

АЛЕАТОРИКА И МУЗЫКА ТЕМБРОВ

Причины возникновения.
Корни, традиции

Тенденции как можно более последовательно и точно организовать и до мелочей продуманной конструкцией детерминировать создание и движение всех музыкальных элементов и параметров, то есть тенденции, которые были доведены до крайности сериальной техникой, структурализмом и, наконец, тотальной организацией всего музыкального процесса, породили неизбежную реакцию. Появилась алеаторная техника. Реакцию вызвал и пуантилизм. Родился новый стиль, представленный музыкой тембров, оперирующей звуко-тембровыми пластинами и линиями.

Говорить о музыке тембров в связи с алеаторикой мы можем потому, что в настоящее время то и другое часто дополняет друг друга, переплетается, одно вытекает из другого. Разумеется, алеаторика не обязательно должна означать полное исключение одновременного применения серийной организации; точно так же, как компактное звуковое целое можно создать и пуантилистским способом. Речь идет о новых принципах и подходе к музыкальной композиции, которые можно было бы, по крайней мере теоретически, использовать в рамках всех композиционных школ.

Понятия «алеаторика», «алеаторный» происходят от латинского *alea* — жребий. Алеаторика в буквальном смысле слова есть учение о жребии, о случайности при игре в кости, а в переносном смысле — о случайности вообще.

Алеаторика в музыке — это такая техника композиции, при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности. Этим достигается, помимо всего, большая свобода в творчестве композитора и исполнителя: фиксация произведения в нотной записи перестает быть сложной, медленной и напряженной операцией, упрощается разучивание и исполнение записи.

В музыке тембров эмоциональной стороне снова отводится заслуженное, достойное место; это и понятно, если учесть, что по сравнению с отдельными точками, интервалами, «мазками» хотя бы относительно развернутые звуковые построения и «пласты», без которых не может обойтись эта музыка, несут в себе динамический, кинетический заряд, обуславливают большую выразительность контрастов, ясность структуры, а тем самым и идейной драматургии, повышают содержательность композиционного построения.

Все новинки вызывают, с одной стороны, восхищение, с другой — недоверие, часто даже глубокое презрение. Существуют как ярые сторонники алеаторики, музыки тембров, так и противники, которые считают оба эти вида полным вырождением музыки, явлением, недостойным подлинного художника, проявлением снобизма. Мы подходим к области, где часто трудно сразу отличить новаторские творческие стремления, сознательно направленные к точно поставленной художественной цели, от модного, нередко искусно замаскированного, манерного дилетантизма или даже шарлатанства. Нельзя по отдельным случаям делать обобщающие выводы. Ведь вряд ли можно серьезно сравнивать такое убедительное алеаторное произведение, как «Три поэмы Анри Мишо» В. Лютославского, или впечатляющую тембровую композицию К. Пендерезкого «Плач по жертвам Хиросимы» с тоже алеаторным и, одновременно, тембровым сочинением итальянца Ф. Донатони «Для оркестра», которое по его общей направленности следует причислить скорее к музыкально-звуковым и репродукционным аттракционам, чем к художественному творчеству. Следовательно, и здесь при использовании обоих разбираемых способов композиции все зависит прежде всего от их художественного индивидуального претворения.

Сегодняшнее применение алеаторных принципов не относится к абсолютно новым, чуждым музыке явлениям. Подобные примеры вариационно-импровизационного характера, вытекающего из недостаточно точной нотной записи или из намерения поручить доработку произведения исполнителю, можно найти и в старой музыке. В творчестве неевропейских народов (Индия, Африка, Индонезия) часто вообще нельзя отделить сочинение произведения от его исполнения; при создании неповторимого в своей индивидуальности конечного музыкального целого оба эти элемента искусства здесь совершенно сливаются. То же самое в значительной степени относится и ко многим мелодико-ритмическим импровизациям некоторых разновидностей «горячего джаза» (hot-jazz).

