



Ю. Холопов

МИКРО И ПОСЛЕДСТВИЯ

1. Что чему «последствия»?

То, что микрохроматика¹ получает все большее распространение в музыке наших дней, есть просто факт современного музыкального мышления, от которого больше нельзя отмахнуться, как мы успешно делали до сих пор. Пусть и не без некоторой осторожности, все же можно утверждать, что микрохроматика уже прочно закрепилась в языке музыки. Мы в новой ситуации. Давно пора уже прояснить возникшие вместе с микротонами непростые проблемы.

¹Музыку с использованием четвертитонов, трететонов и т.п. следует по-русски называть *микрохроматикой*, но не микротоникой, так как последний термин содержит в себе «микро-тонику», которая совершенно неуместна здесь. Тем более, что иногда в гармонии возможно употреблять термин «микро-тоника», в смысле «тоника низшего порядка», для обозначения аккорда с сильным основным тоном, который на узком участке развития воспринимается как местный центр или местная тоника. Аналогично возможна и «макро-тоника», то есть тоника высшего порядка, например, для обозначения в крупном плане тональной функции всего участка главной партии в противопоставление последующей модуляции и утверждению другой тональности (например, доминанты на всем протяжении побочной и заключительной партий в сонатной экспозиции).

Тем более неприемлем термин-прилагательное «микротональный», то есть — от нелепого слова «микро-тональность». Он — просто плохой перевод с немецкого «mikrotonale». По-немецки «звук» называется «ton», поэтому «mikrotonale» («микровзвучной») значит «из микротоновой системы», а не «микро-тональный». «Тональность» здесь вводит в заблуждение.

Прежде всего это сам феномен «микро»-интервалов уже полутона и составных, производных от них. Они воздействуют на музыку, на наше восприятие. Однако и сами они оказываются закономерным следствием древней традиции. Общеизвестно, что микрохроматические интервалы и звукоряды с ними встречаются еще у древних греков (пример 1 А), причем имеют собственное наименование – «гармония», «энармония». Вытесненные по идеологическим соображениям из европейской музыки в эпоху христианской монодии (см. у Климента Александрийского, II/III в.), они стали сознательно возрождаться в эпоху Ренессанса (пример 1 Б, 1555)².

1 А Еврипид. Старик I из ТРАГЕДИИ "Орест" (408 до РХ) Энармонический тетракорд:

ka-to, lo, phy-ro-mai ma-tē-ro al-ma sōs.

2 т. 1/4 1/4

Б Н. Вичентино. 4^я голосный мадригал, "Dolce mio ben" (1555)

Dol-ce mio ben, dol-ce mio ben, son que sti dol-ci lu-mi dol-ci

Del-ce mio ben, son que sti dol-ci lu-mi dol-ci

Del-ce mio ben, son que sti dol-ci lu-mi dol-ci

Del-ce mio ben, son que sti dol-ci lu-mi dol-ci

(Версия [15] квартетико-хроматико-энармонич.)

(Dolce mio ben, son que sti dol-ci lu-mi dol-ci)

Микрохроматика, можно сказать, никогда ни исчезала из поля зрения западной музыки полностью, информация о «греческих» родах переписывалась веками из трактата в трактат.

Многозначительно, что в регионе средиземноморского бассейна микрохроматика сохранилась и до нашего времени. Словно сама природа, почва, климат Ближнего Востока и Греции порождают произрастание таких интонационных растений и цветов музыки, как

²Цитируется по трактату Н. Вичентино *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (ориг.: Рим 1555; факс.: Kassel u.a. 1959). На л. 12-об он делит тон «на 4 энармонических диесы», иначе говоря, на четвертитоны, опираясь на «древних». В 3-й книге (гл. 52) Вичентино приводит мадригал собственного сочинения «Dolce mio ben», предлагая метаболу рода: петь его «a cinque modi» – «пятью способами», т.е. в разных комбинациях в диатоне, в хроме и в энармоне, по одним и тем же нотам. Приводимый фрагмент взят в энармонической версии; переведен в нынешнюю нотацию.

