УДК 78.03
ББК 85.313(3)

Ключевые слова
Польская музыка, Лагов, «Варшавская осень», Лютославский, Сероцкий, Бэрд, Бацевич, Шабельский, Пендерецкий, Гурецкий, Мейер, Краузе, сонористика.

Акопян Левон Оганесович

Case Study: Польша

Настоящий текст — отрывок будущей большой работы под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Работа мыслится как широкая панорама музыки и музыкальной жизни третьей четверти XX века – эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки западной цивилизации. Одна из ее частей будет построена как ряд исследовательских очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. Одной из таких стран была Польша, где принудительная ориентация на эстетическую доктрину сталинского СССР в середине 1950-х сменилась политикой прямого поощрения «модернистских» экспериментов в искусстве. На волне «оттепели» была основана «*Варшавская осень*» — первый международный фестиваль современной музыки в Восточной Европе; возобновившиеся контакты с Западом не только стимулировали авангардные поиски композиторской молодежи (на первых же фестивалях выдвинулся целый ряд ярких «радикалов», ставших впоследствии классиками польской музыки), но и побудили к стилистической переориентации некоторых сложившихся мастеров. В главе прослеживается творческий путь ведущих мастеров польской музыки этого периода и характеризуются наиболее значимые партитуры.

Key Words
Polish music, Łagów, ‘Warsaw Autumn’, Lutosławski, Serocki, Baird, Bacewicz, Szabelski, Penderecki, Górecki, Meyer, Krauze, sonoristics.

Levon Hakobian

Case Study: Poland

The present text is an excerpt from the work in progress, provisionally entitled *The Third Quarter of the Century: The Flowering and Fading of the New Music*. The general idea is to draw a large-scale panorama of music and musical life of the third quarter of the 20th century – a period that can be defined as the ‘axis time’ in the recent history of Western art music. One of the parts of the future monograph will be structured as a collection of case studies dealing with aspects of music, musical life and cultural politics in the countries that were especially productive in terms of art music. Such countries include Poland, where the compulsory orientation towards the aesthetic doctrine of Stalin’s USSR gave way in the mid-1950s to the policy of direct encouragement of ‘modernist’ experiments in art. One of the most important outcomes of the post-Stalin ‘thaw’ was the foundation of ‘Warsaw Autumn’ – the first contemporary music festival in Eastern Europe. The restored contacts with the West not only stimulated avant-garde tendencies among the musical youth (during the very first festivals a number of remarkable ‘radicals’ rose to prominence, who had to become central figures of Polish music), but also prompted some established masters to revise their stylistic orientation. In the present chapter, the oeuvre of the leading Polish composers who were active during the period in question is examined with due attention to their most important works.

> Наше [польское] отношение к вопросам искусства более свободное, поэтому мы меньше втянулись в искусство, чем западноевропейские народы, и можем позволить себе бóльшую свободу движений. <...> Меня удивляет, что польские художники не пытаются использовать то преимущество, которым на территории искусства является польскость. <...> Перестаньте любить искусство, подойдите к нему по-польски, свысока, подчините его себе, и тогда в вас проявится оригинальность, перед вами откроются новые пути, и вы найдете самое ценное, самое плодотворное — собственную действительность.
>
> Витольд Гомбрович. Дневник (1953)[1]

Преамбулой к пятидесятым годам в истории польской музыки стала конференция композиторов и музыкальных критиков, состоявшаяся в курортном местечке Лагов 5–8 августа 1949 года. К тому времени польское композиторское сообщество было по преимуществу «франкофильским» по своей стилистической и идейной ориентации. В период между мировыми войнами в Париже учились или совершенствовались, в частности, будущие видные композиторы-педагоги Станислав Вехович (1893–1963), Казимеж Сикорский (1895–1985), Тадеуш Шелиговский (1896–1963), Болеслав Войтович (1899–1980), Ян Маклякевич (1899–1954), Пётр Перковский (1901–1990) и Витольд Рудзиньский (1913–2004), композиторы и влиятельные музыкальные критики Зыгмунт Мычельский (1907–1987) и Стефан Киселевский (1911–1991), молодые Гражина Бацевич (1909–1969) и Анджей Пануфник (1914–1991). Многие из них прошли школу знаменитой Нади *Буланже* (1887–1979) и практически все работали в духе парижского *неоклассицизма*. Уже после войны, в 1947–1948 годах, под руководством Буланже совершенствовался ученик Сикорского Казимеж Сероцкий (1922–1981). Новая,

