

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

АВАНГАРДНЫЕ ТЕХНИКИ В ПОЛЬСКОЙ МУЗЫКЕ 1960–70-Х ГОДОВ. СОНОРИСТИЧЕСКИЕ И АЛЕАТОРИЧЕСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАЗИМЕЖА СЕРОЦКОГО И БОГУСЛАВА ШЕФФЕРА

О.В. Собакина

Аннотация. Интерес к новым художественным направлениям и актуальным средствам выразительности стал отличительным качеством польской музыки второй половины XX века. Стремясь к созданию индивидуального стиля, Казимеж Сероцкий и Богуслав Шеффер обогатили свой музыкальный язык приемами сериализма, сонористики, алеаторики. Стремление к стилистическому синтезу можно считать отличием польского композиторского творчества 1960–1970-х годов, именно на этом пути рождались наиболее художественно значимые творческие явления, в том числе, в области фортепианного творчества. Основным направлением творчества Сероцкого был поиск новых звуковых качеств, новых способов использования традиционных музыкальных инструментов. Развиваясь в этом направлении, он получил признание как наиболее выдающийся композитор-сонорист. Музыкальное развитие в фортепианных произведениях Шеффера обусловлено идеей «декомпозиции» и предполагает множественность исполнительских интерпретаций. Придерживаясь идей алеаторики в самых разных формах, Шеффер также развивал принципы додекафонии и сериализма в своих композициях на протяжении многих лет.

Ключевые слова: польская музыка, XX век, фортепианные композиции, Казимеж Сероцкий, Богуслав Шеффер, музыкальный авангард, сонористика, алеаторика, додекафония, декомпозиция.

Польское композиторское творчество 1960-х годов представляется сложным и многообразным. С одной стороны, работали многие известные композиторы старшего поколения, с другой — композиторы, идущие новыми путями, далекими как от традиции, так и от радикального авангарда. Кроме того, расширялось движение авангарда, объединявшее композиторов, ищущих новых способов «привлечения» слушателей. Факт резкого перелома композиторского мышления выразился в первую очередь в смелых поисках новых техник композиции. Кризис сериализма, о котором писал Янис Ксенакис в 1955 году, направил некоторых композиторов к поискам новых основ формообразования, которые развивались в трех направлениях: «декомпозиции» музыкального произведения

(включая алеаторику), математизации композиторской техники (стохастический метод Ксенакиса, некоторые разновидности компьютерной музыки) и экспериментов в области получения нового звучания. Алеаторика получила свое дальнейшее развитие в направлении регламентирования «случайности». В результате появилась особая форма, в которой автор регламентировал порядок монтажа звуковых структур. Однако другой, более перспективной целью «монтажных» явлений был поиск развития новых сонорных форм. Электронные средства также были задействованы в этом процессе, но главный акцент был сделан на изобретение новых способов артикуляции и новых звучаний, заменяющих ставшие обыденными мелодико-гармонические формы.

Термин «сонористика» был введен Юзефом Михалом Хоминьским в 1956 году, но только к 1990-му году видный польский теоретик представил заново упорядоченный им состав средств, который, по его мнению, способствует возникновению так называемого «чистого звучания»:

- «нивелирование первостепенного значения мелодического, а также монохронного факторов;
- расширение звукового пространства путем включения «открытых» систем, что влечет подключение всего двенадцатитонового строя равномерно по всей вертикали в плане организации состава звукового материала;
- принятие полихронии как основной организации управления временем, благодаря чему темп и метр оперируют мобильными временными характеристиками;
- новые звуковые характеристики (преобразование отзвуков, равноценность тонов и шумов; изоляция звуковых импульсов в разных высотных областях и разных динамических уровнях)» (*разрядка моя — О.С.*)¹.

Однако главным характерным качеством становится красочная сторона звучания, связанная с источником звука или выбором исходного материала. Ритм, гармонический состав, динамика, артикуляция также могут способствовать созданию сонористических «красочных» качеств, в том числе, благодаря вариативной метрике, изобретению новых способов артикуляции, включению препарированных инструментов, а также электроники, использованию кластеров и четвертитоновых рядов. Форма в сонористических композициях опирается на специальную для каждого сочинения систему правил и проявляется во взаимодействии определенных элементов. Определяющей характерной чертой сонористической техники стала формообразующая роль звука как краски и повышенное внимание к регуляции динамики. В числе характерных особенностей динамики, исходя из классификации Хоминьского, прежде всего упомянем изменение равновесия в аккордовых вертикалях.

В области временной организации композиции также можно отметить ряд характерных особенностей. В целом отличительными особенностями регуляции времени в сонористических композициях стали монохрония и полихрония. Монохрония, опирается на четко обозначенные метрические единицы ритмического движения, зачастую подчиненные определенности тактовых структур. Полихрония, напротив, противоречит

традиционным ритмическим основам, опираясь на свободное течение динамичных звуковых импульсов. Представляет интерес процесс эволюции, выявляющий пути развития полихронии в польской музыке. Эта техника была преобразованием ритмических импульсов в нераздельную звуковую массу вплоть до потери метрической регуляции. В наиболее сложных пульсирующих ритмических структурах сочинений конца 50-х годов ослабла или вообще исчезла ритмическая определенность. Свободные, воспринимаемые элементарно временные границы сочинения согласовывались с концепцией монолитного временного континуума, аналогичного природному. Одновременно такой континуум имел свою внутреннюю процессуальность, выражающуюся в определенной иерархии активности смен звуковых комплексов. Это и привело к изменению подхода ко всему объему ритмических проблем и появлению новых основ регуляции времени. Точкой их отсчета стал синтез двух элементов: ритма и агогики. В некоторых произведениях выявлялись явные фазовые агогические смены, приводящие к преобразованию ритмических импульсов, особенно в случае использования композитором новых выразительных средств. Важным фактором, повлиявшим на формирование полихронии, стало формирование стабильных звуковых структур (континуумов), противоречащих фиксированности ритмики и усложнивших метрический склад².

