита.

Сонорика

1. Сонорика как музыкальное явление

 Музыка 20 века с особой силой показала все возрастающую роль тембра в звуковой организации и выразительности. Наиболее ярким отражением этого стала сонорика – «музыка звучностей», или соноров. Ее появление в искусстве 20 века объяснялось самим ходом музыкально-исторического процесса. В сонорике нашла продолжение характерная для 19 века колористическая линия развития гармонии, фактуры, оркестровки. У истоков сонорного типа мышления также находились звуковые открытия восточной музыки, которые стали осваиваться европейскими композиторами (в первую очередь, русскими) уже в середине 19 века.

 Появление сонорики вызвано многообразной и интенсивно расширяющейся проблематикой музыки 20 века, которая в свою очередь обусловлена самим расширением границ познаваемого мира. Новые художественные задачи потребовали эстетически адекватного отражения, в том числе и такими методами, которые непосредственно передают все многообразие красок современного мира; один из них, возможно главнейший, - сонорика.

2. Сонорика как понятие

 Слово «сонорика» происходит от лат. sono – звучать, звенеть. Исторически еще в позднесредневековой теории существовало понятие «musica sonora» (Якоб Льежский), трактованное как аналог «Собственно звучащей музыки» - «musica instrumentalis» (по Боэцию). В 20 веке происходит возрождение термина в новом, современном значении. В 50-е годы в польской музыкальной науке на волне интереса к красочным открытиям Шопена и в связи с зарождающимися идеями «новой польской школы» возникает термин «сонористика» («sonorystyka» - Ю. Хоминьский). Позже к нему добавился целый ряд близких по значению терминов – сонорика (Ю. Холопов), музыка тембров (Ц. Когоутек), статистическая композиция (К Штокхаузен), Klagmusik – «музыка звучностей» (Р. Фиккер, Р. Траймер), Klangfarbenfeldtechnik – «техника звукокрасочных полей» (Е. Салменхаара), Cluster Technique – «кластерная техника» (Г. Кауэлл).

 Сонорность есть качество определенных звучаний, состоящее в выдвижении на первый план их красочной стороны. Специфическим признаком сонорного звучания является частичная или даже полная недифференцируемость тонов на слух. Звуковой комплекс – созвучие-вертикаль, фактурный слой или пласт – ощущается как целостный, неделимый на составляющие его элементы блок, гармония которого приобретает тембровое значение.

 Термин «сонорика» имеет два значения – широкое и узкое. Сонорика в широком смысле охватывает самые разнообразные проявления сонорности, от лишь немеченых тенденций (например, в красочных панорамах Римского-Корсакова) до полного их выражения (например, в кластерных полосах у Пендерецкого). В этом значении сонорика известна уже с 19 века и даже раньше. Сонорика в узком смысле – это техника композиции, оперирующая темброзвучностями как таковыми сообразно их специфическим имманентным закономерностям. Сонорная техника прочно закрепилась в музыке с середины 20 века, хотя единичные образцы встречаются уже в первой половине столетия.

 В сонорности находит развитие одно из свойств классической гармонии – фонизм (по Ю. Тюлину), или сонизм (по П. Фалтину). Но если фонизм явление чисто гармоническое – и как таковое регулируется звуковысотными отношениями, то сонорность явление комплексное – помимо звуковысотности, оно регулируется также тембрикой, артикуляцией, динамикой, метроритмикой. В фонизме выражается красочная сторона гармонии, которая в той или иной мере присуща любым звучаниям; в сонорности так же красочность достигает повышенной интенсивности, она первостепенна для восприятия и как таковая свойственна лишь по-особому организованным звучностям.

 Сонорность связана еще с двумя категориями: с тоновостью и с шумовостью (условно говоря) – от них зависит в большой мере степень сонорности. Тоновость предполагает ясную различимость высот и интервальность отношений, что сонорности мало свойственно; отсюда вывод: чем сильнее тоновость, тем слабее сонорность.