хрома и эна³ «рмон. В августе 1998 мне довелось слышать современную православную литургию греческого обряда в церкви св. Петра и Павла в городе Лимассол, на Кипре. В обширном по времени богослужении мужской хор (антифонно – певцов 2+5) пел только монодию³, усиленную микрофонами (надо бы говорить: «макрофонами»). К моему приятному изумлению, помимо чистой диатоники, обиходного звукоряда⁴ с уменьшенной октавой и – очень много – чистой и очень стильно звучащей гемииолики (с «восточной» увеличенной секундой), один певец несколько раз пел мелодию с экмелическими (как мне показалось) украшениями, типа восточной монодии (вроде индийских «шрути») с *виброступенями*, как бы с мордентами на каждом звуке и с «плавающей» интонацией. Оказалось, что певцы называют это «гармонией», то есть «энармоникой»⁵.

К проблеме микрохроматики имеет отношение и интервалика в русском фольклоре, которая связана, например, с так называемой «нейтральной терцией» и аналогичными «нетемперированными» звукоступенями. Как тип интервала нейтральная терция (между малой и большой) должна рассматриваться как составной микрохроматический интервал (то есть как четвертитон, прибавленный к какому-либо другому). В свете этих известных фактов наша позиция относительно микрохроматики должна быть следующей. Ладовый род микрохроматики существовал издревле, существует (в «восточной» музыке) и сейчас. Хотя присутствие его в западной музыке постоянно, а время от времени отмечаются попытки «возродить» микроступени и ввести их в практику, в целом до XX века музыка была нечувствительна к тенденциям микрохроматики. Автономизация микрохроматики не является следствием влияния греческих родов или восточной мелизматики. По сути нельзя и «по-ренессансному» говорить о «возрождении»

³ Правда, изредка с «исоном» (органым пунктом) или параллельными квинтами – точно как в древнем органуме; либо, пару раз монодии отвечали созвучия квинты A+e.

⁴ Было отчетливо слышно, что звукоряд – «круговой» («колесо»), как это называлось в византийской теории: $g - fis - g - a - h - a - h - c^1 - d^1 - e^1 - f^1$ (и назад). Один раз мне послышалось даже, что поют... в «ладу Шостаковича»: $fis - g - a - b - c^1 - (h - c^1) d^1 - e^1 - f^1$. Во всяком случае это модальное хоровое пение убедило меня в правомерности сравнения «ладов Шостаковича» с древней ладовостью пения Восточной церкви.

⁵ Мне удалось кратко побеседовать с одним из певцов. Я начал ему говорить, примерно: – Вот вы поете некоторые мелодии диатонические, некоторые – хроматические. Он сам меня продолжил: – «А есть еще гармония». Оказывается, он знал это слово. Впечатление такое, что знаменитые три рода древнегреческой музыки благополучно живут и в музыке наших дней.

древней практики, вичентиновская «*ridotta alla moderna prattica*» - типичная ренессансная утопия⁶.

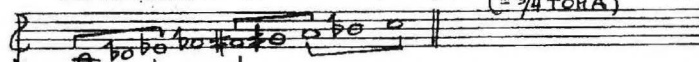
Микрохроматика XX века явилась следствием совсем других причин. Да и ее музыкальная природа иная, несмотря на неизбежное совпадение в каких-то свойствах мелодического интонирования. Наша микрохроматика возникает в результате интенсификации позднеромантических модальных тенденций, то есть под влиянием эволюции европейской гармонии, в самом деле вбирающей массу нетрадиционных звукорядных структур. Главная базовая причина – сложение системы 12-полутонового *основного* звукоряда, *гемитоники*. Как у средневековой диатоники (8-ступенной миксодиатоники) функционировала «надстройка» из ступеней «ложной музыки» (*musica ficta*), то есть альтернативных ступеней – *fis, cis, gis*, так и к 12-полутоновой основной гамме напрашивается необходимый контраст – новая «хроматика» по отношению к 12-ступенной полутоновой «диатонике». В различных пластах стихийно развивающейся практики XX века наблюдается самая разнообразная трактовка новой ситуации.

Для традиционно тональных композиторов (Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, ранний и средний Стравинский) микрохроматика не существует.