В первое время полихрония имела алеаторический характер и была скорее спонтанным явлением. На первый взгляд может показаться, что полихрония предоставляет исполнителю свободу и предполагает спонтанность звуковых событий во времени. Однако в действительности регулирование времени в этой системе подчинено гораздо большей дисциплине, чем ранее, поскольку движение спонтанных на слух звуковых импульсов точно определено во времени. Столкновение двух типов организации времени — монохронии и полихронии — находит выражение в сложной ритмической структуре композиции, когда временной тип не проявлен в ее начале и формируется в процессе развертывания (как, например, в Венецианских играх Лютославского). Интересен комментарий Лютославского по поводу полихронии в беседе с И. Никольской, раскрывающий процесс регулирования времени в композиции. «В начале 60-х годов я разработал собственную технику композиции, названную мной «ограниченной, или контролируемой алеаторикой». Высота звуков строго зафиксирована в партитуре,

¹ Chomiński J.M. Historia harmonii i kontrapunktu. T. III. Kraków: PWM, 1990. S. 555.

² Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki polskiej. Cz. II. Kraków: PWM, 1996. S. 164.

но общий метр отсутствует. Дирижер показывает лишь начало каждой алеаторической секции, которые в партитуре обозначены специальными стрелками. <...> Когда разучиваются алеаторические фрагменты партитуры, дирижер работает как театральный режиссер»¹. Полихронию широко использовали композиторы польского музыкального авангарда — Лютославский, Сероцкий, Пендерецкий, Гурецкий, Килляр, Шеффер, Котоньский, Томаш Сикорский.

Польская сонористика быстро выделилась на фоне европейской музыки, в которой также наблюдались аналогичные поиски. Польские эксперименты вначале шокировали, но затем оказалось, что именно в них кроются огромные возможности, что продемонстрировал своим творчеством Казимеж Сероцкий. Основным направлением творчества Казимежа Сероцкого (1922–1981) стал поиск новых звуковых качеств, новых способов использования традиционных инструментов. Именно в этом русле он осуществил масштабные преобразования звуковой техники, оправдавшие его славу как одного из самых выдающихся сонористов. В рамках эстетики соноризма Сероцкий оставался два десятилетия: с 1960-х годов до конца своей жизни. Сероцкий в начале 60-х годов представил оригинальную концепцию авангардного сочинения, в котором идея обновления современной музыки была реализована благодаря обращению к исходной субстанции музыки — звучанию — и получению его новых характеристик, красок, форм движения. В результате Сероцкий стал не только одним из вдохновителей сонористики (наряду с Пендерецким), но и композитором, чье художественное кредо выделялось в контексте аналогичных поисков.

Прежде всего, Сероцкий не имел целью «сенсационного» обновления трактовки инструментов и построения звуковых конструкций из «немузыкальных» источников звука, а также из subtilных «шорохов» (упомянем *Трен* Пендерецкого). Он использовал широкую палитру звуковых красок, строя из нее новую, целостную звуковую поэтику, однако радикальные способы «обновления» звуковых красок и специальные артикуляционные приемы применял выборочно, в целях достижения определенного конечного результата. Самые смелые его открытия приходятся на более поздние годы, когда новые средства выразительности уже воспринимались как естественный способ обогащения имеющихся средств. Не привлекали Сероцкого и виды новых, стилистически простых

конструкций, простые звуковые формы типа кластеров, тремоландо, изменения плотности звучания.

Как отмечает в своей монографии Т.А. Зелиньский, по мнению Сероцкого, новая музыка должна быть игрой элементов, отличающихся богатыми звуковыми характеристиками и выразительностью избранных звуковых качеств, и, что главное, создавать не менее сложные и драматургически цельные формы! Свою задачу композитор видел в использовании известных форм, но опирающихся на иную звуковую субстанцию. Исходя из этой позиции, главной особенностью композиций Сероцкого стал радикальный перенос структурирующего акцента на звучание и его автономные свойства в области красочности, формы и движения. Эта позиция тем более поразительна, что в раннем творчестве Сероцкий проявлял редкую мелодическую изобретательность. В его же «авангардном» творчестве основную драматургическую роль в построении системы выразительности и формообразования получило звучание как таковое².

