

## REFERENCES

1. *Vebern A.* Lektsii o muzyke. Pis'ma. M.: Muzyka, 1975. 143 s.
2. *Guljanitskaja N.* Vvedenie v sovremennuju garmoniju. M.: Muzyka, 1984. 256 s.
3. *Denisov Je.* Dodekafonija i problemy sovremennoj kompozitorskoj tehniki // *Muzyka i sovremennost'*. M.: Muzyka, 1969. Vyp. 6. S. 478–525.
4. *D'jachkova L.* Garmonija v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1994. 144 s.
5. *Zarubezhnaja muzyka XX veka. Materialy i dokumenty.* M.: Muzyka, 1975. 255 s.
6. *Kogoutek Ts.* Tehnika kompozitsii v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1976. 367 s.
7. *Laul R.* Anton Vebern // *Istorija zarubezhnoj muzyki.* SPb.: Kompozitor, 1999. Vyp. 6. S. 358–368.
8. *Laul R.* Arnol'd Shjonberg // *Istorija zarubezhnoj muzyki.* SPb.: Kompozitor, 1999. Vyp. 6. S. 304–335.
9. *Raaben L.* Kamernaja instrumental'naja muzyka pervoj poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki. L.: Sov. kompozitor, 1986. 197 s.
10. *Tarakanov M.* Berg // *Muzyka XX veka: Oчерki: V 2 ch.* M.: Muzyka, 1984. Ch. 2. Kn. 4. 425–445 s.
11. *Tarakanov M.* Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga. M.: Sov. kompozitor, 1976. 559 s.
12. *Holopova V., Holopov Ju.* Anton Vebern. Zhizn' i tvorcestvo. M.: Sov. kompozitor, 1984. 319 s.
13. *Shjonberg A.* Osnovy muzykal'noj kompozitsii. M.: Prest, 2000. 231 s.
14. *Schönberg A.* Harmonielehre. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1922. 516 s.

*И. В. Остромогильский*

## «СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ» СОНОРНОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Рассматриваются основные аспекты сонорной музыки второй половины XX века: визуальность, особенности драматургии, тембра и фактуры, трактовка которых ведущими композиторами составляет «стилистическое поле» сонористики.*

**Ключевые слова:** «стилистическое поле», сонорика и сонористика, визуальность, изобразительное начало, звуковой материал.

*I. Ostromogilsky*

### **Stylistic Field of Sonorist Music of the Second Half of the 20-th Century**

*The article highlights the basic aspects of sonorist music of the second half of the 20-th century: stylistic field of sonorism implies a visual aspect, features of drama, timbre and texture as interpreted by the leading composers.*

**Keywords:** stylistic field, sonoristics, sonorism, visual aspect, pictorial aspect, sound material.

Появление и интенсивное развитие сонорики в музыке XX века стало важнейшим музыкально-историческим событием. Сформировалось новое композиторское мышление, возникли новые приемы работы авторов со звуком, тембром и фактурой. Сонорика (от лат. *sonorus* — «звучный») — музыка темброкрасочных звучностей — является широким понятием; в более узком значении

применяется термин «сонористика» как способ мышления, построения формы и как оперирование специфическим музыкальным материалом. Одна из основных задач сонора состоит в отвлечении от аналитического восприятия аккорда. Сонорной ткани свойственно нивелирование отдельных тонов, чтобы предотвратить возможность их отчетливой дифференциации.

Творчество ведущих композиторов, обладающих индивидуальной творческой манерой и определивших сферу сонористики в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, Д. Лигети, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, В. Лютославский, Дж. Шельси, Л. Нонно, К. Пендерецкий, Х. Лахенман, Э. Денисов, С. Губайдулина и др.), составляет «стилистическое поле», внутри которого возможны аналитические сопоставления композиторских решений, трактовок музыкальных параметров (формы, фактуры, ритма, тембра и т. п.). Само оперирование сонорными темброблоками различается по степени детализации: от широкого обобщенного письма К. Пендерецкого в его ранних произведениях до изощренной звукописи Д. Лигети и Э. Денисова. Столь же индивидуальна образная сфера сонорной музыки: от ярких, энергичных звучаний в композициях Я. Ксенакиса и К. Пендерецкого до воплощения изысканных «видений», а также ирреального хаоса в музыке Д. Лигетти; от повышенной экспрессии в произведениях В. Лютославского до утонченного психологизма сочинений Э. Денисова.

