

Хармонични структури в инструменталните сонористични композиции на Кшиштоф Пендерецки от края на 1950-те – началото на 1960-те години

Надежда Тодорова-Радева

Окачествена от Хомински като „чисто звукова техника“, в която „на преден план като главно средство на експресия и основен конструктивен компонент се извеждат чисто звуковите качества“ (1), сонористиката се разглежда в музикалната теория като закономерен резултат от еволюцията на музикалното мислене, свързана с развитието на колористичните (фоничните) функции в хармонията. Сонористичната техника подлага на съществена редукция фактори като хармония, ритъм и интонация в традиционното им разбиране и извежда на преден план нови принципи на звукововисочинни, времеви и формални отношения. Структурни единици на сонористичната тъкан са определени конструктивно оформени звукови обекти – „сонори“ (Холопов), „звукови облаци/полета“ (Ксенакис), звукови обекти (Лютославски). За разлика от аналитичното възприятие на акордите или звукоредите, основано на отчетлива тонова диференциация, характерни за сонорите са частична или пълна слухова звукововисочинна недиференцираност и трактовката им като единни, цялостни комплекси с индивидуална фактурна организация.

Естетиката на сонористиката кристализира почти едновременно в творчеството на няколко видни западноевропейски композитори. Едно от първите произведения, възплъщаващи идеята за звукоколористичност в съвременното ѝ разбиране, е оркестровото произведение на Ксенакис *Metastasis* (*Метастази*, 1953–1954). Няколко години по-късно към идеята на сонористиката, но изразена чрез други технологични средства достига Лигети в *Apparitions* (*Видения*, 1959) и *Atmospheres* (*Атмосфери*, 1961). По същото време манифестира авангардни устремии към завоюване на нови „звукови светове“ и Кшиштоф Пендерецки. Поместен в тесни хронологични рамки (1958 – 1962 г.), неговият ранен творчески период минава под знака на активни експерименти в областта на сонористиката и ограничената алеаторика. Инструменталните композиции *Еманации* за два струнни оркестъра (1959), *Анакласис* за струнни и ударни (1959–1960), *Плач в памет на жертвите от Хиросима* за струнни инструменти (1960), *Струнен квартет № 1* (1960), *Полиморфия* за 48 струнни (1961), *Флуоресценции* за оркестър (1961–1962), *Канон* за струнни и магнитофонна лента (1962) реализират до краен предел пълната звукова еманципация и експресивно трактования тембър.

Звуковото поле

Композиционният метод, разработен от Пендерецки в неговото ранно творчество (сонористиката) е обозначен от Ерки Салменхаара с термина „техника на литература на „*Klangkomposition*“ („звукова композиция“) (3), „*Klangflächentechnik*“ (техника на звуковите пластове) (4), „*Feldtechnik*“ („техника на полетата“) (5). По отношение на сонористичните композиции терминът „звуково поле“ фигурира също и в изследванията на Пусьор, П. Булез и Маклигин в значение на „многозвучни вертикали с недиференцирана

височина на отделните тонове“ (6), или в по-обобщен план на „звукофонична област на височинно-времево пространство“ (7). Салменхаара не предоставя точна дефиниция на феномена звуково поле, но позиционира в центъра на теоретичната си рефлексия понятието *качество* (Qualität) на неговата вътрешна структура, което компенсира отсъствието на мелодически, ритмически и хармонически характер, и се определя от параметри като: звукова плътност, диференцираност, фактурна форма, структурна тенденция. Абстрактният времеви контур на полето Салменхаара описва по метафоричен начин: „от материала на звуковото поле като безкрайно дълго звучаща лента, сякаш се отрязва къс с желана дължина и се вгражда в структурата на композицията“ (8). В обобщение на очертаните възгледи, можем да възприемем визията за звуково поле като *тембро-фактурно, звукововисочинно и времево единство* на музикалната тъкан, формирано от различни компоненти, качеството и вътрешното съотношение на които определят неговия цялостен облик и структура.