В казалось бы столь радикальной Новой венской школе микрохроматика практически игнорируется⁷.

Изоощренно модальный композитор Мессиян усматривает в четвертитоновой музыке (он ссылается на системы А. Хабы и И. А. Вышнеградского) новые возможности ладов ограниченной транспозиции. Например, 8-ступенный лад из «средних» секунд, то есть из (составных) интервалов в $\frac{3}{4}$ тона. Он предвкушает уже «совершенно новые мелодии и аккорды» в таком «среднесекундовом» ладе, однако откладывает увлечение ими для музыкантов будущего (написано в 1944 году)⁸. Озвучим указанный Мессияном «микроуменьшенный» лад:

2. О. Мессиян. 8-ступенный звукоряд из СРЕДНИХ СЕКУНД
(= $\frac{3}{4}$ ТОНА)



ступ.: 1 2 3 4 5 6 7 8

⁶ Странно, однако, что никто не додумался ввести в современную концертную практику исполнение подряд в одном концерте двух-трех модальных вариантов мадригала Вичентино. Это могло бы пикантно украсить концертную программу.

⁷ Ф. М. Гершкович передавал разговор с Альбаном Бергом о $\frac{1}{4}$ -тонах. Берг отнесся к ним равнодушно и сказал: «А мы еще только полутоны осваиваем».

⁸ Мессиян О. Техника моего музыкального языка. – М., 1995, с.106, 91.

Наконец, «микрохрома» (так лучше для краткости) оказалась теперь актуальной композиторской техникой и тяжелой проблемой для соль-феджио, теории музыки, превратилась в *практическую* проблему современности. Микрохрому надо слышать, надо уметь петь и играть.

2. Некоторые нормы микрохроматики

Странно, но, кажется, еще никто не сделал полной инвентаризации и систематики микрохроматических форм, структур, аффектов. Недостаточно закрепилась и терминология, оптимальная знаковая система⁹. Согласно задаче этой статьи покажем разнообразие форм применения микрохроматики на отдельных примерах, не преследуя цели дать какую-нибудь систематику явлений.

2.1. Конечно, как микропроходящие между «диатоническими» (то есть основными) ступенями полутоновой гаммы, также микровспомогательными, микротоны чрезвычайно распространены. Музыкант невольно понимает микрохроматическую *полуступень* как своего рода *альтерацию* основной ступени. Как в диатонике альтерация приближает к цели на полутон ($a - as - g$), так в хроматике альтерация приближает на четвертитон ($as - asa - g$). То же при микрохроматическом опевании основной ступени (см. пример 4).

⁹ Автору этих строк уже доводилось предлагать для русского языка наименование самих микроинтервалов. См. в книге: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976, с.99. Получаются пятинатоны, шестинатоны, (восьминатоны, двенадцатинатоны; соответственно и прилагательные от них. Например, пятинатоновый квартет, интервал в пять двенадцатитонов и т.п. Можно предложить и систему буквенных наименований звуков, ступеней гаммы. Для четвертитонов получится система «недосказов» общепринятых буквенных названий, как бы просто остановленных на полпути к нормальному диэзу, бемолю.

3. А Названия микроступеней

е е1 е2 е3 е4 е5 е6 е7 е8 е9 е10 е11 е12 е13 е14 е15 е16 е17 е18 е19 е20 е21 е22 е23 е24 е25 е26 е27 е28 е29 е30 е31 е32 е33 е34 е35 е36 е37 е38 е39 е40 е41 е42 е43 е44 е45 е46 е47 е48 е49 е50 е51 е52 е53 е54 е55 е56 е57 е58 е59 е60 е61 е62 е63 е64 е65 е66 е67 е68 е69 е70 е71 е72 е73 е74 е75 е76 е77 е78 е79 е80 е81 е82 е83 е84 е85 е86 е87 е88 е89 е90 е91 е92 е93 е94 е95 е96 е97 е98 е99 е100 и т.д.