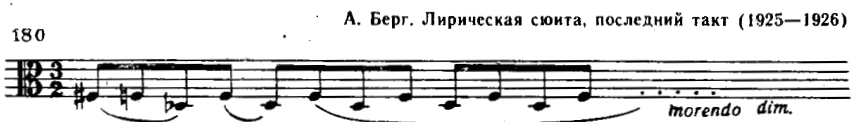
В средневековой и ренессансной европейской музыке достаточно упомянуть хотя бы вошедшую в практику вокальной полифонии произвольную замену вокальных голосов инструментальными, или обратить внимание на способ записи музыки XVII и XVIII веков, при котором гармония не выписывалась в отдельных голосах, а обозначалась цифровым басом, или указать на импровизационную сольную каденцию в классических инструментальных концертах.

Появились и музыкальные шутки, основанные на случайности. Пражский монах Маурициус Фогт определял порядок четырех мелодических четырехзвучных фрагментов, который служил ему затем основой для дальнейшей сочинительской работы, с помощью метания четырех подковных гвоздей¹. Моцарту приписывают изобретение даже целой музыкальной игры с кубиками для сочинения вальсов. Для этой игры требовались две игральные кости, цифровая таблица, музыка в несколько тактов, перетасовываемых и комбинируемых в соответствии с тем, что показывают игральная кость и цифровая таблица, и, наконец, нотная тетрадь для записи созданного произведения.

Как сообщает китайский музыкальный историк Су Ма Шьен, еще в древнем Китае музыканты строили музыкальные темы с помощью игровых костей. Такие темы часто задавались учащимся на экзаменах для дальнейшей обработки.

Зародыши алеаторики есть и в мелизмах и в связанных с ними особенностях обычного нотного письма. Тремоло, трель означают быстрое повторение, чередование тонов или аккордов. Однако быстрота эта достаточно неопределенна. Точно так же относительно и вариабельно записываются динамические величины и соотношения, темповые характеристики *accelerando*, *ritardando*, *glissando* некоторых речитативов, длительности фермат и другие.

Пример использования, хотя и очень ограниченного — лишь для нескольких тонов, — алеаторного принципа в области динамики, темпа, а следовательно, и формы в заключении последней части «Лирической сюиты» для струнного квартета Альбана Берга тем более интересен, что это произведение было написано в то время, когда как раз одна из тенденций развития европейской музыки, целью которой было устранение творческой и исполнительской случайности и неточности, привела к становлению додекафонии, направленной на максимальное уточнение и детерминирование всех музыкальных параметров:



Два последних тона повторяются до полного угасания звука, однако, согласно авторскому указанию, произведение ни в коем случае не должно закончиться на *des*².

¹ См.: Томас Э. Что такое алеаторика? [460].

² Не оспаривая того, что в данном примере используется алеаторика, можно, однако, прибавить, что звук *f* является центральным тоном «Лирической сюиты», поэтому произведение должно закончиться на нем. — *Примеч. редакторов.*

Родоначальником современной алеаторной музыки (в самом широком смысле) считается Джон Кейдж, который уже около 1952 года применил в своих композиционных построениях, например в фортепианном концерте «Музыка перемен» («Music of Changes»), разные элементы случайности и вариабельности формы. (До него элементы алеаторики использовал Ч. Айвз.)

Поворотным пунктом в распространении этих методов композиции явился концерт американского пианиста Пола Джейкобса в Дармштадте 28 июля 1957 года, в конце первого отделения которого он исполнил первую версию «Фортепианной пьесы XI» К. Штокхаузена. Сразу же после антракта это сочинение было намеренно сыграно во второй раз в совершенно ином звучании и другой форме. Точнее это можно понять, если ясно представить себе графическую запись «Фортепианной пьесы XI». На большом нотном плакате (формат 52×93 см) отпечатано 19 совершенно не зависящих друг от друга нотных групп различной длины. На обороте нотного листа читаем, в частности, следующие композиторские пояснения:

«На листе бумаги (53×93 см) в произвольном порядке распределены 19 различных нотных групп». Указания к исполнению: «Исполнитель безучастно (absichtslos) глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью (мелко напечатанные ноты никогда [ausgepopten] не принимаются в расчет), уровнем громкости и формой артикуляции. Когда первая группа подойдет к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям».