4. Организация сонорного материала.

 Наиболее силен сонорный эффект при использовании секунд и микроинтервалов, обеспечивающих особую плотность вертикали.

 Важный аспект в формировании сонорной звучности – регистровое местоположение гармонического комплекса. В зависимости от регистра (отмечают многие авторы – К. Штумф, Г. Ревез, Н. Гарбузов, А. Володин, Е. Назайкинский) одни и те же интервалы имеют разную степень слитности: чем ближе к регистровому «краю» они расположены, тем сильнее впечатление тоновой неделимости. На самых краях, как уже говорилось, даже обычное мажорное трезвучие приобретает сонорный характер, поскольку его колорит оказывается важнее, чем консонантная тоновость.

 Особенно важен для сонорного характера звучания количесвтенный состав гармонического комплекса. Общая закономерность ясна: чем звуков больше, тем сложнее различить отдельные тоны, и наоборот. В количественном отношении диапазон сонорных звучностей простирается от пуантилистически раскиданных в высотном пространстве отдельных звукоточек до сверхмногоголосных кластеров (подробнее о них далее). Разнообразные образцы последних представлены в микрополифонической ткани многих сочинений Д. Лигети.

 Для создания сонорного качества звучания весьма существенны также тембровые, громкостные, артикуляционные свойства. Монотембровость или тембровая близость инструментов и сходство в способах звукоизвлечения составляют при определенных гармонических условиях важную предпосылку сонорности.

 Политембровый инструментарий, а также «полиартикуляция» менее благоприятны для слияния тонов (и, как следствие, сонорности). Однако яркий сонорный результат возможен и при них, если используются должные фактурные и звуковысотноые типы организации материала, например, полифония микротоновых линий или, напротив, кластерных слоев.

 Громкостная шкала сонорики весьма широка, но особенно эффективны опять-таки крайние уровни: при совсем тихом и обостренно громком звучании возможность различения тонов значительно понижается; а чрезмерное увеличение громкости даже приводит к восприятию звучности как недифференцируемого шума.

 Для сонорности небезразлично также динамическое соотношение разных слоев ткани: при одинаковой громкости степень сонорности выше, чем при различной, когда составляющие звучность слои воспринимаются относительно обособленно.

Она примыкает к музыке шумов, поскольку не содержит тоновых элементов. В сонористике наиболее ярко выражается тенденция к плотности и интегрируемости звучания. Отсюда такие качества, как однородность тембро-инструментальных средств, обильное использование наряду с хроматикой и микрохроматики. Наиболее употребительны разнообразные по своим структурным формам сверхмногоголосные соноры, то есть звучности, элементы которых расположены так плотно по высоте, что уже тоново неразличимы. Сонористика оперирует звучностями, где в высотном отношении действуют октавный (сонористическая гармония) и регистровый (сонорный шум) параметры слуховой оценки.

Еще одним критерием дифференциации может быть характер нотирования: при сонористически окрашенной гармонии текст высотно определенный, звуковой состав сонора точно выписан, следовательно, его высотное наполнение принципиально для композитора; при сонористике как таковой – высотно неопределенный, указываются приблизительные высоты составляющих сонора звуков. Примерами высотно определенных соноров (сонористической гармонии).

7. Кластер

Особо важное место в гармоническом материале сонорной музыки занимает кластер (от англ. tone-cluster – гроздь), введенный в научный обиход Г. Кауэллом (1930). Существовали и другие терминологические версии – «Torauben» («тоногроздь») у М. Кагеля (1959), «Tonbundeln» («тоносвязка») у П. Фухрмана (1966). Ю. Холоповым для обозначения секундовых созвучий предлагалась русскоязычная версия «кластера» - «гроздь» (1967). Определения кластера у всех исследователей близко – это многозвучие, слагаемые которого расположены по секундам. Примечательно определение Кауэлла, и не только в силу хронологического приоритета: «Звуковые кластеры – это аккорды, построенные из больших и малых секунд, последование которых происходит от верхних тонов обертонового рядов и имеет, следовательно, акустическое обоснование».