В творческия метод на Пендерецки звуковото (сонорно) поле като основна конструктивна единица на музикалната тъкан е естествен резултат от трактовката на звука като самостоятелна естетическа ценност, като специфично музикално средство, способно да изпълнява съдържателни и конструктивно-организиращи функции, като самоценен, самодостатъчен обект, съществуващ по собствени иманентни, не подчиняващи се на външна регламентация закони. Изхождайки от ресурсите на самото понятие (и приведените вербални значения), можем да дефинираме две основни негови характеристики по отношение на разглеждания музикален материал: *множественост* и *недиференцираност*, „размитост“. По отношение на първия показател – множествеността, е необходимо да се направи съществено уточнение. Концепцията на Пендерецки за музикалната материя, разбрана като съвкупна (полизвукова и политемброва) цялост, действително се приема като аксиоматична. „Слушането на отделния звук, възпроизвеждането на отделен момент от звучността е чуждо на Пендерецки в ранния период на неговото творчество. Той напълно се отклонява от изтънената детайлизация, характерна за изкуството на Веберн или Булез. Звукът получава смислово съдържание, като се интегрира в масата себеподобни“ (9). Но в конкретно измерение множествеността може да бъде както много висока, т.е. реална, така и достатъчно ниска, по същността си, „потенциална“, поради което към явлението поле се причислява единичен континуален звук, трансформируем посредством тембър, похвати на звукоизвлечение и пр., също и разсредоточени в обширно пространство повече или по-малко свързани пулсиращи звуци.

Втората характеристика, недиференцираността, в композициите на Пендерецки се постига посредством различни похвати: *звукововисочинни* – височинна неустановеност под формата на клъстероподобни звучности, които образуват пластов вид полифония, или колебание във височината чрез различни видове вбрато при струнните инструменти, екстремално високи и ниски звуци, шумови и перкусионни звучности, конфигурации от дискретни звуци с определена височина, изплуващи на повърхността на сонористичната магма (*Anaklasis*, *Плач в памет на жертвите от Хиросима* и *Полиморфия*); 2) *аметрични* – наподобяващи алеаторна импровизираност *полихронни* (10) звукови картини с квазистихийно движение на звукови маси; 3) *темброво-артикуляционни* – постигане на ефекти на слухова неяснота (необичайност) посредством специфична атака на тона, използване на сурдина; свирене с лъка върху/зад магаренцето или струнника (при щрайх), флажолети в щрайх или други видове неконвенционални звуци като удари по струните и по корпуса, различни видове триене и пр. (*Плач в памет на жертвите от Хиросима*, *Флуоресценции*, *Анакласис*).

Впрочем подобна тенденция към недетерминираност на музикалния дискурс се проявява и в други типологично сходни, но индивидуализирани в технологичен план явления, каквито са лабиринтно-мрежовидните построения с размит мелодичен профил (микрополифония) при Лигети, пунктуалистичния вид фактура със силно нахъсан мелодико-теситурен характер в интегралния сериализъм на Щокхаузен и Булез, сцеплението на движещи се независимо една от друга линии в някои алеаторически епизоди в партитурите на Лютославски, съставените от различни видове шумове и поради това трудни за дефиниране фактурни построения в брюитизма и пр. Но докато Щокхаузен, например, допуска случайност във възпроизвеждането на детайлите, а Лигети фиксира точно множеството гласове, сливащи се в еднородна тембро-фактурна маса, сонористичната тъкан при Пендерецки представлява вътрешно недиференциран материал, установяващ с помощта на графическа нотация само общата конфигурация на различните звукови маси, но не и тяхната вътрешна структура.

Звукови форми. Параметърът вертикал

Още през 1962 г. в статията „Der einsame Weg des Krzysztof Penderecki“ (Самотният път на Krzysztof Penderecki), публикувана в немския Melos, Зелински се осмелява да нарече сонористичния стил на Пендерецки „революционен, но логичен и последователен музикален език, специален звуков свят, който се развива според собствените си природни закони, аналогично на класическия стил“ (11). Това мнение произтича от убеждението, че „стремежът на Пендерецки към нови звуци не е самоцел; би било несправедливо някой да види в произведенията му само интересен каталог от нови звуци. Стойността на творчеството му се крие в начина, по който тези средства (новите звуци) са използвани в композиционната дейност и по който оформят музиката му по отношение, първо, на запълването и оформянето на вертикалното пространство, тоест в избора на различни по форма звуци (гещтал) и наслаждането на различните звукови равнища (особен вид „полифония“), и второ, на оформянето на времевата траектория“ Изхождайки от спецификата на музикалния материал от гледна точка неговата конструктивна оформеност и времева продължителност, Зелински дефинира три основни звукови форми („Klanggestalt“, „Gestalt des Klanges“): линии, ленти (кълъстери) и точки (13).

Точките представляват дискретни звуци, възпроизведени основно с помощта на различни (повече или по-малко) нетрадиционни артикулационни похвати (legno battuto, pizzicato, удари с лък върху капака и др. при струнни, удари по повърхността и ръба на инструментите с джазови метлички, метални пръчки, чук, палки на барабана и тимпана при ударни и пр.) и „немузикални“ звукови източници и шумове. Разновидностите на дискретния звук са разнообразни: единичен или повтарящ се звук с единна височинност и определена пулсация; дублирана дискретност, обединяваща всички гласове в единна маса; разсредоточени във фактурно-регистровото пространство дискретни звуци, съвместно формиращи цялостна звукова субстанция.