(е — е1 — е2 — е3 — е4 — е5 — е6 — е7 — е8 — е9 — е10 — е11 — е12 — е13 — е14 — е15 — е16 — е17 — е18 — е19 — е20 — е21 — е22 — е23 — е24 — е25 — е26 — е27 — е28 — е29 — е30 — е31 — е32 — е33 — е34 — е35 — е36 — е37 — е38 — е39 — е40 — е41 — е42 — е43 — е44 — е45 — е46 — е47 — е48 — е49 — е50 — е51 — е52 — е53 — е54 — е55 — е56 — е57 — е58 — е59 — е60 — е61 — е62 — е63 — е64 — е65 — е66 — е67 — е68 — е69 — е70 — е71 — е72 — е73 — е74 — е75 — е76 — е77 — е78 — е79 — е80 — е81 — е82 — е83 — е84 — е85 — е86 — е87 — е88 — е89 — е90 — е91 — е92 — е93 — е94 — е95 — е96 — е97 — е98 — е99 — е100 — и т.д.)

е е1 е2 е3 е4 е5 е6 е7 е8 е9 е10 е11 е12 е13 е14 е15 е16 е17 е18 е19 е20 е21 е22 е23 е24 е25 е26 е27 е28 е29 е30 е31 е32 е33 е34 е35 е36 е37 е38 е39 е40 е41 е42 е43 е44 е45 е46 е47 е48 е49 е50 е51 е52 е53 е54 е55 е56 е57 е58 е59 е60 е61 е62 е63 е64 е65 е66 е67 е68 е69 е70 е71 е72 е73 е74 е75 е76 е77 е78 е79 е80 е81 е82 е83 е84 е85 е86 е87 е88 е89 е90 е91 е92 е93 е94 е95 е96 е97 е98 е99 е100 и т.д.

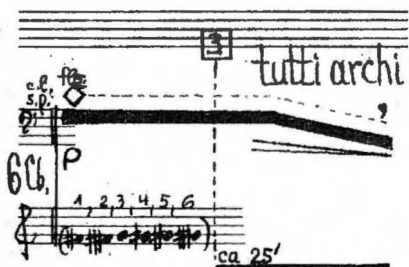
(е — е1 — е2 — е3 — е4 — е5 — е6 — е7 — е8 — е9 — е10 — е11 — е12 — е13 — е14 — е15 — е16 — е17 — е18 — е19 — е20 — е21 — е22 — е23 — е24 — е25 — е26 — е27 — е28 — е29 — е30 — е31 — е32 — е33 — е34 — е35 — е36 — е37 — е38 — е39 — е40 — е41 — е42 — е43 — е44 — е45 — е46 — е47 — е48 — е49 — е50 — е51 — е52 — е53 — е54 — е55 — е56 — е57 — е58 — е59 — е60 — е61 — е62 — е63 — е64 — е65 — е66 — е67 — е68 — е69 — е70 — е71 — е72 — е73 — е74 — е75 — е76 — е77 — е78 — е79 — е80 — е81 — е82 — е83 — е84 — е85 — е86 — е87 — е88 — е89 — е90 — е91 — е92 — е93 — е94 — е95 — е96 — е97 — е98 — е99 — е100 — и т.д.)

В устной речи придется говорить: «полудиез», «полуторадиез», «полубемоль», «полуторабемоль».

согласно метаболе рода в мотив $fis - fisi - fi - f$. Выразив величины интервалов в $1/4$ -тонах, получим: а) +2, -4, -2 и б) +1, -2, -1.

2.4. В виде созвучия микротоны могут образовывать свой *кластер* из 3-х – 12-ти – 25-ти звуков. Это, например, типично для многих сочинений Кш. Пендеревского. В «Анакласисе» (фрагмент партитуры):

6. Кш. Пендеревский. Анакласис



Далее следует суперкластер *tutti archi* из 42-х голосов¹¹ с — а¹ черным прямоугольником:



Особенно впечатляющий микрохроматический кластер – в конце «Трена памяти жертв Хиросимы» для 52 смычковых. С «расплывающейся» точки-кластера (с микротонами) начинается Виолончельный концерт Денисова (т.1, 3, 5-6, 8-10).