Участие в гармонической вертикали интервала секунды (принципиально мелодического при традиционной трактовке) отражает эмансипацию диссонанса в музыке 20 века. Сам по себе обладающий повышенной остротой, в условиях многоголосия этот интервал обнаруживает особые свойства в аспекте слитности звучания вертикали.

Генетически кластер связан с классико-романтической аккордикой. Он возник в результате внедрения побочных тонов в консонантное дву- и трезвучие и привлекал своей характерной краской. Внешне сходен кластер и с таким исторически далеким явлением, как барочные аччаккатуры (acciaccatura), в частности у Д. Скарлатти. К фактурным предтечам кластера можно отнести также всевозможные колористические «приправы» и секундовые фигурационные фактуры в музыке 19 века. Гармоническую самостоятельность кластер получил в первые годы 20 века, прежде всего в фортепианной музыке – как эксцентрический ударный прием («В трактире» Ч. Айвза, «Тигр» Г. Кауэлла).

Музыка 20 века содержит самые разнообразные кластеры, отличающиеся и по объему, и по структуре. Они классифицируются по нескольким критериям:

1. по внутреннему интервальному строению (микротоновые, полутоновые, целотоновые, смешанноинтервальные);
2. по роду интервальных систем (диатонические, хроматические, микрохроматические, даже экмелические – без определенной высоты);
3. по интервальной ширине – согласно крайним точкам занимаемого высотного поля («кластер в кварте», «кластер в дециме» и т.д.).

**Алеаторика** – это техника композиции, предполагающая неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения. Название связано с нашумевшей статьей Пьера Булеза «Alea» (что в переводе с латинского означает: игральная кость, жребий, случайность), где рассматриваются проблемы модильной (синоним «алеаторной») композиции.

Получив достаточно широкое распространение со второй половины 20 века, алеаторика имела ряд прецедентов уже в первой половине столетия. Если отвлечься от современного этапа, то феномен частичной закрепленности известен музыке практически всех времен; более того: это было ее естественное состояние на протяжении почти всей музыкальной истории, за исключением менее двух столетий Нового времени (классико-романтический период, с заходом в 20 век). По существу, нет принципиальной разницы между неточностью грегорианской ритмики и столь же приблизительными «ритмическими невмами» С. Слонимского; между «гетерофонной вариантностью» органума и «ограниченной алеаторикой ткани» у В. Лютославского; между свободой выбора исполнительского состава в эпоху Ренессанса и, например, в «Cantus perpetuus» А. Шнитке (1975); между фактурной импровизацией на заданную гармонию в практике генерал-баса и в «Stimmung» К, Штокхаузена (1968). Большинство «вольностей», которые допускает сегодняшняя алеаторика, было известно музыке на разных этапах ее эволюции, но она «забыла» о них в пору максимального стремления к точности, в погоне за предельной фиксированностью неповторимого «произведения» - opus unicum, апофеоз чего пришелся уже на 20 век (сочинения Стравинского, Веберна, практика структурализма). Алеаторика лишь вернула то, чем музыка всегда владела, и шок, который она вызывала в отвыкшем от исполнительской свободы мире «высокого искусства», имел более психологическое, чем онтологическое основание.

Степень импровизационности, которую допускает музыка с приятием алеаторики, в сущности, безгранична – на практике уже сейчас заполнен весь диапазон мобильности, от минимальной до максимальной. Но если «градуировать» эту бесконечную шкалу, обозначив на ней основные «ступени» (по состоянию музыкальной ткани и формы), то выделяются все три логические возможности:

ткань мобильна – форма стабильна;

ткань стабильна – форма мобильна;

ткань мобильна – форма мобильна.