Под обозначением «без определенных намерений переходить от одной группы к другой» подразумевается, что исполнитель никогда не связывает между собой определенные группы, не исключает какую-нибудь из них.

«Каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций».

Если группа заключается фермой, то надо ее выдержать полностью, и лишь потом читать исполнительские указания и избирать следующую группу, благодаря чему возникает более долгая пауза, чем после групп без заключительной фермы; если же группа заключается словом «связать», надо выдержать заключительный тон или созвучие до тех пор, пока не будут прочтены исполнительские указания и избрана следующая группа, и тогда предшествующая и последующая группа связываются между собой.

Если группа появляется вторично, указания к исполнению ее даны в скобках; большей частью это транспозиции на одну или две октавы (8 va..., 2 okt...) вверх или вниз, различные для нижней или верхней строчки; звуки могут быть прибавлены или изъяты.

По достижению группы в третий раз используется вариант, возможный для окончания пьесы. При этом может оказаться, что некоторые группы сыграны лишь однократно или даже не сыграны вовсе.

Эту пьесу нужно исполнить по возможности дважды или несколько раз в одной программе»³.

Ко времени исполнения «Фортепианной пьесы XI» Штокхаузена было написано и другое исторически значительное алеаторное произведение — Третья фортепианная соната Пьера Булеза. Автора вдохновил на это сочинение проект издания книги стихов Стефана Малларме, по которому свободно заменяемые листы могли быть прочитаны в любом порядке, лишь с некоторыми основными ограничениями. Произведение Булеза, состоящее из пяти частей — так называемых формантов (Антифония, Троп, Конstellация, Строфа, Секвенция), допускает аналогично ряд различных исполнительских толкований. Здесь предоставлена определенная свобода в организации частей. Каждое толкование в свою очередь таит в себе ряд других частных вариантов, обусловленных тем, что некоторые нотные структуры могут быть или сыграны, или исключены.

С именем Пьера Булеза связано появление одного из первых важнейших теоретических трактатов об алеаторике в музыке. Он был прочитан на курсах композиции в Кранихштайне уже в 1957 году и напечатан под названием «Алеа» в «Обзоре новостей Франции» («Aléa» в «Nouvelle Revue Française») и в периодическом издании «Дармштадтский вестник новой музыки» («Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik») в 1958 году [419].

Музыка тембров уходит своими корнями в музыкально-красочные пласты французского импрессионизма. Большое влияние на ее становление оказали такие произведения, как «Музыка будущего» («Musica futurista») Франческо Прателла (период итальянских брюттистов)⁴, музыкальные акустико-пространственные опыты Э. Вареза, конкретная и электронная музыка (главным образом, создание и использование синтетического звука).

Одним из первых сочинений такого рода, хотя еще стилистически не полностью определившимся, является произведение Романа Хаубеништока-Рамати «Симфонии тембров» («Les Symphonies de Timbres», 1957).

В художественном претворении музыки тембров немалая заслуга принадлежит прежде всего польским композиторам, особенно Кшыштофу Пендерецкому («Плач по жертвам Хиросимы», 1960, «Полиморфия», 1961), Хенрыку Миколаю Гурецкому («Генезис-II», «Инструментальные напевы», 1962) и другим. Витольд Лютославский в ряде сочинений применяет ограниченную и контролируемую алеаторику.

³ Цит. по кн.: Рубин М. Веберн и последствия [315].

⁴ Брюттисты — композиторы, создатели шумовой музыки. — *Примеч. переводчика.*

Использование алеаторики в современной музыке

Для большей наглядности мы позволим себе систематизировать различные, часто весьма отличающиеся друг от друга как по существу, так и по ценности алеаторные принципы и произведения и в то же время коротко охарактеризовать их. Это даст более полное представление об их количестве и видах.