Линиите, формирани от континуални звуци, в композициите на Пендерецки са абсолютно *деиндивидуализирани* от гледна точка звукововисочинен релеф, ритъм и времева продължителност структури. В звукововисочинно отношение могат да бъдат *статични* – във вид на удължен звук, разработен с динамически и артикулационни средства, или *изменящи се* с помощта на глосандиращо едногласие, микрохроматика или екмелика, както и комбинация от всевъзможни разнопосочни движения с разнообразна интервалика свързано с инерционен принцип на развитие: даден тип движение се съхранява или повтаря с незначителни изменения до краен предел. Същото се отнася и за ритъма, който

или изобщо отсъства и линията се характеризира само с определена продължителност, или се опира на монотонни последователности от асинхронни, обикновено кратки трайности. Времевите граници на линията са произволни: тя звучи толкова, колкото е необходимо в контекстната ситуация.

Изхождайки от външните характеристики, линиите не биха могли да се отъждествят с мелодия поради интонационната си деиндивидуализация и структурната си отвореност. Основната им функция в музикалната тъкан се изразява във формиране на обобщена звучност с акцент на тембро-фоничното начало.

В композициите на Пендерецки монолинейни структури са рядко срещани и обикновено свързани с нетрадиционни средства на звукоизвличане и въвеждане в оркестъра на „инструменти“ като пила, сирена и др. (*Флуоресценции*). Значително по-разпространени са полилинейните структури, които обединяват няколко еднородни или разнородни в темброво отношение линии във фактурни пластове с клъстерен вертикален строеж. Обикновено такива пластови структури, поради относително крупните мащаби във времепространственото развитие, поемат формообразуващи функции. От гледна точка темброва и фактурна организация, пластове могат да се класифицират като

х
о
м
о
г

Характеризираните звукови форми са отправна точка за трактовка на времепространствените координати на музикалната тъкан, като, от една страна, допускат съотнасянето им с основните онтологични категории *хоризонтал* и *вертикал* (15) – „ако не в статично състояние (при оценка на техните свойства), то в качествата, които се разкриват в процеса на развитието им“ (16), и от друга страна очертават нови аспекти в интерпретацията на параметъра *вертикал*, свързани със съвършено различно разбиране за природата на съвместното звучене, в много отношения изгубващо допирни точки с понятието *съзвучие* (*Акорд*) в класическата хармония.

Преди всичко терминът „акорд“ би следвало да отстъпи място на термина *многозвучие*, или *многозвучни обеми и фигури* с индивидуални структурни и качествени характеристики, които се определят от звуковисочинния фактор в неговата относително фиксирана реалност, тембъра, фактурата, времевата организация (вътрешния *фонористичен ритъм*) и техните перцептивни следствия – плътност или разреденост, *мобилност* или *статичност* и пр.

Второ, тясната взаимовръзка между хоризонтала и вертикала в много случаи затруднява тяхната ясна диференциация като самостоятелни структури. В условията на *хоризонтална хегемония* на линейното (хоризонталното) развитие вертикалът много често се *трансформира* от самостоятелна фактурна единица в *резултативен елемент* на звуковия пласт, генериран от линейните звукови форми (т.е. вертикален „разрез“ на хоризонтални структури). Наред с това пластично изменящата се пространствена форма на *многозвучията* (трансформирането на хоризонтала във вертикал и обратно – *разтварянето*“ на вертикала в линейни потоци) разкрива и потенциала на диагоналия *параметър* (17). От тази гледна точка е целесъобразно вертикалът да се разглежда не само *не* толкова като структура, а като определен, и то важен *аспект на строеж* на музикалната *тъкан*.

н

и **Хармонични структури**

е
л
е
м
е

Сонористичната хармония представлява интересен обект на изследване по отношение на структурните решения (сонори, звукови обекти, кълъстери и пр.), фактурата (като елемент на музикалната тъкан), тематизма (създаването на индивидуални тембровзвучности и развитието им), функционалността (ефекти на напрежение/разрешение, обезпечаващи музикалното движение), формообразуването, изразните характеристики, с които е натоварена. В настоящия текст акцентът е поставен върху спецификата на фактурно-пространствената и структурната организация на вертикала в неговите разнообразни форми – прости (монозвукони) и сложни (полизвукони)