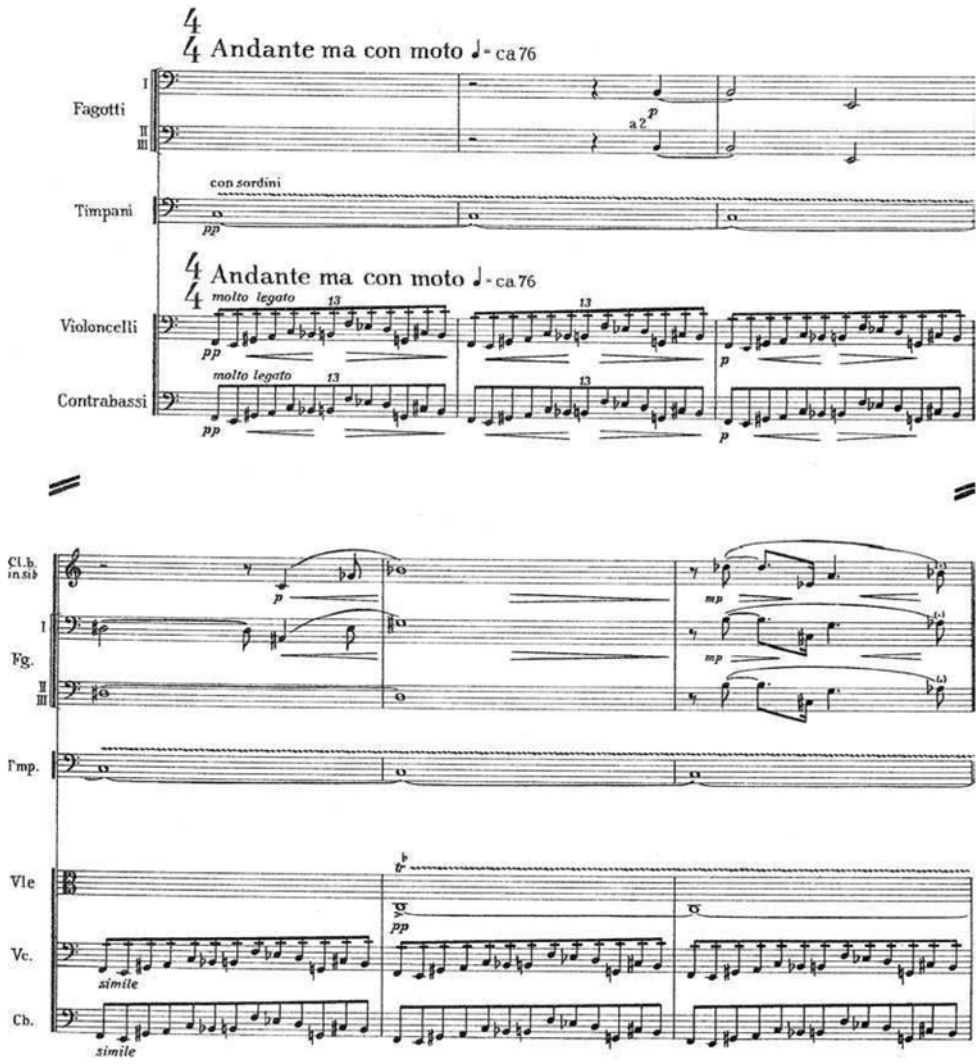
1 Цит. по изданию: *Гомбрович В.* Дневник. Перевод с польского Ю. Чайникова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. С. 49.

утвердившаяся к 1948 году власть должна была принять меры по искоренению франкофилии и ее замене на принципиально иную ориентацию. И на конференции 1949 года группа ведущих композиторов и музыковедов страны была вынуждена прослушать выдержанную в духе «ждановщины» программную речь заместителя министра (в недалеком будущем министра) культуры Влодзимежа Сокорского (1908–1999). По опробованной в СССР схеме выступление идеологического начальника было сосредоточено на противопоставлении «реализма», как генеральной линии музыкальной культуры новорожденной Народной Польши, опасному и соблазнительному «буржуазному формализму»[2].