2.5. У Э. В. Денисова одно из сонорных звучаний-типов – многоголосная (и сверхмногоголосная) непрерывно движущаяся масса из пяти-двенадцати-16 партий смычковых, с участием там и сям микрохромы. Это преимущественно медленная, сгущенная лирическая экспрессия. Свойственный микрохроме эффект изысканности, сверхуточнения здесь нейтрализуется, растворяется в общем звучании, однако распространяя на весь сонор оттенок жгучей и нежнейшей лиричности. Трепетно волнующаяся масса звучит, как гипертрофированная мелодия, сонорно утолщенный один голос. В *Adagio*

¹¹ «42» – так в партитуре. Однако, микрохроматический кластер в пределах любой пары ступеней 12-звучковой гаммы не может иметь четное число голосов, так как его величина $=2n+1$. Очевидно, здесь партитура корректируется дирижером (например, можно пропустить звук *hi*).

фортепианного концерта сначала исходное a^3 расширяется до четырехголосного микрокластера и сводится вновь в a^3 . Далее то же происходит шестью голосами (т. 3-7). Впоследствии (с т. 46) однострунный расширяется в микрозвуковую вибрирующую массу (голоса: 1-2-4-6-8). В заключение (т. 102-119) сонор-масса (уже, впрочем, без микро-нов) растет от одного звука до семнадцати.

3. «Звуковой порог»

Для сонорной техники важно, что собственно микрохроматика (трететоны, четвертитоны, шестинатоны и т.п.) относится к *одной единой области* вместе с рядом других интонационных явлений, прежде всего это *экмелика* (звукоступени без определенной высоты; ноты $\downarrow$, $\uparrow$, «плавающие» высоты), глиссандо, суперсоноры (сверхмногоголосные комплексы неразличимых для слуха высот и интервалов, в этом смысле не отличающиеся от аналогичных микрохроматических комплексов), например, в пассажах смычковых у Ксенакиса в «Т/48 - 1, 240162» для большого оркестра; или у Т. Олаха в «Инвокациях» для пяти исполнителей (1971)¹². Микрохроматика и экмелика смыкаются в своей *запредельной* интонации. Добавим, что с тем и с другим сливается микрохроматика (любых, самых произвольных микро-величин) и экмелика *электронной* музыки (ЭМ), вместе с ней также и *конкретной* музыки (КМ). Если утончение экспрессии вело от целых тонов к полутонам, а от них к микроступеням, то где-то в области четвертитонов дальнейшее движение в том же направлении становится *невозможным*, упираясь в физиологический *предел*. Вместо дальнейшего утончения внезапно открывается *освобождение* от интонации, или свободно плавающая по произвольным высотам «межинтонация». Можно вспомнить остроумное высказывание Витольда Люто-славского, которое следует отнести к переходу на микрохроматику и экмелику: «Раньше птичка сидела на ветке, а теперь она хочет полетать между ветками».

Смыкание микрохроматики с экмеликой обнаруживает важнейшее явление, влияние которого, по-видимому, подобно непреложному природному закону, а значение — окажется фактором, способным повернуть эволюцию музыки в другом направлении. Появившийся

¹² В Австрии в наше время существует «Общество экмелической музыки» (Gesellschaft für Ekmelische Musik). Еще с 80-х годов оно издает серию своих научных публикаций. Здесь слово «экмелическая» охватывает и микро-тоны, и собственно экмелику. Так, отчет о Международном симпозиуме 1985 года по микро-тоновой и экмелической музыке издан под названием «Микро-тоны» (Mikrotöne <...>, Hg.v.F.R.Herf; Ed. Helbling, Innsbruck 1986).

впереди «предел» эволюции похож не непробиваемую стену, которую нельзя ни преодолеть, ни обойти. Ситуация напоминает эпизод в развитии авиации, когда наращивание скорости самолетов подошло к скорости звука, и лучшие машины, ведомые лучшими испытателями, вдруг стали почему-то разваливаться в воздухе, словно наталкиваясь на какую-то невидимую стену. Оказалось, что это в самом деле непробиваемая стена, в которую превращается... масса воздуха впереди, которая теперь не может рассекаться самолетом при скорости звука. Авиаторы придумали хороший термин: «звуковой порог». И у нас тоже свой звуковой порог в виде *физического предела* различения высот звукоступеней в микрохроматике и их соотношений-интервалов. Мы нащупали «края» нашего человеческого существа, предела, за которым кончается наша способность мыслить звуковысотами. (Как аббревиатуру этот микрохроматический звуковой порог будем записывать: «МЗП».)