Най-елементарната хармонична структура в композициите на Пендереcki, *единичният звук*, се формира като вертикално сечение на континуална линия с темброва и регистрова автономност и собствен динамически и артикулационен облик. Монозвуконите вертикали функционират в различни варианти: като унисони, квазиунисони и „сложни звуци“ (18). Унисоните са рядко срещани и обикновено подготвят раждането на по-сложна сонорна структура с многозвучен вертикален аспект, както в началото на Полиморфия:

Пример 1 **Полиморфия**

Dr. Hermann Mosck gewidmet

POLY MORPHIA

Polskie Wydawnictwo Muzyczne
CENTRALNA BIBLIOTERA MUTOVY
Warszawa, ul. Senatorska 13/15
47038

Krzysztof Penderecki (1961)

© 1963 by Hermann Mosck Verlag, Celle/FRG – for all countries with the exception of: Copyright 1963 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków/Poland for Poland.

Докато в горепосочения пример унисоните са репрезентирани в монотемброви вариант, средният дял на *Флуоресценции* – уникален образец на сонористични вариации на един звук (цц. 68–84), представлява интересен пример на политемброви унисони, отличаващи се с особена многоцветна звучност и наред с това представя монозвукония вертикал в различна фактурно-пространствена перспектива. Съхранявайки непокътната изначалната си височинност, музикалният звук се освобождава от конкретни семантични и жанрови прототипи и разкрива иманентните си свойства при водещото значение на темброфактурния и ритмическия параметър. Първата вариация започва с встъпление на звука „до“ от първа октава последователно в четирите флейти, съпътствано с усилване на

динамиката и последващо присъединяване на вибrafон, цигулка, кларинети (1-4), валдхорни (1-4) и в последния момент тромпет, тромбон и туба. Своеобразно средство за оживление на статичната звукова маса е четвърттоновото вибрато в първа, втора флейта и в четвъртия кларинет. Втората вариация оформя своеобразно преливащо се „темброво съзвучие“ на духовите инструменти, като включването на всяко ново „до“ с акцентна атака създава впечатление за ярки кратковременни проблясъци на равнище отделни пуантилистични звуко-точки. След интензивно crescendo в кулминационния момент звучността на пласта прекъсва с цезура и отстъпва място на последната вариация. Тя е идентична на предходните две по звукововисочинен строеж и логика на развитие, но контрастна по способ на изложение на звуковия материал, като заменя континуалната звучност с дискретна (аритмична пулсация staccato в духовите инструменти). Включването на нови и нови инструменти закономерно предопределя изменчивата конфигурация на музикалното пространство, вдъхва на звука вътрешен живот и го представя като сложен и

М

Пример 2

Флуоресценции

The musical score for 'Флуоресценции' (Fluorescences) is presented in three measures, numbered 77, 78, and 79. The instruments involved are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cr), Trumpet (Tr), Trombone (Tn), and Tuba (Tb). The score shows various dynamics such as *mf* and *f*, along with specific fingerings and breath marks. The notation includes staccato markings and accents, particularly in the woodwind parts. The brass parts (Tr, Tn, Tb) also feature staccato and dynamic markings.

к

а

т

о

на

м

ор

к

р

о

с

в

я

т

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

с

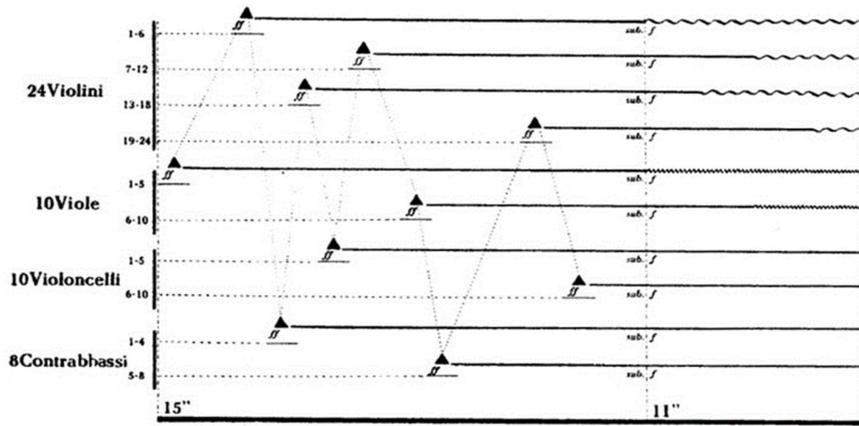
с

с

с

Полиморфия (щ. 28, 32, 44) и началото на Плач в памет на жертвите от Хирошима (пример 3).