Рассматриваемому «стилистическому полю» присуща визуальность, к аспектам которой относятся изобразительное начало, идущее от характера сонорных звучностей, и «зримая» графика новых способов записи партитур — как в сфере традиционной нотной нотации, так и в области графической нотации, состоящей из линий, пятен, символов и т. п. Нерасчлененные звуковые массы, контрасты звуковых точек, изощренные микрохроматические расщепления отдельных звуков и другие звуковые новации в сонорных произведениях привели к разнообразным ассоциациям в слушательском восприятии. Так, Я. Ксенакис о своей музыке пишет: «Слушатель — каждый индивидуально — может ощутить себя вознесенным на вершину горы посреди атакующего его со всех сторон шторма, или на хрупком паруснике, затерявшемся в море, или во вселенной, распростершейся вокруг маленьких

звуковых звезд, сжимающихся в туманности или обособляющихся» [6, с. 163].

Новые способы записи партитур отображают такие разные музыкальные явления, как контролируемая алеаторика (алеаторические секции В. Лютославского), нетрадиционные приемы исполнительства (в произведениях К. Пендерецкого, Х. Лахенмана и др.), фиксируют кластеры и темброблоки (графическая нотация в «Volumina» для органа Д. Лигети, 1961–1962; элементы графической нотации в ряде композиций К. Пендерецкого, в том числе в «Плаче по жертвам Хиросимы» для 52 струнных, 1960), регламентируют интерпретацию исполнителей в сочинениях с «открытой формой» (Фортепианная пьеса № 11 и «Цикл для одного ударника» К. Штокхаузена, 1956 и 1959, и т. п.). Кроме того, новые способы записи широко применяются в условиях тотального индетерминизма (музыка Дж. Кейджа). В сонорных произведениях с традиционной нотной графикой музыкально-пространственное размещение темброблоков является как акустически, так и зрительно значимым. Например, «Атмосферы» для оркестра (1961) Д. Лигети наполнены сгущением и разрежением плотности звучания; эти попеременные качественные состояния и их взаимодействие образуют волновую драматургию, визуально ощутимую в партитуре.

В сонорной музыке Д. Лигети, В. Лютославского и ряда других композиторов принцип оперирования звуковым материалом (группами звуков, пластами) строится на логике движения от общего к частному, что присуще дедукт-форме (термин, введенный Т. Кюрегян). «Но как бы ни был организован материал дедуктивной формы, очевидно, что всего более отвечает ее природе тот, где “единицы” второстепенны, где они суть не первопричина, а следствие — то есть, прежде всего сонорный» [3, с. 296]. Темброкрасочные звучности в алеаторических секциях произведений В. Лютославского, называемые им «звуковой магмой»,

воплощают, по его словам, «конкретный <...> образ, самые существенные черты которого остаются неизменными, несмотря на коллективное *ad libitum*» [5, с. 133]. Техника микрополифонии, разработанная Д. Лигети, направлена на создание недифференцированного звучания средствами контрапункта многих линий, точно выписанных в партитуре; эта техника является способом воплощения «первичных представлений» композитора. Так, по отношению к «Видениям» для оркестра (1958–1959) это были, по словам Лигети, «представления о широко разветвленных, наполненных звуками и нежными шумами лабиринтах» [8, с. 233].

Рассматриваемая дедукт-форма характерна и для организации ряда сериальных произведений, в частности тех, которым, как отмечает Лигети в исследовательской работе «Превращение музыкальной формы», присуща тенденция к применению шкалы на такие «глобальные категории, как соотношения регистров и плотности, распределение типов движения и структур, а также одновременно и пропорциональность всей формы». В результате «пуантилистичность» расширилась до «статистических звукополей» [4, с. 168].