Значит ли это, что Сероцкий раз и навсегда отказался от мелодических выразительных возможностей? Их он использовал в позднем творчестве выборочно, поскольку его слишком увлекла возможность богатых манипуляций звучанием, перспектива экспериментов с новыми трактовками инструментов, которые в его сочинениях не шокировали слушателей, а демонстрировали новые ценные краски, служили определенным выразительным эффектам. Сероцкий остался непревзойденным мастером в этой области, он был скорее новатором, чем просто ищущим авангардистом. В области организации времени Сероцкий также выработал собственную систему. Его композиции организованы особым метроритмом, образованным рядом импульсов, определяемых сменами красок и типов движения, уровней динамики, качествами фактуры. Сероцкий komponует произведение из контрастных, остро характерных типов движения. Частота их смен выражает динамику развития, а интенсивность движения, подчиненная образной концепции, определяет размеры композиции. Как правило, произведения Сероцкого отличаются удивительно стабильной продолжительностью — около 10 минут, минимальным размером выделяется *Swinging Music*, а максимальным — 16 минут — обусловленная литературными инспирациями *Драматический рассказ* (*Dramatic Story*).

¹ Витольд Лютославский. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи, воспоминания. М.: Тантра, 1995. С. 61.

² Zieliński T.A. O twórczości Kazimierza Serockiego/Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach. Kraków: PWM, 1985. S. 139.

По мнению Божены Гавроньской, система формообразования Сероцкого с середины 60-х годов подчинена двум концепциям: модели и музыкального характера. Модели — это элементарные части композиции, которые очерчивают материал, регулируют соотношения ритма, фактуры и вертикали (как правило, двенадцатитоновой). Они становятся основой многосоставной целостности, и форма в этом случае предстает процессом, выражающимся в прохождении звукового материала через ряд фаз развития. Особенностью развития формы часто становятся линейные структуры (порой типа виртуозных каденций, как в *Fortе e piano, Fantasia elegiaca*), определяющие начало фаз развития и заключительный фрагмент. В них отдельные партии инструментов поочередно вступают и накладываются друг на друга по аналогии с полифонической экспозицией. Создаваемая ими плотная фактура образует в партитурах сочинений один пласт, подобный «звуковой магме»¹.

Модели в записи обычно предстают в виде «отрезков» сочинения, отделенных специальной записью, часто ярко выраженного графического характера и определенной временной протяженности. Избранный материал композитор распределяет на различные выразительные группы, где все параметры исполнения вписаны композитором: состав исполнителей, средства инструментов, тип структур, динамика, время и порядок вступления, паузы между ними. В результате появляется ряд «запланированных» кульминаций, делящих композицию на ряд фаз развития и приводящих к заключительной кульминации. Другим существенным для Сероцкого типом формообразования стала техника монтажа развития из коротких, различающихся по движению и краске звеньев, которую он применял на разных этапах формы. Обе техники формообразования выражают основные, диалектически связанные стороны процесса композиции — целостности и изменчивости процесса развития, и взаимодействие этих сторон влечет трансформацию элементов на основе избранной организации времени. Таким образом, можно отметить присутствие определенного конструктивизма в творческом методе Сероцкого. Попутно отметим, что композитор преимущественно использовал замкнутые формы, одно- или многочастные с выразительной кульминационной зоной, «открытую форму» представляют только две композиции — *Ad libitum* и *A piacere*.

Однако вернемся в сферу фортепианной музыки. Несмотря на открытие новых тембровых

«горизонтов», она по-прежнему была лабораторией композиторского творчества. И важно отметить, что в этой области Сероцкий был одним из наиболее компетентных композиторов, кроме того, фортепиано его постоянно привлекало! Не случайно Сероцкий предпочитал писать композиции для ансамблей с участием фортепиано: в его зрелом творчестве фортепиано всегда предстает в окружении других инструментов. Первым сочинением, в котором Сероцкий продемонстрировал свою новую технику, стали две композиции для ансамблей — *Эпизоды* и *Сегменты*, затем была написана фортепианная пьеса *A piacere* (1963). Как писал в статье по поводу премьеры этого сочинения Т.А. Зелиньский, «не стремясь к таким эффектам как препарирование инструмента, извлечение звука из струн и т.п. и ограничиваясь только традиционным использованием клавиш, композитор смог создать богатый, разнообразный звуковой материал <...>»².

В композиции исполнителю предложены тридцать мотивных структур, уложенных по десять в трех сегментах. Из этих структур, длящихся определенное количество секунд, пианист создает форму по своему усмотрению, поскольку порядок исполнения структур не зафиксирован; однако он не может ни пропустить, ни повторить ни одну из них. Аналогичная форма использована в композиции для оркестра из пяти частей *Ad libitum* (1977). Концепция подобных форм вариативна, однако в структурах *A piacere* можно найти много интересных идей, направленных на создание замкнутой целостности. Теоретически концепция сочинения не исключает функций формы — все зависит от того, каким в эстетическом и эмоциональном свете «услышит» произведение исполнитель, а затем и слушатель. Тем не менее разнородность структур, имеющих индивидуальный колорит, разделенность их паузами говорят о том, что все-таки добиться какой-либо целостности в таких композициях практически невозможно. Трудность исполнения подобного сочинения заключается в проблеме не столько образования этой целостности, сколько организации драматургии развития во время исполнения, которое продолжается от 6 до 8 минут. Не просто для пианиста и распределить структуры в обозначенных композитором временных границах. Подобная «открытая монтажная форма» (или же в другой терминологии «алеаторический монтаж») оказывается слишком неординарной для исполнителя, поскольку имеет неограниченное число исполнительских версий одного сочинения.