Пример 3 Плач в памет на жертвите от Хирошима



Към структурите с минимално звуковисочинно разнообразие се отнася и специфично сонористичното явление *сложен звук*, който, по подобие на квазиунисона, се състои от няколко минимално различаващи се по височина звука, но функциониращи в значение на единичен звук. Той се образува при четвърттонови отклонения от основната височина, както например, в *Полиморфия* (пример 1) и *Анакласис* (пример 4).

Пример 4

Anaklasis, ц. 5



Несъмнено най-показателна форма на многозвучни хармонични структури, с фундаментално значение за сонористичната техника като цяло и своеобразен „символ

ранния стил на Пендерецки“ (19) в частност, е клъстерът – многозвучие, образувано в резултат цялостно запълване на акустическото пространство в избран диапазон. Формулирани за първи път в музикалната теория от Хенри Коуъл като „акорди, построени по малки и големи секунди, последованието на които, произхожда от горните части на обертоновия звукоред“ (20), клъстерите в композициите на Пендерецки далеч не се ограничават с възможностите на темперирания строй и включват микрохроматични и екмелически (без определена височина) звуци. Нивелирането на качествено значение на интервалните съотношения като смислово и логически организиращо начало неизбежно извежда на преден план колористичната ценност на този вид съзвучия и ги превръща в сонорно-тембровата единица на музикалната тъкан.

Завладяващи с „особената си магия и поезия“ (21), клъстерите в партитурите на Пендерецки стават основен фактурообразуващ компонент и източник на композиционно развитие поради взаимодействието на регистрови, темброви, динамически и артикулационни решения. „Клъстерите, които използвам, за мен са ‘живи’ елементи на музиката, участващи в развитието. Те не са просто сбор на звуци, а вина ги водят към нещо“ (22). Многообразните им разновидности трудно биха могли да бъдат всецяло обхванати и обобщени, но в общ план могат да се диференцират според следните параметри:

Параметър 1: *граница по вертикал (обем) и по хоризонтал (продължителност)*. Според обема си (разстоянието между крайните по височина звуци) клъстерите могат да бъдат, с голяма доза условност, *тяснообемни* (по-малки от октава), *среднообемни* (между една и две октави) и *крупнообемни* (над две октави). Разграничението на клъстерите по хоризонтал произтича на основа тяхната времева организация (дискретна или континуална). Кратки, отчетливо артикулирани във фактурен, динамически и артикулационен план вертикални клъстерни структури тип „*нетно*“ (23) се срещат сравнително рядко. Предвид преимуществено линейното, полифонично развитие на сонорния материал превес получават *клъстерите-ленти*, функциониращи като хомогенни или хетерогенни в динамическо, регистрово, темброво, артикулационно и фактурно отношение *уплътнени линии*, изобразени като графически релефи или във вид на черни геометрични фигури (квадрати, правоъгълници и пр.). Продължителността на подобни континуални структури се определя най-вече посредством изменение на доминиращи показатели (звукови качества, темброви и фактурни характеристики), което фактически довежда до възникване на нова клъстерна маса. В този аспект критерият *продължителност* реално се актуализира в непосредствена връзка с определен музикален материал.

Параметър 2: *степен на плътност*, която се определя от разстоянията между съседните по височина звуци, от количеството звуци, регистровата позиция, тембровото решение. В най-общ план се диференцират клъстери с *плътна консистенция*, състоящи се от минимум четвърттонови и максимум целотоннови интервали, и клъстери с *разредена консистенция* (*разредоточени клъстери*), възникващи при наслагване на еднотипни интервали (обикновено терци и кварта).

Нека разгледаме в какво съотношение могат да се намират двата посочени параметъра, като демонстрираме основните варианти с конкретни примери от композициите на Пендерецки.

Плътните клъстери функционират предимно във вид на компактно разположени в пространството клъстери-ленти, хомогенни в динамическо, регистрово, темброво, артикулационно и фактурно отношение. Подобни „*хоризонтални*“ клъстери могат да бъдат *тяснообемни* (полутонов клъстер в духови, пример 5), *среднообемни* (целотонов клъстер в струнни, пример 6) и *крупнообемни*. Класически пример за максимално плътна

крупнообемна (надхвърляща две октави) кълъстерна маса представлява заключителният 52-гласен четвърттонов кълъстер в *Плач в памет на жертвите от Хирошима*, разположен в нисък регистър (пример 7).

Пример 5

Флуоресценции

Пример 6

Полиморфия

Пример 7

Плач в памет на жертвите от Хирошима

Примери за подобен тип кълъстери в партитурите на Пендерецки се откриват в изобилие. В *Плач в памет на жертвите от Хирошима* и *Анаклазис* преобладават съзвучия с

минимално четвърттоново разстояние между звуците, докато за *Полиморфия* и *Флуоресценции* е характерно по-голямо разнообразие: освен четвърттонови клъстери се срещат полутонови и целотонови формации.