В первой группе можно различить:

1. Абсолютную алеаторику (если вообще можно применить это понятие), чистую, истинную, ортодоксальную.
2. Относительную алеаторику, управляемую.

Разумеется, существуют и многие промежуточные ступени.

К первой группе относятся экстремистские опыты и замыслы, построенные на использовании чистой случайности, бросании игральной кости, монет; к этой же группе относятся совершенно не организованная инструментальная импровизация и прочее. Однако все значительные художественные стремления в области алеаторики связаны со второй ее формой: алеаторные построения этой разновидности так или иначе определены, ограничены, управляемы, другими словами, применяются абсолютно сознательно для осуществления, выражения творческого, художественного замысла.

Далее нужно отличать: а) алеаторику творческого процесса от б) алеаторики исполнительского и репродукционного процесса.

Конечно, оба способа большей частью тоже комбинируются, употребляются одновременно.

Например, в описываемом ниже методе Джона Кейджа преобладает алеаторика творческого процесса.

На чистый лист прозрачной бумаги определенной величины нанесены четыре пары пятилинейных нотоносцев таким образом, чтобы между отдельными нотоносцами было расстояние, позволяющее использовать девять верхних и шесть нижних добавочных линеек. Ключ каждого нотоносца определяется произвольно (с помощью подкидывания монеты: «орел» — скрипичный, «решка» — басовый). Приблизительно в середине между нотоносцами для правой и левой руки нанесена линия для записи звуков, возникающих от ударов рукой либо каким-нибудь предметом по внутренней или по внешней стороне резонатора фортепиано.

На таком же по величине чистом листе бумаги с помощью различных манипуляций, почерпнутых из китайского трактата «И-Чинг», вразброс нанесено установленное количество точек. Затем оба листа складываются так, чтобы отдельные точки могли бы быть нанесены на нотоносцы или в месте, отведенном для добавочных линеек в виде головок нот.

Всю серию возникших таким образом нот надо еще распределить на три группы по способам фортепианной игры: нормальную, приглушенную и *pizzicato* — пальцем по струне. Так же произвольно к нотам присоединяются знаки

альтерации: # , b , или bb . Предписанных величин длительности нет, да-

ется только общее время, в течение которого построение должно быть исполнено. От него высчитываются отрезки времени, приходящиеся на каждую пару нотыносцев. Для исполнения здесь необходимо пользоваться секундомером⁵.

В своих экстравагантных докладах Кейдж идет еще дальше. Музыкальной композицией он считает даже любое случайное явление, сопровождаемое звуком. Он допускает возможность создать произведение из изъёнов, неровностей, пятен на бумаге плохого качества⁶. Разумеется, оба примера использования случайности в творческом процессе, будучи до последней степени экстремистскими, выходят за рамки музыкального искусства и относятся к области абсолютной алеаторики.

Примером алеаторики репродукционного процесса может послужить как вышеупомянутая композиция Штокхаузена «Фортепианная пьеса XI», представляющая собой комбинацию обоих видов алеаторики (творческой и исполнительской), так и сочинение Донатони «Для оркестра», о котором тоже говорилось. Исполнено это последнее сочинение было на фестивале современной музыки «Варшавская осень 1963» под управлением автора.

Весь оркестр (включая орган) или часть его, определявшаяся тут же на сцене бессистемными, крайне оригинальными, до комичности, жестами автора, без конца играл по условным знакам дирижера, одну из предписанных звуковых структур. (Музыканты, однако, не захотели «исполнять», например, стоны на гласной *a* или читать вслух названия нот.) Посредине композиции после проигрывания двенадцати нотных таблиц-формул весь ансамбль, включая Донатони, ушел со сцены. Однако примерно через минуту не перестававшие играть музыканты возвратились на свои места, и акустико-двигательный аттракцион разных тоновых комбинаций, звуковых смесей и шумов, извлекаемых из инструментов самыми необычными способами, продолжался далее под руководством автора по следующим восьми таблицам.