¹ Gawrońska B. Organizacja tworzywa muzycznego w twórczości Kazimierza Serockiego po roku 1960//Музыка. 1981, N 2. S. 34–36.

² Zeliński T.A. «A piacere» Kazimierza Serockiego//Ruch muzyczny. 1963, N 22. S. 17.

Однако ситуация меняется, если рассматривать структуры как замкнутые целостности, поскольку они независимо от своих размеров заключают много интересных идей. Их можно даже сопоставить с системой лейтмотивов, где каждая структура отождествляется с выразительной музыкальной мыслью (и даже микро-мыслью). Исходя из этого, можно рассматривать всю композицию как сюиту из исключительно емких миниатюр-афоризмов. Каждая структура, независимо от степени сложности, представляет индивидуальную концепцию и становится в определенном смысле автономной микро-композицией. Как уже было упомянуто, все композиции Сероцкого отмечены структурообразующими качествами, однако *A piacere* представляет экстремальную для творчества композитора алеаторическую форму (а не только сонористическую по своим звуковым качествам композицию), аналог которой можно увидеть в ранее написанной *Klavierstück XI* Штокхаузена.

Демонстрируемый Сероцким метод композиции связан с собственной концепцией выразительных качеств — а именно, «музыкальных характеров». Наибольшую степень взаимосвязи концепции музыкальных характеров и техники структур, по существу являющейся техникой моделирования, представляет *Dramatic Story*. В *A piacere* каждый из трех сегментов представляет индивидуальный характер, определяемый через общий для его структур ряд фактурных и агогических свойств. Материал первого сегмента опирается на раздельность звуков, редко образующих какие-либо группы. Контуры фактуры обрисованы скачками на широкие интервалы, контрастами регистров. Разреженность и контрастность подчеркнуты артикуляцией и динамикой. Интересно, что педаль в первом сегменте композитор использует лишь дважды, а все окончания структур острые. Значительно свободнее и спокойнее по характеру средний сегмент. Здесь также используются одиночные звуки, но они интенсивнее стремятся в группы созвучий, а артикуляция основана на деликатном стаккато. Все структуры сопровождаются богатой педализацией, паузы заполнены отзвуками, что дает совершенно иной тип контраста. В заключительном сегменте доминирует аккордика, организуемая разнообразными ритмическими импульсами. Энергия и динамика смен структур подчеркнута их монолитностью.

A piacere Сероцкого является экспериментом создания современных фортепианных звучаний и пианистических форм. Ограничиваясь традиционными формами, композитор продемонстрировал различные способы артикуляции и тончайшие динамические нюансы, подчеркнутые дифференцированным использованием педалей. Во всем

этом проявляется великолепное знание специфики инструмента и его сонорных возможностей, а также особое чувство эстетизма, демонстрируемое при создании звуковых средств.

К 70-м годам в польской музыке сформировалась ситуация, в которой авангардные эксперименты перестали быть актом какой-либо творческой смелости, и появилось осознание того, что радикальный разрыв с традицией перешел все мыслимые границы. Многие композиторы стали пересматривать свое отношение к идеям авангарда и искать иные способы выражения своей индивидуальности. Уже в конце 60-х годов появляются первые признаки реакции на авангард, и известные композиторы пытаются найти в традиционных средствах новый, неизвестный до сих пор смысл и выразительность (достаточно упомянуть минимализм). В 70-е годы появляется волна композиций, основанных на принципах, вызывавших ранее протест у композиторов: романтических мелодико-звуковых построений, простейших консонансов, обычных тонально-гармонических отношений и простых эмоционально-структурных идей.

Однако тенденция развития сонористики оказалась наиболее устойчивой и перспективной. Не случайно Сероцкий негативно воспринял реакцию на эксперимент, он считал, что возвращение к прошлому не дает перспективы развития, и открытый им мир с его собственной художественной проблематикой, пульсирующей драматургией эмоций по-прежнему актуален. Стиль Сероцкого доказал самоценность и уже не зависел от модных тенденций, более того, в этот период Сероцкий подтвердил положение о том, что основным элементом в современной музыке должно быть преобразование звуковой сферы, и именно сонористика дает возможности обогащения современного музыкального языка на основе взаимодействия с другими выразительными средствами.

В 70-е годы Сероцкий вступил в новую фазу развития своей звуковой поэтики. Среди крупных сочинений выделяются *Фантасмагория* для фортепиано и ударных (1971) и *Swinging Music* с участием подготовленного фортепиано (1970). В этих композициях каждое мгновение поражает новой необычной краской. Характерно, что композитор стремился раскрыть возможности фортепиано в сопоставлении с различными составами. Не случайно ранее он написал *Концерт для двух фортепиано с оркестром*, посвященный знаменитому дуэту из ФРГ Альфонсу и Алоизу Контарским (1967). Концертные опусы Сероцкого отличаются динамикой и энергией движения, контрастными сопоставлениями изысканных импрессионистских фактур с эффектностью ударной моторики.