За разлика от плътните клъстери, които се срещат предимно в партията на една инструментална група и имат монотемброво решение, разредоточените клъстери се отличават с голямо разнообразие и могат да бъдат както моно-, така и политемброви. В повечето случаи такива структури са средно- и крупнообемни поради разпределението на техните звуци по различни регистри и тембри. По-ниската плътност на разредоточените клъстери в известна степен предполага увеличаване на степента на перцептивна различимост на съставните елементи, която обаче би могла да бъде нивелирана с помощта на други параметри (артикуляционни, фактурно-регистрови, динамически), както например в представения фрагмент от *Полиморфия* (пример 8). В крупнообемния дванадесеттонов клъстер, звуковото пространство на който е равномерно запълнено с интервали чиста кварта в диапазона от C до g², сливането на отделните тембри (цигулки, виоли и виолончели) в хомогенна сонорна звучност се достига чрез унификация на артикулацията динамиката.

Пример 8 *Полиморфия*

Разредоточените клъстери могат да бъдат *среднообемни*, като в този случай очертават само звуковисочинния контур и представляват широк незапълнен интервал:

Пример 9

Флуоресценции

fff
non div. n n n simile

1-12 Vn

13-24 Vn

1-8 VI

1-8 Vc

1-6 Vb

fff
18'

Важен фактор, придаващ на клъстерите своеобразна окраска е *степенна на процесуалност* (параметър 3). В този аспект клъстерите могат да бъдат статични и мобилни. *Статичните* клъстери представляват псевдоакордови стабилни вертикали, при които всички съставни гласове се въвеждат и звучат едновременно (виж примери 5-9). С особено звуково и графическо разнообразие се отличават *мобилните клъстери*, които се формират на основа интензивна *променливост на фактурната конфигурация* (с изменение на обема) или *преместване* в пространството (без изменение на обема). Изменението се осъществява по няколко начина:

1) Чрез разширяване или стесняване на обема при последователно присъединяване във възходящ или низходящ порядък на инструментални линии с интервалово определени стъпки (предимно микрохроматични). Постепенното нарастване на клъстера във възходяща посока (пример 7) или едновременно в низходяща и възходяща посока (пример 8), без да достига равнище на пълен клъстерен вертикал, създава впечатление за разширяващо се и уплътняващо се стереофонично звукопространство, и същевременно подчертава динамичната страна на сонористичната процесуалност.