Особенно острой критике в ходе конференции подверглась Вторая («Олимпийская») симфония Збигнева Турского (1908–1979), годом ранее удостоенная золотой медали Конкурса искусств на первых послевоенных Олимпийских играх в Лондоне. Стиль этой композиции, состоящей из трех частей attacca общей продолжительностью около получаса, по-видимому, более или менее соответствует дефиниции «экспрессионистский импрессионизм», иногда применяемой к определенной части творчества Кароля Шимановского (преимущественно к его музыке 1910-х)[3]; в случае симфонии Турского «экспрессионистский» элемент сосредоточен главным образом в крайних частях (особенно выразителен квази-инфернальный заключительный марш), окружающих более «импрессионистское» срединное *Larghetto*. Об относительно «продвинутом» языке произведения может свидетельствовать хотя бы тема начального остинато, показанная в примере 1. В ее составе фигурируют одиннадцать из двенадцати тонов хроматического звукоряда, а единственный пропущенный тон отстоит на шесть полутонов от тянущегося на педали [*c*]. Нельзя не отметить, что примерно в тот же период к аналогичному методу организации звуковысотных структур пришел французский композитор Клод Баллиф (1924–2004), стремившийся таким образом преодолеть разрыв между тональностью и атональностью; свою звуковысотную систему

2 Конференция в Лагове и дальнейшие перипетии музыкальной политики в Польше эпохи сталинизма с разной степенью подробности описаны в многочисленных исследованиях. См., в частности: *Tompkins D. G.* Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013. P. 26ff.

3 См., в частности: *Wójcikowska A.* Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia // Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 159f.



Пример 1 – Збигнев Турский, Симфония № 2 («Олимпийская»)

Баллиф именовал «метатональностью»[4]. Языком, балансирующим между тональностью и атональностью, выполнена вся симфония.

«Метатональный» подход, позволяющий сохранить смутное ощущение тональных тяготений и тонального устоя, в органичном сочетании с «экспрессионистским импрессионизмом», со временем докажет свою продуктивность для новой польской музыки; параллельно обнаружатся естественные следствия такого сочетания — повышенное внимание к звуковому колориту и острым, «терпким» гармониям и заметно менее внимательное отношение к таким факторам, как разнообразие и гибкость темпоритма и мелодическая содержательность[5].

Объектом начальственной критики стал также написанный в 1947 году оркестровый «Ноктюрн» Анджея Пануфника — достаточно масштабная (продолжительностью около 15 минут) поэма, также сочетающая деликатный импрессионизм (в крайних разделах) и напористый экспрессионизм (в среднем разделе) и богатая оригинальными гармониями. Не меньшее возмущение могла бы вызвать и написанная в том же году «Колыбельная» Пануфника для 29 струнных и двух арф, где неоднократно повторяемая народная мелодия обрастает подголосками, содержащими четвертитоновые сдвиги, и в итоге почти «растворяется» в них; по распространенному мнению в этой партитуре предвосхищается будущая польская сонористика[6].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-1.mp3
Анджей Пануфник – «Колыбельная» для оркестра
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Лукаш Борович
Andrzej Panufnik. Polonia. Symphonic Works. Vol. 2. CPO/Polskie Radio

Фамилия будущего лидера новой польской музыки, Витольда Лютославского (1913–1994), не склонялась на конференции в негативном ключе, но очень скоро наступила и его очередь: его «парижская» по духу, отмеченная влиянием Анри Русселя Первая

4 Свои теоретические воззрения композитор изложил в книге: *Ballif C.* Introduction à la métatonalité. Paris: Richard Masse, 1956. См. также: *Tosi M.* L'Ouverture métatonale. Paris: Durand, 1992.

5 О факторе мелодической содержательности в применении к новой музыке см., в частности: *Акопян Л.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки. Теория и история, № 10–11, 2014. *http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf* С. 126–227.

6 См.: *Собакина О.* Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: ГИИ, 2018. С. 167.

симфония (1941–47)[7], будучи исполнена в концерте-открытии первого послевоенного международного конкурса имени Шопена в Варшаве, возмутила советских членов жюри, которые в знак протеста покинули зал, а присутствовавший при этом Сокорский будто бы заявил, что «такого композитора, как Лютославский, следовало бы швырнуть под трамвай»[8].