Два последних сочинения Сероцкого стали наилучшим подтверждением его творческих убеждений. *Ad libitum* для оркестра, упомянутый ранее, и *Pianophonie* продемонстрировали дальнейшее развитие творческого метода композитора. Трансформации исполняемого на сцене звукового материала с помощью специальной аппаратуры в процессе исполнения Сероцкий использовал в *Pianophonie* (1976–1978) для фортепиано, оркестра и электронной трансформации звука. Это — последнее сочинение композитора, в котором он подытожил многолетние творческие поиски. В нем проясняются мелодические контуры, особенно в медленных эпизодах (появляются характерные мотивы), рельефнее прочерчена фактура благодаря отбору и определенным соотношениям интервального состава структур. Определенный поворот к тематизму и гармонии значительно обогатил состав аккордики, однако частичное обращение к традиции сочетается здесь с дальнейшими поисками в сфере сонористики. Только в *Pianophonie* Сероцкий прибег к приемам т.н. «live electronic music», подразумевающим непосредственное участие электронных средств в процессе исполнения. Электронные преобразования звучания фортепиано в сочетании с непосредственным звучанием инструмента и использованием многообразия ударных инструментов открыли новые возможности обогащения фортепианной сонористики. Как отмечает Т.А. Зелиньский, возможно, это сочинение могло бы стать началом нового этапа творчества Сероцкого, упоминавшего в последние годы о том, что он вынашивает идею «решительно мелодического» сочинения и стремится к синтезу «красочной» и «мелодико-гармонической» музыки¹.

Конечно же, творчество Сероцкого после 60-го года объединяет цельный индивидуальный стиль, который практически узнаваем после первых же секунд звучания сочинения (прежде всего, по типу движения звуковых структур). Оригинальность творческого мышления Сероцкого заключается в уникальной тембровой фантазии, в умении открыть в инструментах новые звучания, поражающие необычной красотой, что придает творчеству Сероцкого большую эстетическую ценность. Произведения Сероцкого — это яркие и динамичные звуковые полотна, завораживающие слушателя импульсивностью красок. Однако композитора по праву можно считать мастером не только красок, но и организации звукового пространства и времени. Не случайно его почерк

отличает редкая динамичность и оригинальность фактуры. Новый красочный звуковой мир Сероцкого стал особым явлением современной музыки, он открыл дорогу целому направлению, поскольку оказался не столько радикально новаторским, сколько богатым, воплотившим исключительную изобретательность и мастерство. Новые средства, примененные им, послужили основой новой яркой эмоциональной выразительности, позволяющей говорить об ее особой экспрессии. Огромное разнообразие образов Сероцкого удивляет — он практически не повторял себя! Независимо от дальнейших намерений Сероцкого, его богатый опыт 1960–1978 годов, связанный с новой эстетикой звучания, послужил всемирному признанию польской музыки и стал ее наследием, вдохновлявшим других композиторов.

В целом в польской сонористике развивались различные формы, которые можно объединить в два направления: традиционное и технократическое. Первое использовало возможности естественных музыкальных объектов, т.е. голоса, инструмента, иных источников; второе — электронных средств. Электронные средства значительно упростили оперирование разными категориями звучания, так как позволяли осуществлять разного рода звуковые перевоплощения и давали принципиально новые возможности развития звукового материала. Появлялись произведения, материал которых происходил из двух категорий звучания — натурального и электронного (например, *Музыка для магнитофонной ленты № 1* Анджея Добровольского, 1962). Первыми примерами использования электроники стали *Psalmus* (1961) и *Канон* (1962) Пендерецкого, а также симфония *Muzyka elektroniczna* Шеффера (*Электронная музыка*, 1966). Композиции, в которых традиционные инструменты выполняли новые функции, получили значительно бо́льшую популярность. В поисках оригинальных звучаний использовались, прежде всего, ударные инструменты, значение и количество которых непомерно возросло, а также фортепиано.

На этом пути доминирует творчество Богуслава Шеффера (р. 1929). В соответствии с задачей преобразования средств и обогащения сочинения Шеффер также активно использует электроакустические инструменты и пользуется новыми возможностями препарирования традиционных инструментов, например, расширяет возможности микротоновости до 24-х тонов в тритоне, конструирует скрипку с 8 струнами. Однако огромное значение в творческом процессе композитора имеет синтез противоречий. Например, будучи убежденным экспериментатором, он не утрачивает связи с традицией, апеллируя к ней через жанры и формы. Шеффер пишет мессы, концерты (в т.ч. и органные), использует классические циклические формы (*Monosonata* для 24 солиру-

¹ Zieliński T.A. O twórczości Kazimierza Serockiego/Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach. Kraków: PWM, 1985. S. 143.

ющих инструментов), но при том меняет нотацию на графику (как, например, в симфонии *Muzyka elektroniczna*).

Главные конструктивные задачи, стоящие перед композиторами в условиях новой техники композиции, были связаны с отбором средств и возможностями преобразования звукового материала, почерпнутого из разнородных источников звучания. Подключение электронных средств на сцене в процессе исполнения позволяло осуществлять разного рода звуковые перевоплощения, что давало принципиально новые возможности развития звукового материала. Новые техники изменили саму эстетику творчества, которое стало апеллировать к игре как смыслу творчества. Именно отсюда идут линии к новым техническим приемам, связанным прежде всего с алеаторикой, а также к появлению новых форм и жанров.