Ранее говорилось, что эта продукция Донатони в основном из области абсолютной алеаторики относится уже не к музыкальному искусству, а к экстремистским опытам, к аттракционам, которые нельзя назвать музыкальными. Антихудожественность подобных авангардистских крайностей очевидна.

Настоящие художники прибегают исключительно к относительной, управляемой алеаторике, в которой можно различить следующие виды и комбинации:

1. Алеаторика внешней формы (иначе называемая большой или неограниченной алеаторикой).

⁵ См.: Кейдж Дж. Описание примененных в «Музыке для фортепиано 21—52» методов композиции [422].

⁶ Кейдж Дж. К вопросу об истории экспериментальной музыки в Соединенных Штатах [423].


2. Алеаторика внутренней формы (малая, ограниченная), образуемая алеаторным использованием ритма, темпа, метра, мелодики, гармонии, полифонии, тембров.


К произведениям, написанным с применением большой, неограниченной алеаторики, главным признаком которой является изменчивость, вариабельность, неопределенность формы в целом (каждое новое исполнение несет с собой существенно отличающееся, но никак не совершенно случайное конечное звуковое движение), относятся, наряду с уже названными «Фортепианной пьесой XI» Штокхаузена, Третьей фортепианной сонатой Булеза и частично также «Для оркестра» Донатони, например, еще следующие сочинения: Цикл для одного ударника («Zyklus für einen Schlagzeuger») Штокхаузена (1959) или «A riacege» для фортепиано Сероцкого (1962—1963):


181


К. Сероцкий. А риасеге. Одна из 30 структур

ca 8"

 — нерегулярные временные появления нот;


















 — постепенно ускорять;

 — играть максимально быстро;

 — длительность звука;

, — короткая пауза до 1 секунды.

The image displays a complex musical score for a single drummer. At the top, a large triangular diagram is divided into sections, with musical notation and rhythmic markings (triangles) placed within it. Below this, a series of staves are arranged horizontally. The first staff on the left contains a large 'X' and the word 'L' in a box. The subsequent staves contain musical notation, including notes, rests, and rhythmic markings (triangles). Some staves have a 'T' marking above them. The score is written in a style that combines traditional musical notation with rhythmic symbols, typical of contemporary percussion notation. The overall layout is dense and intricate, reflecting the complexity of the piece.

 —временной отрезок, равный 1 секунде;  — коровьи колоколь-
 чики (4);  —вибрафон,  — том-томы (4);  — тарелки (2);
 — джазовый инструмент хай-хэт (high-hat, педальная тарелка);  —тре-
 угольник;  —филировка, действительная для одного звука;  — фили-
 ровка, распространяющаяся на целую группу;  — филировка в пре-
 делах длины волнистой линии;  — размеры точки определяют динамику;
 — исполнение в максимальном темпе;  —исполнение в по-
 меченных временных интервалах;  — виды палочек (мягкая, твердая);
 — обозначение мест и способов ударах;  —глитсандо;  — обо-

значения динамики — постоянная, *diminuendo*, *crescendo*.

Из большого количества алеаторных признаков «Цикла» Штокхаузена (см. пример 182) приводим только некоторые основные:

1. Порядок восьми плотных картонных листов (с обеих сторон заполненных нотными знаками и другими символами) можно изменить вращением (скручиванием) их по спирали, связывающей целое; дальнейшие основные варианты последовательности листов можно получить с помощью вращения вокруг горизонтальной оси. Таким образом, произведение может начинаться, по желанию исполнителя, с любой страницы, а кончаться, после проигрывания всех оставшихся страниц в определенном — спиралью — порядке, первым ударом (первой нотой) на начальной странице. Тем самым цикл замыкается.

2. Если в скобках (друг над другом) приведено несколько нотных систем, содержащих различные композиционные построения, то исполнитель имеет возможность произвольного выбора только одной из них.

3. Порядок композиционных построений, размещенных в больших треугольниках, также произвольно заменяем; однако их вступление точно определено по времени. Порядок композиционных построений в прямоугольниках может быть произвольно изменен без точного определения времени вступления.