Постулаты «ждановщины», утвержденные на конференции 1949 года в качестве обязательных для музыки Народной Польши, определили ее развитие на последующие шесть лет. По следам того же мероприятия трое перспективных молодых композиторов — Казимеж Сероцкий, Ян Кренц (р. 1926–2020[9]) и Тадеуш Бэрд (1928–1981) — сформировали «Группу-49»; соглашаясь с официальной точкой зрения на то, какой должна быть новая польская музыка, они объявили о своем намерении «создавать эмоциональную музыку, не избегающую современных выразительных средств и вместе с тем предназначенную для широкого слушателя»[10]. В оговорке насчет «современных выразительных средств» трудно усмотреть намек на стилистический нонконформизм; скорее всего это не более чем стандартный оборот из обычного для того времени лексикона. Как бы то ни было, амбициозные представители молодого поколения и их старшие коллеги отдали достаточно обильную дань господствующей идеологии, пользуясь разрешенными музыкально-языковыми средствами. В анналах польской музыки конца 1940-х и начала 1950-х фигурируют произведения, заглавия которых говорят сами за себя: «Симфония мира» Пануфника, кантата Бэрда «Песнь о революции», «Кантата о двух городах» (Москве и Варшаве) Кренца, кантата Сероцкого «Варшавский каменщик» и его же вокально-оркестровая «Песенная симфония» на народные слова, «Слово о Сталине» Альфреда Градштейна (1904–1954), «Кантата в честь мира» Анджея Добровольского (1921–1990), «Кантата о мире» Станислава Скровачевского (1923–2017[11]). Сюда же — многочисленные вокальные и инструментальные опусы на основе более или менее творчески обработанного фольклора, массовые песни (свой вклад в этот особо

7 Влияние Русселя (конкретно — его популярной в то время Третьей симфонии, 1930) на свой опус признавал сам композитор: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003. S. 177.

8 Ibid. P. 183.

9 Более известен как дирижер.

10 Цит. по: *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996. S. 65–66.

11 В 1960 году эмигрировал, приобрел международную известность как дирижер.

поощряемый жанр внесли многие заметные композиторы, включая Лютославского) и опера Тадеуша Шелиговского (1896–1963) «Школярский бунт» (*Bunt żaków*, пост. 1951, Вроцлав), где события середины XVI века представлены сквозь призму классовой борьбы.

И все же идеологическое давление в Польше даже тогда было не таким жестким, как в СССР, оригинальное, стилистически самостоятельное искусство вовсе не обязательно создавалось «в стол», а его авторы далеко не всегда подвергались уничтожающей критике. Польская культурная бюрократия, конечно, не могла не оглядываться на своих советских «шефов» (так, в 1949 году, после публикации статей-доносов в «Советской музыке»[12], был ликвидирован журнал *Ruch Muzyczny*, редактируемый либеральным Стефаном Киселевским; запрет на выпуск журнала действовал восемь лет[13]), но вместе с тем иногда допускала формы творческого самовыражения, явно выходящие за рамки так называемого соцреализма. В результате появились и были вовремя обнародованы такие опусы, как, например:

семичастная «Сюита прелюдий» Сероцкого (1952), где две пьесы основаны на работе с двенадцатитоновыми рядами (азы додекафонии композитор изучал по книгам ее виднейшего в то время французского адепта Рене Лейбовица[14]), а одна из пьес стилизована под блюз;

его же четырехчастная Первая симфония (1952), хотя и не чуждая соцреалистического «фольклоризма», но в целом, вплоть до последних тактов финала, выдержанная преимущественно в минорных тонах (особенно впечатляет медленная третья часть с ее противопоставлением возвышенной «эпической» диатоники и мрачной «мистической» хроматики);

его же четырехчастный Концерт для тромбона с оркестром (1953), примечательный хотя бы тем, что это едва ли не самый известный сольный опус для тромбона, и вдобавок изобилующий «рискованными» диссонантными гармониями и гротескными угловатыми темами;

12 *Кулаковский Л.* Польский музыкальный журнал. Советская музыка. 1949. № 3. С. 101–104; *Кулаковский Л.* Польский музыкальный журнал *Ruch Muzyczny*. Советская музыка. 1949. № 7. С. 105–107.