Пример 10

Анакласис, т. 14-15

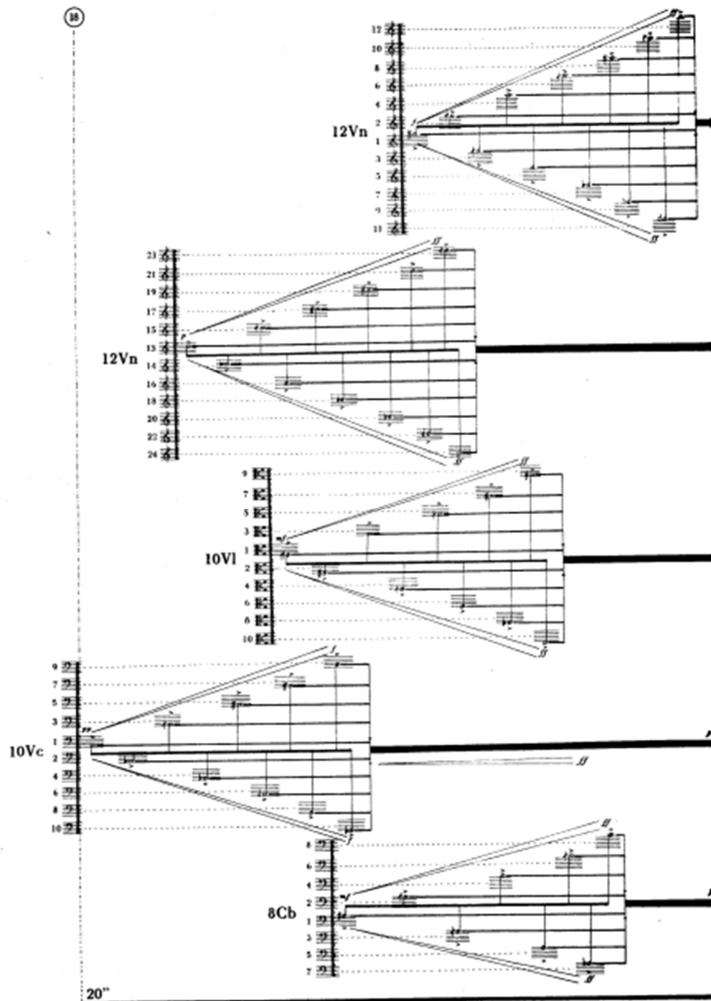
12 Vni

sub. pp

7
5
4
3
2
1
6
5
4
3
2
1

Пример 11

Плач в памет на жертвите на Хиросима, ц. 18



2) чрез *разрастване на отделни звуци в клъстер и обратно* с помощта на *глицандо* от унисон до определен височинен диапазон. Подобни *флукугиращи клъстерни структури*, отличаващи се с особено *звуково и графическо разнообразие* и, съответно, *изразни възможности*, Пендерецки използва активно в *Полиморфия* (пример 12) и *Плач в памет на жертвите на Хиросима* (пример 13). Асинхронно проведени в различните темброви пластове на фактурата, имащи *собствен звукововисочинен релеф* и фази на развитие, те стремително се *разширяват* или *внезапно стесняват*, като създават *значително по обем многоизмерно звуково поле* с *ярко изразено сонорно качество*. Формирането на *многоравнищен клъстерен вертикал* е обусловено в дадения случай както от *тембровия фактор*, така и от *линеарната логика на разгръщането на пластове*.

Пример 12

Полиморфия

Пример 13 *Плач в памет на жертвите от Хирошима*

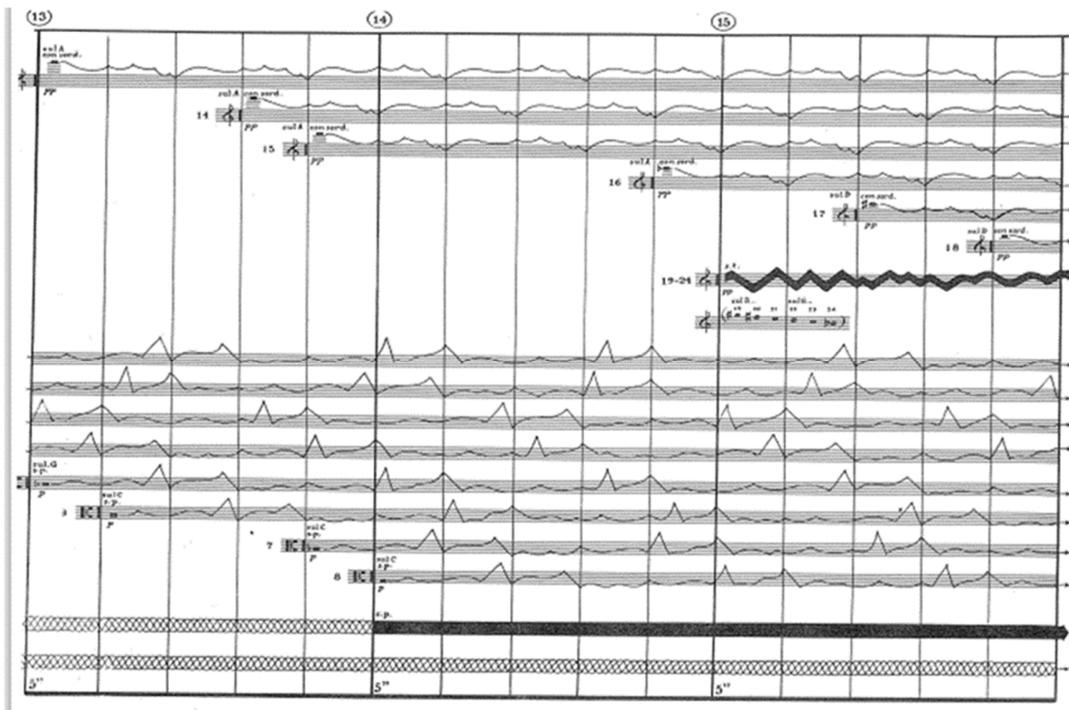
Клъстерите могат да променят височинните си позиции в музикалното пространство без изменение на обема с помощта на глисандо:

Пример 14 *Плач в памет на жертвите от Хирошима, ц. 16*

В *Полиморфия* се среща специфичен тип мобилен клъстер – „вътрешноглицандирац“, при който без изменение на обема се създава вътрешна подвижност на отделните линии (48 на брой) чрез всевъзможни вълнообразни глицандиращи движения с произволна скорост. Множеството идентични деиндивидуализирани фактурни компоненти, пределно осторожното въвеждане на тембри с почти недоловими атаки, както и деликатното боравене с артикулацията, формират вибрираща хомогенна сонорна звучност, способстваща сливането на линиите в единно цяло.