Вот как систематизирует видный польский музыковед Богдан Почей типы алеаторики в статье «Источники алеаторики. III. Игра»:

- Самые простые «классические» примеры — в духе игры в кости, примером может послужить *A piacere* Сероцко.
- Неполная обозначенность избранных элементарных качеств, как, например, в фортепианных сочинениях Шеффера: «Здесь мы имеем точно заданные точки отсчета и обозначенные правила игры; а также строгое разграничение между тем, что уже дано, и тем, что может быть. Например, в *Studium w diagramie* даны интервалы и виды возможных структур <...>, не обозначены и варианты ритм и звуковой материал». Интересен вывод польского ученого: «В игре элементарных качеств шансы исполнителя — главного партнера, разыгрывающего текст, — значительно выше, чем в «сегментовой» игре; его роль значительно более творческая, а количество возможных версий композиции — «пунктов прибытия» — несравнимо больше»¹. Кстати, от исполнителей и Шеффер ждет не только аутентичных, но и оригинальных прочтений, а также отхода от «рутины» в области интерпретации.
- Инструментальный театр — игра чистого смысла. «Тут речь идет о демонстрации, презентации — в смысле аудиовизуальном — рождающейся музыки, творимой музыкантами в процессе, которым руководит специальный координатор».
- Формы «эссенциальной» алеаторики, т.е. предложения и впечатления, полученных от знакомства с графикой или текстом, дающих импульс воображению исполни-

теля (развиваемые Кейджем, Буссотти, Шеффером).

- Тотальная алеаторическая игра, т.н. happening. Это игра как таковая, без какой-либо цели, апогей идей алеаторики.

Вывод Богдана Почей более чем правомерен: «Алеаторика, доведенная до крайности, оказывается своего рода «игрой с бесконечностью»»².

В этой «игре» для Шеффера важной стала эстетика «декомпозиции», когда идеей сочинения становится инверсия процесса. Таким образом, в творчестве Шеффера появляются «открытые формы» (*Open music, Negative music* — для любых инструментов!), «мобильные формы» (некоторые фортепианные пьесы), а также никак специально не обозначенные формы и графические партитуры (среди которых — фортепианные композиции *Контуры, Модель V*). Иногда Шеффер применяет в подобных композициях технику коллажей, подчеркивая элемент игры. Любопытно, что эстетика декомпозиции стала для Шеффера способом создания новой композиции, а не противопоставления авангардного сочинения традиционным нормам! О типе экспериментального метода часто заявляет название композиции.

Еще в 1953 году Шеффер решил стремиться к независимости и свободе в своем творчестве. Постоянно бывая на международных летних курсах Новой музыки в Дармштадте (а с 1980-х годов преподавая в Зальцбурге) Шеффер как никто другой имел контакт со всем «наинновейшим», что появлялось в искусстве. В 1955 году он сделал заключение, аналогичное положениям западных авангардистов, о том, что музыкальное развитие определяется заданными возможностями и имеет множественность интерпретаций. Хрестоматийным примером стала фортепианная композиция *Эскиз в диаграмме (Studium w diagramie, 1956)*, поливерсионное сочинение в абстрактной записи. Только в звуковысотном отношении сочинение предполагает несколько миллионов вариантов исполнения! Стоит упомянуть и другие сочинения Шеффера: сочинение *Tertium datur*, изданное PWM в 1958 году, стало первой польской графической партитурой, а фортепианная композиция *Non-Stop* — первым польским сочинением направления happening (время, заложенное в его программу — от 6 минут до 8 часов)!

Композиции этого типа, записанные в виде графических диаграмм, имеют бесконечное количество версий прочтения. Термин «диаграмма» обозначает двухплановую запись: сверху дан исполнительский материал, где каждый сегмент

¹ Pocij B. Źródła aleatorizmu. III. Gra/Ruch muzyczny. 1966, N 20. S. 2.

² Ibid. S. 3.

обозначен динамикой и характером артикуляции, внизу — график звукового развития. Композитор предлагает исполнителю поэкспериментировать с динамикой, для чего дает исполнителю схематическое обозначение движения времени, развития динамики и применения определенных кратких звуковых сегментов. Последние складываются из 2, 3, или 4-х звуков в три типа сегментов: «ячейки», «группы» и «мотивы». Музыкальный материал регулируется через уточнение в схеме специфики интервалов (!), а также времени исполнения сегментов, которое замеряется в секциях от 0,8 до 1,2 секунды.

Хотя это сочинение и не додекафонное в традиционном смысле и может рассматриваться в русле ограниченной алеаторики, однако оно построено на принципах додекафонии: в диаграмме задано количество звуков, направление движения интервалов, артикуляция, ритм и динамика. Основой является и тритоновое соотношение фрагментов, характерное для Шеффера. Таким образом, в этом авангардном сочинении Шеффер использовал технику «интервальной композиции», сам он назвал сочинение «первой автоматической композицией предкомпьютерного периода». Очевидная простота и изобретательность мышления, гибкость и готовность Шеффера к новым формам сделала использование додекафонии весьма перспективным в последующих сочинениях этого типа. Собственно, главным следствием использования додекафонной техники для Шеффера стало придание интервалу значения главного выразителя мелодического содержания музыкального материала.