13 Еще один донос на *Ruch Muzyczny* (статья восточногерманского идеолога от музыкознания Эберхарда Реблинга в журнале *Musik und Gesellschaft*, перепечатана в «Советской музыке», 1958, № 10, с. 119–122) был сделан уже после того как культурная политика в Польше совершила поворот на 180 градусов. На этот раз попытка закрыть журнал не удалась. См.: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 7.

14 См.: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005. P. 64.

трехчастная Вторая симфония *Sinfonia quasi una fantasia* Бэрда (1952), отразившая интерес автора к симфонизму Малера и, возможно, Шостаковича, с которым ассоциируются монументальное начальное *Largo* и не лишенное гротескных штрихов срединное *Allegro* (на их фоне существенно проигрывает финал, увенчанный помпезной мажорной кодой);

его же «Кола Брюньон» (1951) — шестичастная «сюита в старинном стиле» для струнного оркестра и флейты, вдохновленная одноименной повестью Ромена Роллана и достойно продолжившая линию сюиты «Из времен Хольберга» Грига и сюит Респиги на основе старинных лютневых танцев и арий;

трехчастный Скрипичный концерт Турского (1951) — несколько более умеренный по языку по сравнению с раскритикованной двумя годами ранее симфонией, но свободный от «соцреалистической» помпезности и специфически понятой «народности», технически сложный, насыщенный драматическими перипетиями и, думается, заслуживающий более широкой известности;

Увертюра для струнного оркестра Лютославского (1949), отмеченная сильным влиянием Бартока и вместе с тем более близкая зрелому стилю польского мастера, чем его же партитуры «фольклористического» направления. Особенно характерна манера перебирать разные варианты одной и той же сжатой узкоинтервальной хроматической мотивной идеи (наподобие быстрого группетто или форшлага), как бы разглядывая ее с разных сторон; к этому приему Лютославский будет постоянно возвращаться в своих опусах 1960–80-х годов.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-2.mp3
Витольд Лютославский — Увертюра для струнных
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит
Lutosławski. Symphonies. Concertos. Choral and Vocal Works. CD 6.
Naxos (запись 1996 года)

Более «популистские» квази-фольклорные работы Лютославского, несмотря на то, что позднее автор отзывался о работе над ними как об «эрзац-творчестве»[15], также не заслуживают пренебрежения. Так, в «Танцевальных прелюдиях» для кларнета и фортепиано или камерного оркестра (5 пьес, 1954–55) и особенно в миниатюрных фортепианных «Буколиках» (пять пьес, 1952) композитор демонстрирует далеко не тривиальный аналитический подход к фольклорным

15 Интервью 1958 года цит. по: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 287.

интонациям — в этом он ближе к Стравинскому, чем к Бартоку. Подобно Стравинскому и в отличие от Бартока и его многочисленных эпигонов Лютославский не столько адаптирует целостные, внутренне законченные образцы реального или «воображаемого» (по выражению Бартока) фольклора к инструментарию и формам art music, делая самодовлеющую привлекательность фольклора важнейшим эстетическим атрибутом авторских произведений искусства, сколько извлекает из фольклорного материала характерные формулы и дополнительно акцентирует их характерность, обостряя ее с помощью парадоксальных, часто гротескно «остраняющих»[16] гармонических штрихов и ритмических сдвигов.

Особое положение в музыкальном и общекультурном пейзаже Народной Польши того времени было официально отведено Пануфнику. Он проявил завидную плодовитость в жанре массовой песни и в 1948 году выиграл конкурс на сочинение гимна Польской объединенной рабочей партии (то есть партии польских коммунистов). Правительство регулярно поручало ему представлять страну на международных мероприятиях и наградило его Орденом Знамени Труда 1-й степени (1949). Он входил в правление Союза композиторов и некоторое время был его вице-председателем. Правда, его вполне ортодоксальная по языку и форме (хотя и, пожалуй, несколько легковесная) *Sinfonia rustica* («Сельская симфония»), впервые исполненная в 1949 году и удостоенная премии композиторского конкурса, приуроченного к столетию со дня смерти Шопена, по какой-то причине была раскритикована на съезде Союза композиторов в 1950 году[17], но год спустя композитор упрочил свое положение на польском музыкальном Олимпе благодаря «Симфонии мира» с хоровым финалом на слова лидера польского писательского сообщества Ярослава Ивашкевича (1894–1980); в 1952 году композитор получил за нее Государственную премию 2-й степени. А в июле 1954-го он, совершенно неожиданно для всех (за исключением немногих посвященных), стал невозвращенцем и получил политическое убежище в Великобритании[18]. Три года спустя он дезавуировал «Симфонию

16 Напомним, что под «остранением» (термин Виктора Шкловского) принято понимать выделение предмета или явления из привычного контекста, резко и неожиданно обостряющее его восприятие.