Тут нет аналогии с тем, что проходит наше звуковое сознание в своем становлении: оно начинается с автономности ступеней диатоники (что, можно считать, есть наше врожденное качество, своего рода «диатонические ДНК» в наших «музыкальных хромосомах»), затем, не без труда, осваивает мир полутона, начиная от романтического мажоро-минора, через 12-ступенную тональность XX века и 12 автономных полутонов серийной музыки и «свободной атональности», наконец (предположим, что мы все это успешно усвоили – что вообще-то бывает не всегда...), наконец идем – но куда же дальше?

И вот здесь-то выясняется поворотный факт: *далее этим путем идти нельзя*. Человек не беспределен в своих возможностях. Взглянем на нашу клавиатуру рояля. Ведь частоты колебаний существуют и ниже субконтроктавы, и выше 5-й октавы. Почему же мы не даем соответствующих им высот? *Потому, что их нет для нас*. Летучие мыши переговариваются в ультразвуковом диапазоне частот, они их слышат, для них тот мир существует. А для нас – нет. Диапазон высот рояля, органа наглядно демонстрирует эти пределы нашего человеческого существования. Человек – существо ограниченное поставленными ему пределами «от» и «до». Это и есть МЗП.

То же и в диапазоне высотных качеств. История музыки регулируется здесь аналогичными пределами человека. Суть проблемы каждый из нас может ощутить и пережить сам. Попробуем спеть четвертитоны. Механизм интонирования известен: мы сначала *предслышим* в себе нужную высоту, а потом просто *становимся* на нее

голосом. Оказывается в нашем слухе предслышания четвертитона не возникает. Поэтому на микроступень и вступить нельзя, разве что известным искусственным способом»¹³.

Надо к тому же учесть, что слышать можно только *натуральные* четвертитоны, а не равномерно-темперированные. Полутон по природе не делится на две равные половины. Они обязательно должны быть неравными по величине. Поясним простейшим расчетом. Если полутон равен 15:16, то при расщеплении его (=30:32) на две натуральные половины получаются величины четвертитонов 30:31 и 31:32, то есть неравные, нижняя больше, верхняя меньше. Но кто это может слышать непосредственно? Правда, четвертитоны достижимы на инструментах, способных к помощи слуху со стороны механики, — на тромбоне, на струнных.

Выход к микрохроматическому звуковому порогу касается, конечно, не только мелодических интервалов из звуков в последовании. В неменьшей мере то же касается и вертикального аспекта музыки, следовательно, всей ткани произведения насквозь. Это создает новую ситуацию в музыкальном мышлении. МЗП не дает возможности укрепиться микротонам наподобие полутона. Отсюда и начинаются необозримые *последствия*, которые нам, современникам, конечно, крайне ощутительны, однако они слишком велики, чтобы быть хорошо видимыми вблизи, чтобы быть адекватно понимаемыми без исторического отстояния.

У А. Ф. Лосева есть замечательная книга «Итоги тысячелетнего развития»¹⁴, где он завершает и резюмирует процесс 1000-летнего становления философской мысли великих греков. Наша ситуация с МЗП требует внешне аналогичного выражения:

4. После 1000-летнего развития: На повороте

История музыки до сих пор знает две гигантские ступени эволюции мышления звуками:

1. От Адама — МОНОДИЯ, мелодия (до ситуации многоголосия как исходного фактора музыки) и

¹³ Один из таких способов описан в книге автора «Гармония. Теоретический курс» (М. 1988), с. 158-159.

¹⁴ В грандиозном цикле «История античной эстетики»: Лосев А. Ф. Итоги тысячелетнего развития, кн. 1-2. — М., 1992-94. Например (ч. 7, раздел II): Гармония — от мифологии до Платона и Прокла; (ч.8, разд.VII): Человек — от доклассического человека до послеклассического, до отдельных человеческих способностей.