Фортепианное сочинение «A riasege» Сероцкого напечатано на трех страницах. На каждой из них помещено десять нотных структур преимущественно пуантилистского склада; их исполнение по времени обозначено приблизительно

⁷ Том-том относится к ударным с неопределенной высотой тона, представляет собой берестяной цилиндр с прибитой кожей. — *Примеч. переводчика.*

в секундах. Продолжительность всего произведения установлена в пределах шести — восьми минут. Определение последовательности страниц (так называемых сегментов) и отдельных структур (ни одна из них не может повто-

ряться) полностью предоставлено воле исполнителя. Знаки # и b

действительны только для одной ноты. Пропуск между нотоносцами означает паузу.

При использовании наиболее часто применяющейся малой, так называемой ограниченной⁸ алеаторики композитор полностью оставляет за собой контроль над драматургией композиционного целого.

Алеаторные отклонения в исполнении деталей не могут настолько изменить звучание произведения, чтобы при повторении оно утратило задуманную форму и тем самым свое воздействие на слушателя. Многие композиторы и теоретики в этом случае вообще уже не решаются говорить об алеаторике, случайности. Скорее они расценивают это как сознательное и действенное освобождение от стабильности музыкального текста, как «аппроксимативную» технику композиции⁹, придающую выразительность авторскому замыслу за счет использования «приблизительности».

Очень выразительным может быть созданное алеаторным способом звуко-красочное построение (здесь как раз наблюдается точка соприкосновения с музыкой тембров). Получить его можно с помощью сольного инструмента, группы инструментов, всего оркестра.

За определенный промежуток времени происходит повторение группы (или групп) нот в максимально возможном темпе в предписанной последовательности или же разбросанно. Результатом является моторное мелодико-красочное *ostinato*, звуковая кулиса. Дирижер лишь дает общие вступления (↓) и управляет динамикой.

В приводимом ниже примере 183 дается звуко-красочный пласт, образованный алеаторным взаимопроникновением двенадцати максимально быстро играемых тоновых отрезков.

В свою очередь пример из сочинения К. Пендерецкого указывает на один из возможных способов алеаторного приме-


⁸ См.: «Три поэмы Анри Мишо. Беседа с В. Лютославским». Запись Т. Качиньского [461, 5].

⁹ Там же

нения ритма. Вступления десяти виолончелей обозначены только приблизительно; точно установлены большие отрезки времени. Игра на грифе (♮) и у подставки (♯) способствует созданию особого звуко-красочного пласта, слегка варьируемого в отношении ритма при каждом проведении (см. пример 184).

В. Лютославский. Три поэмы Анри Матиса

The musical score is for a large orchestra. It includes parts for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and percussion. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Stravinsky. The top system shows measures 87 and 88, with a tempo marking of 15-7". The bottom system shows measures 88 and 89, with a tempo marking of 8-5". The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *quasi f* (quasi-forte). The bottom system also includes a piano (Pf.) and a double bass (Bb.) part.

пример, для литавр , для малого барабана:

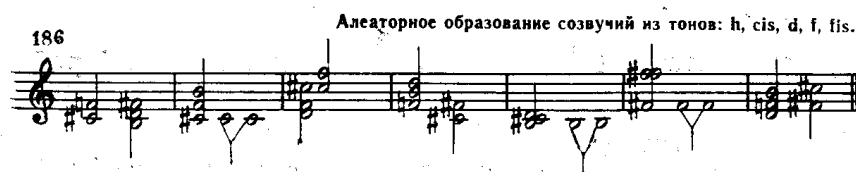
Аналогичным образом можно создавать и мелодические линии, закрепляя за инструментом несколько тонов и, в рамках данного (или алеаторного) ритма, на определенный отрезок времени представляя мелодическое движение фантазии исполнителя. Лучше всего это пояснит пример:

[illegible]

Большие остинатные построения, основанные на моторном движении, можно алеаторным способом членить и метрически. Исполнителям разрешается играть целое построение, как бы неравномерно чередуя несколько данных тактовых схем (например: $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$). Тем самым одновременно алеаторно смешиваются тактовые акценты.