17 Похоже, определенную роль здесь сыграла зависть коллег, а также, возможно, недовольство советской делегации во главе с Хренниковым. См.: *Собакина О.* Анджей Пануфник: жизнь и творчество. С. 58–60.

18 О бегстве Пануфника на Запад, о предшествовавших этому обстоятельствах, о реакции на это событие на Западе и в Польше и о его «мифологизации» в позднейших воспоминаниях композитора см.: *Собакина О.* Анджей Пануфник: жизнь и творчество. С. 66–79.

мира», исключив из нее финал с текстом Ивашкевича и сменив название на *Sinfonia elegiaca* («Элегическая симфония»). Отныне музыка Пануфника практически исчезла из польского концертного репертуара на два с лишним десятилетия, а сам он смог посетить родину только в 1990-м, за год до смерти.

Последствия эмиграции оказались для Пануфника неоднозначными. В период «оттепели» культурная политика в Польше резко переориентировалась на поддержку авангардных течений, что привело к особенно впечатляющим результатам именно в сфере музыки. Некоторые из виднейших коллег Пануфника, освободившись от необходимости следовать догмам, навязанным коммунистической бюрократией, пополнили ряды приверженцев авангарда. Между тем Великобритания все еще оставалась страной достаточно консервативной в музыкальном отношении и до некоторой степени изолированной от континентальных процессов; «пришельцы» уровня Пануфника безусловно могли рассчитывать там на благожелательное отношение к себе и на определенную стабильность, но, скорее всего, не на блестящую карьеру в качестве автономной творческой единицы[19]. По-видимому есть основания предполагать, что Пануфник, как и его коллега Роман Палестер (1907–1989), считавшийся одним из самых перспективных композиторов своего поколения и покинувший Польшу после лаговской конференции 1949 года[20], потеряли вследствие эмиграции больше, чем приобрели.

Помимо казуса Пануфника, год 1954-й в истории польской музыки был отмечен еще одним событием первостепенной важности: 26 ноября в Варшаве состоялась премьера Концерта для оркестра Лютославского — произведения, работа над которым началась еще в 1950-м и которое до сих пор остается едва ли не самым популярным во всем наследии его автора[21]. Вдохновляющим образцом для Лютославского явился одноименный опус Бартока (1943), наделенный симфоническим размахом и вместе с тем ярко виртуозный — концертный — по типу оркестрового письма, с многочисленными состязаниями в быстроте и ловкости между отдельными инструменталистами и группами инструментов. Тематический материал Концерта в значительной степени основан на подлинных фольклорных напевах региона Мазовше из многотомного собрания выдающегося фольклориста XIX века Оскара Кольберга[22]; работая с этим материалом, композитор не воздерживается от «остраняющих» штрихов, но в целом трактует его, по следам Бартока (а также Шимановского как автора Второго скрипичного концерта, 1932–1933), в синтетическом ключе, более подходящем для конструирования симфонической формы.

Концерт трехчастен и длится около получаса. За монотематической, но богатой контрастами Интрадой следует часть, озаглавленная *Capriccio notturno e Arioso*[23], где крайние разделы («ночное каприччо») ассоциируются со стремительными скерцо Мендельсона, Берлиоза («Фея Маб») и молодого Стравинского («Фантастическое скерцо»), а в срединном «ариозо» на первый план выходят громогласные медные и ударные. Финал складывается из трех разделов – Пассакальи, Токкаты и Хорала — и длится дольше двух первых частей вместе взятых. Характер музыки и темп каждого из разделов соответствует жанровому заголовку; размеренная, неуклонно крещендирующая Пассакалья, напористая Токката и сдержанно-торжественный Хорал связаны интонационными нитями, а в полифонически насыщенной быстрой коде вдобавок содержатся напоминания о темах первых двух частей. Отныне формообразующий принцип, согласно которому центр тяжести масштабной конструкции приходится на финал, станет ведущим в творчестве Лютославского.