В контексте тенденции применения в композициях сонорных слоев происходит усиление музыкальной информативности тембра, новое отношение к которому формируется под влиянием идеи звукоцветной мелодии (*Klangfarbenmelodie*) А. Шёнберга, воплощенной в его «Красках» из Пяти пьес ор. 16 для оркестра (1909), где возникает тембровая смена на одном аккорде (до — соль-диез — си — ми — ля) в разных транспозициях. При этом, как пишет Л. Гаккель, истоком идей звукоцветной мелодии и сонористики является творчество К. Дебюсси: «...именно он смог оценить экспрессивные возможности длящегося тона и — с другой стороны — конструктивное значение регистрово-тембральных (фонических) начал звуковой формы. Разумеется, вертикаль как у Дебюсси, так и у Шёнберга

приобретает тематическую функцию» [2, с. 113].

Новая тембральность в сонорике связана с фактурно-пространственной организацией музыкальной ткани (в том числе с микрополифонией), с нетрадиционными способами звукоизвлечения и с введением новых, нетрадиционных ударных инструментов. Создание специфического оригинального тембрового колорита возможно не только средствами наложения и чередования сонорных пластов (в произведениях О. Мессиана, Д. Лигети, Я. Ксенакиса, К. Пендерецкого и др.), но и с помощью продлевания одного звука, его тембровой перекраски, его микрохроматических расщеплений при смене динамики и т. п. («Четыре пьесы на одной ноте» для камерного оркестра Дж. Шельси, 1959; «Нет дорог, надо идти... Андрей Тарковский» для семи инструментальных групп Л. Ноно, 1987). Чередование этих способов организации темброфактуры происходит в музыкальной композиции (Концерт для виолончели с оркестром Д. Лигети, 1966; «Anaktoria» для восьми исполнителей Я. Ксенакиса, 1969, и др.). Широкий спектр новых звучаний на основе нестандартных, индивидуальных приемов звукоизвлечения наблюдается в «инструментальной конкретной музыке» Х. Лахенмана, который стремился «уравнять в правах музыкально-отшлифованный, “цивилизованный” звук и тот род звуковой субстанции, который принято именовать шумом» [1, с. 296]. В некоторых произведениях Д. Лигети можно встретить особую, причудливую игру тембровозвучностей, создаваемую сочетанием традиционных и нетрадиционных способов звукоизвлечения. Таковы «Приключения» (1962), в которых инструментально-шумовые и речевые эффекты органично включены в алогичный, абсурдистский контекст.

Поиски тембров в электроакустике относятся к звуковому синтезу, к электронному преобразованию инструментальных и вокальных звучаний, к применению «конкретных» звуков (природного и индустри-

ального происхождения). С возникновением электронной музыки большое значение приобретает пространственное размещение звука, специально разрабатываемое композиторами как в электронных, так и в неэлектронных произведениях. Это повлияло на обильное применение «иллюзорной стереофонии» в композициях для больших составов, где стереофонический эффект достигается средствами оркестровки, динамики, фактурных наслоений и т. п. Взаимодействие электронных и «живых» звучаний в «смешанной музыке» (mixed music) и использование живой электроники (live electronics) привело к обогащению «звукового ландшафта» современной музыки.

Кардинально новое отношение композиторов к звуковому материалу, возникшее в XX веке, предопределило такую важнейшую тенденцию формообразования, как свободное построение формы вне предустановленных схем. В то же время новый музыкальный язык не отрицает возможность применения классических форм (сонатная форма в «Плаче по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого). Композиторские трактовки драматургических процессов в сонорных композициях второй половины XX века весьма разнообразны. Среди них выделяется бесконфликтное, текучее развертывание музыкального пространства в ряде произведений Д. Лигети, динамическое противопоставление звучностей в ранних опусах К. Пендерецкого, интонационное развитие темброблоков и их особо плавные смены в оркестровых композициях Э. Денисова, фабульное развитие с чередованием динамических и статических эпизодов в музыке В. Лютославского. Это лишь часть индивидуальных трактовок, входящих

в «стилистическое поле» сонористики. Актуальное значение этого явления отмечает С. Губайдулина: «В XX веке музыкальная ткань не линейная и не гармоническая в смысле XVII–XIX веков. Этот материал сонористичен — и он очень богат» [7, с. 417].