Последующие пьесы Шеффера 1958–1959 годов связаны с раскрытием возможностей фортепиано в симбиозе сонористики и алеаторики. Это восемь композиций с несколько экстравагантными названиями: *Эскиз поливерсии*, *Эскиз полиэкспрессии*, *Эскиз полиформы*, *Свободная композиция*, *Артикуляция*, *Линейная конструкция*, *Конфигурация*, *Точки выхода*. В *Эскизах* композитор предлагает исполнителю по-новому осмыслить принципы фактуро- и формообразования. В *Эскизе поливерсии* это эксперимент поочередного исполнения двух голосов из трехголосной фактуры, где каждый голос имеет дополнительные пометки красным и зеленым цветами. Пианисту предлагается исполнить четыре двухголосных варианта, при этом линия среднего голоса исполняется всегда левой рукой и образует подобие темы пассакалии. В последующих двух вариантах из крайних линий выбираются ноты, обозначенные либо красным, либо зеленым цветом. Этот незамысловатый эксперимент призван направить внимание на многоплановость текста.

Эскиз полиформы состоит из набора сегментов, образующих три линии кратких композиций типа вариаций. Развитие произведения происходит по принципу «от простого к сложному»: инвенция, канон, пассакальетта, три вариации.

Эскиз полиэкспрессии, напротив, — частично импровизируемое сочинение. В нем композитор намечает общий рисунок фактуры, который пианист исполняет в буквальном смысле приблизительно, — не глядя на клавиатуру и не придерживаясь определенных звуков, записанных в партитуре. Исполнительская задача здесь иная: собрать свое внимание на проблеме точной посекундной изменчивости звукового материала. Исходя из этого, Шеффер дает в комментарии к *Эскизу полиэкспрессии* новую схему записи единицы времени для каждого краткого сегмента, обозначенного цифрой (|=| 1 секунда, piano; и т.д.).

Стремясь к выявлению новых музыкальных возможностей, Шеффер в начале 60-х годов наиболее интенсивно использует алеаторику. Так, *Свободная композиция* аналогична *Эскизу полиформы* своей идеей комбинирования заданных элементов (двенадцати!), но уже в свободном порядке и без повторений. Ограничения в этой алеаторической композиции относятся к пропорциям времени, динамики, артикуляции и педали. Следующий вариант представлен в *Артикуляции*. Здесь форма развивается по кругу, когда композиция может быть начата и закончена в любой из условных точек по желанию исполнителя. Процесс повторения оправдан поисками разных градаций динамики, артикуляции, а в результате — выявлением новых звуковых красок. Основное пожелание автора — динамическая точность — привело к специальной графике.

Три композиции 1960 года (*Линейная конструкция*, *Конфигурация*, *Точки выхода*) отмечены дальнейшими поисками динамических возможностей инструмента и соответствующей им нотации. Так, в *Конфигурации* условная нотная графика дополнена диаграммой, клавиатура представлена 25 линейками, время — отдельной линией с точным расчетом полихронической по своему звучанию фактуры.

Линейную конструкцию и *Точки выхода* сам Шеффер сравнивал со скульптурой. Основным элементом, из которого лепится форма этих композиций, как подчеркивалось выше, является динамика. Соответственно ее качеству использована многоцветная графика, которая воспроизводит многоплановость аккордовых вертикалей (до 10 звуков). Однако временная организация этих двух композиций различна. В *Линейной конструкции* Шеффер придерживается избранного

им принципа ограниченной алеаторики и полихронии, фиксируя время исполнения секундами и оговаривая невозможность повтора звуков. Таким образом, в *Линейной конструкции* мы имеем высотность, количество неповторяемых звуков, динамику, характер экспрессии фрагментов и общую картину композиции. В *Точках выхода* Шеффер предлагает иную систему — монохронии и интервальной символики. Здесь заданы ритм, количество и направление интервалов, звуковысотная точка начала каждой структуры.

Обобщая значение фортепианных экспериментов Шеффера 60-х годов, подчеркнем, что они наиболее полно представили многообразие возможностей развития авангардной пианистической стилистики. Шеффер обратился в творчестве 60-х годов к широкому кругу проблем современных техник и подтвердил жизненность нововенской традиции в наиболее экспериментальных формах и направлениях своей музыки. И хотя с конца 60-х годов в польской музыке додекафония и сериализм утратили позиции актуальных авангардных техник композиции, следование двенадцатитоновой доктрине и сериальной организации обрело новые формы в связи с индивидуальными стратегиями и творческими мотивациями и сделало додекафонные принципы элементами новых техник. Достаточно упомянуть, что из додекафонной техники «выросли» «додекахордальная система» Лютославского и техника «звуковых ячеек» Пануфника.

Уже в 70-е годы Шеффер использует мультимедийные средства (впервые в *Comunicazione audiovisiva*), компьютерные возможности. Интересно, что сам он считал предтечей компьютерной музыки свой *Эскиз в диаграмме*. Каждое сочинение становилось для композитора не только решением композиционной проблемы, но и способом выражения нового типа экспрессии. Избираемые им средства Шеффер трактует каждый раз по-разному, часто, однако, подчеркивая тематическую общность серии сочинений, как, например, в фортепианных *Моделях* или *Эскизах*. При таком стилистическом разнообразии музыкальный язык Шеффера становится фактором, объединяющим все его творчество; его средства определяет основная идея композитора — «комплементарность противопоставлений». По мнению Барбары Бучек, стилистика Шеффера опирается на избранные и предпочитаемые им средства, которые придают его сочинениям оригинальный колорит. Например, гармония Шеффера оперирует более чем 200 видами созвучий, проходящих через большинство сочинений и единично представленных уже в ранних *Мазурках*. Мотивное мышление также оперирует

рядом формул, а с 1961 года (впервые в *Кодах* для камерного оркестра) композитор активно использует буквенные обозначения фактурных типов как наиболее соответствующие идее его сочинений¹. В 1990-е годы Шеффер вновь стал выступать в качестве солиста-исполнителя своих сочинений, причем разных жанров. Переломным стал *Третий фортепианный концерт* (1990), в котором автор исполнил сольную партию. Список его фортепианных сочинений дополнен уже более 30 *Моделями*, которые в итоге стали «энциклопедией» его фортепианной стилистики.