Концерт для оркестра принес его автору высокие официальные награды и на какое-то время сделался своего рода знаменем новой польской музыки[24]. Неоспоримые достоинства этой партитуры — оригинальный модус интеграции фольклорного материала в архитектонически стройное целое, эффектная оркестровка, мастерски рассчитанная во всех деталях (многие страницы партитуры могли бы послужить великолепным иллюстративным материалом для учебников инструментовки), отсутствие малейших признаков «соцреалистического» китча — обеспечили ей прочное место в мировом симфоническом репертуаре[25]. Но как для самого Лютославского, так

19 Близкие по времени примеры, косвенно подтверждающие сказанное, — Николай Метнер и Роберто Герхард. Впрочем, Пануфнику «повезло» больше: в конце жизни он удостоился звания сэра.

20 Палестер решился на эмиграцию после того как в Лагове его творчество было объявлено «формалистическим». До начала 1970-х он работал на радио «Свободная Европа» в Мюнхене и сочинял сравнительно мало; в Польше его музыка, как и музыка Пануфника, почти не звучала до конца 1970-х.

21 За возможным исключением значительно более легковесных «Вариаций на тему Паганини» для двух фортепиано (1941).

22 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 260.

23 А вовсе не *Capriccio, Notturno e Arioso* («Каприччо, Ноктюрн и Ариозо»), как иногда пишут в буклетах к дискам и в концертных программах.

24 См. об этом: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 269–271.

25 Дискография Концерта, помимо записей, сделанных польскими музыкантами, включает интерпретации таких звезд дирижерского пульта, как Даниэль Баренбойм, Эдуард Гарднер, Эндрю Дэвис, Кристоф фон

и для всей «прогрессивной» (в идейном и эстетическом смысле) части польского композиторского сообщества опора на фольклор и, шире, на принципы тональности и модальности отныне утратила актуальность. С середины 1950-х в истории польской музыки началась новая эра, и очень скоро Польша, несколько неожиданно даже для самой себя, выдвинулась в ряд мировых музыкальных держав.

***

Поворот в культурной политике, одним из результатов которого стала легализация новейших тенденций в искусстве, произошел в рамках большой кампании по самозащите режима, который никогда не пользовался сколько-нибудь значительной поддержкой в обществе, но даже до десталинизации был не настолько бессмысленно неуступчивым и свирепым по отношению к собственным подданным, как в сопредельных «братских» странах (что, кстати, уберегло Польшу в 1956 году от развития событий по трагическому венгерскому сценарию[26]). Надзирающие над культурой, от министра Сокорского до партийных критиков и музыковедов во главе с авторитетной Зофьей Лиссой (1908–1980)[27], легко переключились на более либеральный и толерантный лексикон. Ведущие композиторы страны почти одновременно воспользовались долгожданной возможностью испытать себя в новых техниках, а те, кто не захотел или не смог «модернизировать» свой стиль, — например, Витольд Рудзиньский или тот же Збигнев Турский, по-видимому так и не сумевший развить то, чего удалось достичь в упомянутой «Олимпийской симфонии» 1948 года, — самой логикой событий оказались отодвинуты в тень.

Попытаемся обрисовать картину стилистических сдвигов, происшедших в середине пятидесятых годов в творчестве наиболее заметных польских композиторов, — Шабельского, Бацевич, Лютославского, Бэрда и Сероцкого.

Ветеран, ученик Шимановского Болеслав Шабельский (1896–1979) смолоду ориентировался на фольклорную линию в творчестве своего учителя и на французский неоклассицизм, то есть представлял «мейнстрим» польской музыки (характерны энергичные оркестровые

Донаньи, Сэйдзи Одзава, Эса-Пекка Салонен, Юкка-Пекка Сарасте, Ян-Паскаль Тортелье, Чон Мён Хун (Myung Whun Chung) и Марис Янсонс.

26 А позднее, в 1968 году, — от того, что произошло в Чехословакии.

27 Справедливости ради следует отметить, что своим авторитетом она обязана не только высокому номенклатурному положению (вице-директор департамента музыки в Министерстве культуры, вице-председатель Союза композиторов), но и серьезным музыковедческим исследованиям.