В целом наблюдавшийся в 1960–1970-х годах всплеск сонористики выдвинул на главенствующую роль явления звучности. Оригинальными сонорными новациями также отмечены 1980–1990-е годы: продление длящихся звучностей электронными средствами в опере Л. Ноно «Прометей, трагедия слышания» (1981–1984, 2-я ред. — 1985), компьютерно-инсталлированное звучание водяных капель, крики птиц и звуки насекомых в «Материи покоя» (1990) К. Х. Штамера, исполнение на пятидесяти микрохроматически настроенных стеклянных бокалах в звуковой инсталляции «Игра стеклянных бус» (1991) Э. Х. Фламмера и т. п. Сонорные приемы и методы организации темброфактуры продолжают быть актуальными и получают дальнейшее развитие в музыке начала XXI века, о чем свидетельствует творчество таких разных по индивидуальности композиторов, как А. Посадас (род. в 1967), Й. Видман (род. в 1973).

Новации в сонорике, так же как и в сериализме, определили особую индивидуализацию всех композиционных параметров, в том числе тембра, ритма, звуковысотности, артикуляции, динамики, типов фактуры. Это качественное изменение музыкальной лексики, и, соответственно, синтаксиса образовало новую парадигму в музыке второй половины XX — начала XXI века.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аюбян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
3. Кюрегян Т. Музыкальная форма. Глава IX // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 266–312.

4. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Личность и творчество: Сб. статей / Сост. Ю. Крейна. М.: РИИ, 1993. С. 167–189.
5. *Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания // Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. М.: Тантра, 1995. 208 с.
6. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
7. *Холопов Ю. Н.* Сонорика // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 413–417.
8. *Fabian I.* Jenseits von Tonalität und Atonalität. Zum 50. Geburtstag von György Ligeti. // Österreichische Musikzeitschrift. 1973. Hf. 5–6. S. 233–238.

#### REFERENCES

1. *Akopjan L. O.* Muzyka XX veka: Entsiklopedicheski slovar'. M.: Praktika, 2010. 855 s.
2. *Gakkel' L. E.* Fortepiannaja muzyka XX veka: Oчерki. 2-e izd., dop. L.: Sovetskij kompozitor, 1990. 288 s.
3. *Kjuregjan T.* Muzykal'naja forma. Glava IX // Teorija sovremennoj kompozitsii: Uchebnoe posobie. / Otv. red. V. Tsenova. M.: Muzyka, 2005. S. 266–312.
4. *Ligeti D.* Prevrashchenija muzykal'noj formy // Lichnost' i tvorcestvo: Sb. statej / Sost. Ju. Krejnina. M.: RII, 1993. S. 167–189.
5. *Ljutoslavskij V.* Stat'i, besedy, vospominanija // Besedy Iriny Nikol'skoj s Vitol'dom Ljutoslavskim. M.: Tantra, 1995. 208 s.
6. *Sokolov A. S.* Muzykal'naja kompozitsija XX veka: dialektika tvorcestva. M.: Muzyka, 1992. 230 s.
7. *Holopov Ju. N.* Sonorika // Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaja kul'tura XX veka / Pod obshch. red. V. V. Bychkova. M.: ROSSPJEN, 2003. S. 413–417.
8. *Fabian I.* Jenseits von Tonalität und Atonalität. Zum 50. Geburtstag von György Ligeti // Österreichische Musikzeitschrift. 1973. Hf. 5–6. S. 233–238.

*Ляо Чжэндин*

#### ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

*Основное отличие китайской масляной живописи от западной заключается в ее национальном характере. В статье предлагаются три принципиальных подхода к творчеству китайских художников-живописцев, способствующих переходу от «вестернизации» к «китаизации», делающих акцент на национальном характере искусства масляной живописи, что определяет перспективу ее развития в XXI веке. Это, во-первых, изучение лучших образцов западной масляной живописи; во-вторых, укоренение западных традиций искусства масляной живописи на почве национальной культуры Китая и, в-третьих, развитие китайской живописи в ногу со временем.*

**Ключевые слова:** китайская и западная масляная живопись, национальный характер, «вестернизация», «китаизация».

*Liao Zhending*

#### National Characteristics of Chinese Oil Painting

*Chinese oil painting is quite different from western oil painting owing to its national characteristics. The construction of national characteristics of Chinese oil painting can include the following three parts: first, the studies of the best samples of western oil painting; second,*