249

корд многократно повторяется, причем соответствующее количество исполнителей произвольно чередует его тоны¹⁰:



Каждый тон может переноситься на октаву вверх.

В свою очередь полифоническая, линейная, каноническая алеаторика возникает в результате, например, имитации мелодической линии голоса другими голосами в одинаковом или произвольном темпе и интервале, с произвольным промежутком времени.

Можно привести еще много других алеаторных способов, комбинаций и соединений алеаторных построений с точно зафиксированными в нотах. В общем, можно сказать, что все виды управляемой алеаторики используются прежде всего там, где детали не так уж важны и где получение задуманного звукового результата с помощью точной нотной записи часто очень трудоемко и излишне сложно как для композитора, так и для исполнителя.

Музыка тембров также очень разнообразна по своим деталям. Однако в общих чертах ее можно охарактеризовать довольно просто как драматургию (монтаж, миксаж) контрастных, различными способами (алеаторно, серийно, ладово, пуантилистски и т. д.) созданных звуко-красочных пластов. Развитие темы здесь заменено развитием звука. Весьма инструктивно все это представлено, например, в «Инструментальных напевах» для пятнадцати исполнителей (Canti strumentali per 15 esecutori) из «Генезиса II» (Genesis-II) Х. М. Гурецкого, фрагменты из партитуры звуковых пластов и из схемы монтажа звуковых пластов которых приводятся на с. 251—252.

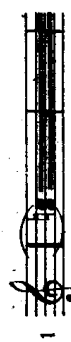
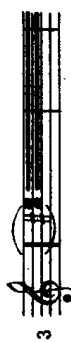
¹⁰ В. Лютославский резонно считает, что этого рода движение подобно арпеджированию. — *Примеч. редакторов.*

Партитура звуковых пластов Аа (I), Вб (II) и Е + Fb(III) из схемы 18

187

I

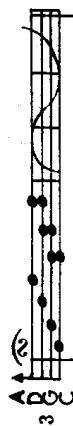
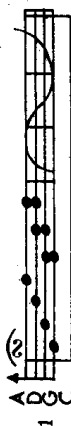
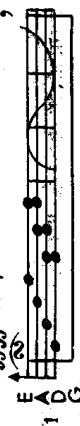
fff sempre