2. ГАРМОНИЯ (полифония, многоголосие) – от, условно, IX века по Р.Х.¹⁵

Развитие от кварто-квинтового ЦЭ раннего органа до гемитоники Веберна есть единый процесс, обрисованный выше. Ему-то, как истории *тоновой* гармонии, и поставлен предел микрохроматикой и экмеликой. Дальше пути нет. Наступает глобальный в мире звуков «интонационный кризис» (как сказал бы Асафьев). Дальше можно либо преодолеть его, либо повернуть на легкий путь «нео» и «ретро».

Отсюда *главное* последствие, наиболее общего характера, столь же общего, как *типы музыки* – монодия, гармония. Мне кажется, для его определения надо воспользоваться одним из существующих терминов –

– 3. СОНОРИКА –

или музыка *звучностей*. Если монодию (унисон, октава, то есть, в числах, 1:1, 1:2) можно представить как музыку в одном измерении – по горизонтали, а гармонию (полифонию) – в двух, по горизонтами и вертикали (гармония в числах, за 1000-летнюю эволюцию, проходит путь от 2:3 и 3:4, то есть от квинты и кварты, до, упрощенно говоря, полутона, 15:16, и далее вплоть до 18:19, 19:20 – здесь-то и обнаруживается «край», предел, МЗП), то сонорика – *музыка третьего измерения*, как ТЕМБР, КРАСКА.

Принципом и признаком сонорики является базирование на таких звучаниях, когда *неразличимы* (или не различимы ясно) отдельные высоты и отдельные интервалы. Доминирует слияние в единую новую единицу структуры – *сонор*.

Уход музыкальной мысли в новое, третье измерение и есть спасительный выход, из тупика МЗП. Естественно, музыка совершила этот судьбоносный скачок, вознесение в Klangfarbe, в сферу нового звукового синтеза, не спрося нас, а в силу природной, почти что космической необходимости.

И, обратившись теперь к музыке истекающего века, мы видим, что Мировой дух именно в нашем XX веке славно потрудились над очередным эпохальным поворотом. Сонорика это то, что пишут сегодня композиторы, находящиеся по-прежнему в *поступательном* развитии. То есть те, которые не страдают от ретро, нео, псевдо, квази, те, которые от критического рубежа МЗП прорываются дальше. В этом их, в правильном смысле, традиционность.

¹⁵ Здесь не место вдаваться в уточнение датировки. По-видимому, надо датировать первыми веками по Р.Х., тогда будет «2000-летнее развитие». Названный в заглавии раздела 4 период может пока, условно, оставаться в силе по иной причине – нам неизвестна «эволюция» в II/III-X веках. А от Musica enchiriadis (IX в.) и времен Гвидо о ней можно говорить определенно.

Изагать теорию сонорики в аспекте поворота в новое измерение было бы слишком долгим делом. Ограничусь лишь одним важным замечанием. Сонорика нельзя понимать просто как оперирование красочными созвучиями и блоками. Сонорика ценна только при условии, что музыкально-ментальные ценности мелодики – модальности – тематизма – гармонии – тональности – функциональности – серийности – полифонии в свернутом виде все полностью входят в новую трехмерную звуковую ткань. Звучит это примерно так:

7. *più rit.* *Tempo (♩=108)* П. Бюлез. Молоток без мастера, ч. IV (реальное звучание)

Xylor. *8 più rit.* *Tempo (♩=108)*

Vibr. *pp* *mf* *sfz* *ten.* *laissez vibrer*

Cymbal-ettes *2/4* *mf* *sfz* *ten.* *sfz*

Guit. *pp* *mf* *sfz* *ten.* *sfz*

Alto *pp* *mf* *sfz* *ten.* *sfz*

... Не только в богатой возможностями ансамблевой, или оркестровой звучности, но и в казалось бы однотонном, однотембровом звучании рояля достигается впечатляющая сонорная концепция. Вот гармоническая кульминация «Знаков на белом» Э. В. Денисова:

8. *senza suono* *senza suono*

senza suono *senza suono*

Нажать беззвучно все клавиши в пределах октавы

Иррациональные сонорные призвуки – своего рода сонорные микрофоны, и значение их в музыке – не меньшее, чем роль собственно микрофоны.