Пример 15

Полиморфия



Акустическият свят на сонористичните композиции на Пендерецки, необичайно своеобразен и експериментален, формира характерни *индивидуализирани* хармонични структури с разнообразна темброво-артикуляционна организация и фактурна конфигурация – изменчиви, вибриращи, флукутиращи, или напротив, стабилни, ясно очертани в пространството, съединяващи се последователно или едновременно в многослойни звучности. Същевременно, въпреки безпрецедентната разкрепостеност в оперирането с музикалния материал, вертикалните структурни елементи на сонористичната тъкан в композициите му функционират като *организирани „звукови форми“* с определени пространствени граници, диспозиция и индивидуални параметрални характеристики. От такава гледна точка авангардна естетика на Пендерецки, индиферентна към традиционната концепция за звукововисочинната организация, всъщност се оказва напълно съвместима с широката, философска трактовка от страна на Холопов на самото понятие *хармония* като „образуваща цялостност, единство в многообразието, разумен порядък на елементите в цялото, въплъщаваща този порядък *височинна структура*“ (24).

Цитирана литература

Chomiński, Józef. Muzyka Polski Ludowej. Warszawa, 1968. S. 127.

r

Вз звуковата композиция вж.: **Stokhausen, Karlheinz.** Situation des Handwerks (Kriterien der **В.** 45–61.

i

U

t

Цит. по: **Окунева, Екатерина.** Кластерная техника – техника поля – микрополифония: композиторские новации Дьёрдя Лигети в теоретическом осмыслении Эрkki Салменхаары. – В: Музыкальный журнал Европейского Севера № 2 (34), 2023, с. 54.

Маклыгин, Александр. Сонорика. – В: *Теория современной композиции.* Москва: Музыка,

М

С

Ивашкин, Александр. Кшиштоф Пендерецкий. Монографический очерк. Москва: Советский композитор, 1983, с. 62.

Терминът „полихрония“ е въведен от Хомински в смисъл на съчетание на гласове с

различни единици на времеизмерение. (Вж.: **Chomiński, Józef.** Z zagadnień techniki

Пендерецки полихронията е отличителна особеност, регулираща формирането и

Музикалното протичане на материала на микро- и макроравнище. В противовес на

Монохронията, подчинена на ясно обозначени метрически единици и ритмическо

Движение, полихронията се опира на свободно течение на динамични звукови импулси в

нелинейното времепространство. В съответствие с техниката на *ограничената алеаторика*

единствените указания, фигуриращи в партитурите са общото време за изпълнение на

Ф. Das musikalische Material. S. 79

композицията и секундната продължителност на отделните сегменти – секциите, като

e

r

S

u

c

h

e

вътрешните времеви градации и вертикалната координация на гласовете остават недетерминирани.

Z

„Звуковата форма“ Хомински възприема като елементарна единица в сонористичните композиции на Пендерецки, детерминирана от разпределението на звуковия материал в музикалното време и пространство. (1968). Вж.: *Technika operowan ia instrumentami* P. 322.

Термините „хомогенност“ и „хетерогенност“ са въведени от Хомински. Вж.: **Chomiński, Józef.** *Muzyka Polski Ludowej.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968. S. 157-160.

В концепцията на Хомински вертикалните и хоризонталните координати на музикалната материя се разглеждат като една от петте категории формални проблеми в сонористичните композиции. Вж.: **Chomiński, Józef.** *Technika sonorystyczna jako przedmiot* T

Назайкинский, Евгений. *Логика музыкальной композиции.* Москва: Музыка, 1982, с. 67.

Диагоналният аспект се проявява първоначално в музиката на Веберн (началото поставя *Струнно трио* op. 20).

Болашвили, Кетеван. Сонористическите средства и проблеми на крупна инструментална композиция. Автореферат дис. канд. иск. Москва, 1994, с. 10.

Ивашкин, Александр. Кшиштоф Пендерецкий...., с. 63.

C

Цит. По: **Никольская, Ирина.** Кшиштоф Пендерецкий. Москва: Издательство „Композитор“, 2012, с. 89.

С термина „петно“ Маклигин назовава хоморитмичен кратък кълъстер, относително ограничен във времето и лишен от ясни пространствени и времеви контури. Вж.:

Маклыгин, Александр. Фактурни форми на сонорна музика. – В: *Laudamus.* Москва, 1992, 129-137.

Холопов, Юрий. Об общих логических принципах современной гармонии. – В: *Музыка и современность.* Москва: Музыка, 1974, вып. 8, с. 277.

N

E

G

M

M

a

s

k

K

p

m

Z

Y

R

O

S

t