vn-скрипка vl-альт пп-мандолина

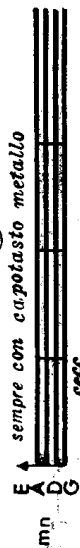
II

fff sempre



III

sempre con capotasto metallo



251

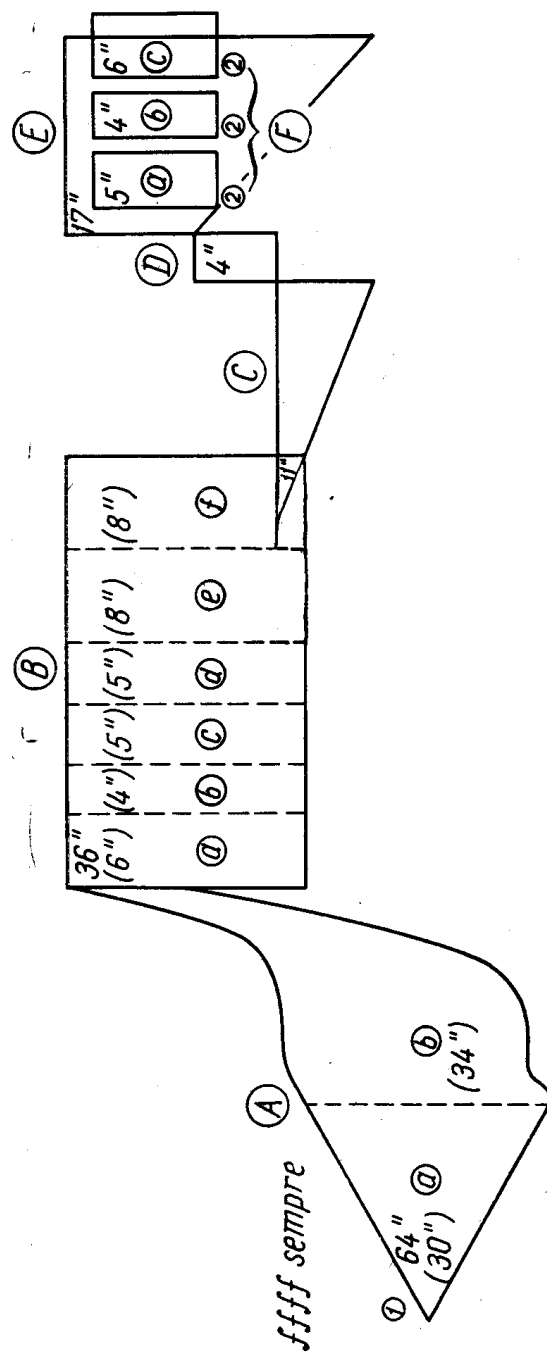


Схема 18. Х. Гурецкий. «Генезис II». Упрощенная схема монтажа звуковых пластин. Фрагмент
1 — три солирующие скрипки и три солирующие альты; 2 — мандолина

1. Заглавные буквы обозначают большие цельные звуковые пласты. Некоторые из них последовательно продолжают друг друга (А, В; С, D, E), другие — наслаиваются друг на друга (В, С; E, F).

2. Пласт А начинается у первого альты и трех скрипок двузвучием-осью (с", cis"), которое постепенно, в результате неравномерного по времени добавления симметрично расходящихся интервалов (h' — d"; b' — dis"; a' — e"; gis' — f"; g' — fis") доводится до двенадцатизвучия (пример 187 I). Через тридцать секунд появляются параллельные двенадцатизвучные глиссандо (ч. 4; м.3; ч.5; б.3), потом — длинное глиссандо к максимально достижимым на ин-

струментах звукам (↑).

3. Пласт В разделен на шесть меньших звуковых построений (а, b, с, d, е, f), отделенных друг от друга краткими цезурами ("). Эти построения образованы большей частью неравномерным, алеаторным чередованием (~) самых высоких на инструментах звуков или двузвучий. Быстрота исполнения либо максимальная (—), либо произвольная, также алеаторная (⤿).

Пласт Bb см. в примере 187 II.

4. Пласты С, D, E основаны на террасовидной градации звуковых высот. Двузвучие, плавно глиссандирующее вверх в течение одиннадцати секунд до максимально достижимого на нижних струнах, сменяется самым высоким на средних струнах, длящимся четыре секунды, и, наконец, аналогичным двузвучием на верхних, средних и нижних струнах (семнадцать сек.).

5. В пласт Е вливается быстрое тремоло (⌢) самых верхних звуков мандолины (струны G, D, A, E). Часть пласта Е со вставкой Fb см. в примере 187 III.

Отдельные «строительные» элементы музыки тембров могут быть, естественно, созданы и иначе, например, алеаторно-ритмической декламацией одного и того же текста смешанным хором (см.: В. Лютославский. Вторая часть — «Великое сражение» из «Трех поэм») или напластованием, взаимопроникновением разных, быстро повторяющихся мелодических отрезков у нескольких инструментов (пример 183). Часто встречаются также шумовые пласты (связь с тоновыми, звуковыми блоками ЭМ здесь очевидна), получаемые в результате хроматического, в отдельных случаях, бихроматического заполнения данного интервала, скажем, *divisi* струнных и т. д.:

К. Пендерецкий. «Жертвам Хиросимы», заключение

188 s. p. Piv \rightarrow ord. \rightarrow s. t.

tutti
archi.

ff
30"

pppp

24 Vn
1 - 24

10 VI
1 - 10

10 Vc
1 - 10

8 Cb
1 - 8

s. p. — sul ponticello; ord. — ordinario, s. t. — sul tasto

† — повышение на $\frac{1}{4}$ тона, †† — повышение на $\frac{3}{4}$ тона