Стилистику сочинений Шеффера последних десятилетий отличает комбинирование созданных им мелодических фигур, среди которых по-прежнему доминирует мотив *B-eS-C-H* из инициалов композитора — его «визитная карточка». В фактуре сочинений преобладает шестиголосие и десятизвучные аккорды; доминирующее мелодическое начало, специфичность subtilной мелодии придают музыке Шеффера характерный колорит. Отличительным качеством музыки Шеффера остаются и сильно разграниченные ритмические параметры, вплоть до метроритмической индивидуализации каждого звука, что связано с опосредованной интерпретацией сериальных принципов. Стремление к красочности побуждает композитора использовать в фортепианной музыке сонористические фактурные приемы; избегая намека на традиционные функции фактурных планов, он по-прежнему исповедует принцип «игры десятью пальцами» (т.е. традиционного пианизма). Это стремление к новой красочности дает удивительные результаты: так, *Пятый концерт* (2002) написан для фортепиано и 15 солистов-вокалистов и состоит из пяти контрастирующих по форме и фактуре частей.

Произведения Богуслава Шеффера, особенно последних лет, демонстрируют важнейшие черты его музыки: преобладание лирических настроений, прихотливую игру звуковых красок, рафинированность звучания; а также специфическую «взвешенность» пропорций между используемыми средствами, основанную на принципе контраста. Композитор предпочитает музыку спокойного характера, пользуется прозрачными звуковыми красками (что подчеркивает параллели с графикой), старается писать музыку, приятную как слушателям, так и исполнителям (отметим, что при сложности партитур партии отдельных инструментов удобны для исполне-

¹ Buczek B. Twórczość Bogusława Schaeffera — tendencje, idee, realizacje//Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70/ Ed.L. Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986. S. 122–123.

ния). При огромном разнообразии сочинений, их языка и стиля на основе программы «неповторяемости» композитор до сего времени продолжает эстетическую линию интегральности развития при использовании разнородных техник, идущую от первых сочинений. Сам Шеффер по-прежнему стремится к обновлению технических и эстетических средств, поэтому неслучайно одним из наиболее интересных феноменов творчества

Шеффера стало количество и качество открытий. Проникновение в сущность творческого мира Шеффера приводит к мысли о том, что его музыка — музыка принципиально новых соотношений, требующая новых критериев ценности. Недаром известный теоретик новой музыки и дирижер многих сочинений Шеффера Эрхард Каркошка утверждал, что дорога Шеффера — одна из немногих, реально ведущих в будущее¹.

Библиография

1. Витольд Лютославский. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи, воспоминания. М.: Тантра, 1995.
2. Buczek B. Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje // Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70 / Ed. L. Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986. S. 113–128.
3. Gawrońska, B. Organizacja tworzywa muzycznego w twórczości Kazimierza Serockiego po roku 1960 // Muzyka. 1981, N 2. S. 113–128.
4. Chomiński J.M. Historia harmonii i kontrapunktu. T. III. Kraków: PWM, 1990.
5. Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki polskiej. Cz. II. Kraków: PWM, 1996.
6. Pociąg B. Źródła aleatorizmu. III. Gra // Ruch muzyczny. 1966, N 20. S. 1–13.
7. Zieliński T.A. «A piacere» Kazimierza Serockiego // Ruch muzyczny. 1963, N 22. S. 17.
8. Zieliński T.A. O twórczości Kazimierza Serockiego / Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach. Kraków: PWM, 1985.

References (transliterated)

1. Vitol'd Lyutoslavskii. Besedy Iriny Nikol'skoi s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i, vospominaniya. M.: Tantra, 1995.
2. Buczek B. Twórczość Bogusława Schaeffera — tendencje, idee, realizacje//Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70/Ed.L. Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986. S. 113–128.
3. Gawrońska, B. Organizacja tworzywa muzycznego w twórczości Kazimierza Serockiego po roku 1960// Muzyka. 1981, N 2. S. 113–128.
4. Chomiński J.M. Historia harmonii i kontrapunktu. T. III. Kraków: PWM, 1990.
5. Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki polskiej. Cz. II. Kraków: PWM, 1996.
6. Pociąg B. Źródła aleatorizmu. III. Gra//Ruch muzyczny. 1966, N 20. S. 1–13.
7. Zieliński T.A. «A piacere» Kazimierza Serockiego//Ruch muzyczny. 1963, N 22. S. 17.
8. Zieliński T.A. O twórczości Kazimierza Serockiego/Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach. Kraków: PWM, 1985.

¹ Цит. по: Buczek B. Twórczość Bogusława Schaeffera — tendencje, idee, realizacje//Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70/Ed.L. Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986. S. 124.