«Токката» и «Этюд», 1938). Наиболее значительные из его произведений, созданных за годы сталинизма — Третья симфония (1951), *Concerto grosso* (1954), — выдержаны в монументальном, если не сказать помпезном «необарочном» духе и местами обнаруживают нечто общее с Шостаковичем. В более напряженной Четвертой симфонии (1957) также слышатся связи с симфонизмом Шостаковича, но ничто не предвещает радикальной смены стиля, которая наступит уже в следующем опусе — «Трех сонетах» для оркестра (1958).

На седьмом десятке, будучи признанным мастером с устоявшейся репутацией, Шабельский отказался от тональности, освоил серийную технику и ввел в свою музыку элементы пуантилизма. Его лаконичные, инструментованные с аналитической тщательностью, изобилующие контрастными сопоставлениями, внезапными сдвигами и драматическими взрывами «Афоризмы 9» для девяти инструменталистов (1962) и «Прелюдии» для камерного оркестра (1963) ассоциируются уже не с Шостаковичем, а с Веберном и с некоторыми образцами шёнберговского экспрессионизма. Новая манера композитора — в литературе ее иногда именуют «атематической»[28] — получила развитие в несколько более масштабном (десятиминутном) Концерте для флейты с камерным оркестром (1964), а одночастная Пятая симфония для оркестра с многочисленными ударными, хора и органа (1968) явилась его оригинальным вкладом в «мейнстримную» для того времени польскую сонористику.

Среди композиторов с солидным творческим стажем, избравших путь стилистической переориентации, оказалась также Гражина Бацевич – по-видимому первая в XX веке женщина-композитор, достигшая международной известности. Концертирующая скрипачка, к середине 1950-х она была автором многочисленных произведений для своего инструмента как соло (включая пять скрипичных концертов), так и в ансамблях (включая пять струнных квартетов), а также симфоний, концертов для фортепиано и виолончели, фортепианных пьес, романсов и т. п. Ее партитуры, выполненные в духе неоклассицизма (энергичная ритмика; слегка угловатые мелодические линии, иногда с легким фольклорным оттенком; ясные, несложные для восприятия формальные схемы), в высшей степени характерны для продукции школы Буланже. В рамках сравнительно традиционной неоклассицистской манеры ей удалось создать несколько живых, колоритных партитур, выделяющихся на фоне большей части восточноевропейской инструментальной музыки 1940-х и ранних

28 Именно этот термин, подсказанный самим композитором, фигурирует в его биографии: *Markiewicz L.* Bolesław Szabelski. Życie i twórczość. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.

1950х; среди них — Третий и Четвертый струнные квартеты (1947, 1951), Концерт для струнного оркестра (1948), Первый квинтет для фортепиано и струнных (1952). Чуть более поздние Вторая соната для фортепиано (1953), Пятый скрипичный концерт (1954) и Пятый струнный квартет (1955) богаче контрастами и отличаются в целом более суровым, местами мрачным тоном и более диссонантным языком. В «Музыке для струнных, труб и ударных» (1958) напористая ритмика быстрых крайних частей и отстраненная созерцательность медленной средней части отмечены печатью вторичности и творческой усталости; во всех трех частях слишком большое место занимают тематически невыразительные пассажи, указывающие на исчерпанность неоклассицистских конвенций для данного автора. Следующий значительный опус Бацевич, внушительный по объему четырехчастный Шестой струнный квартет, появился только два года спустя. Его музыкальный язык балансирует между свободной атональностью и додекафонией (влияние Шёнберга обнаруживается не только в методе организации звуковысотных отношений, но и в объединении этого метода с традиционным подходом к решению целостной циклической формы). Двенадцатитоновость в позднем творчестве Бацевич, как правило, не систематизирована по серийному принципу и сочетается с рудиментами тональной организации («метатональность»); компромиссная природа ее письма проявляется, помимо прочего, в обильном использовании такого приема, как секвенции (именно они часто играют роль связующих пассажей между тематически содержательными эпизодами, выполненными более «продвинутым» языком)[29], и в известном злоупотреблении остинатными ритмами в быстрой музыке.

В поздние годы Бацевич работала быстро и много, что иногда не лучшим образом сказывалось на качестве ее музыки. Особенно продуктивным выдался год 1965-й, когда из-под ее пера вышло пять крупных опусов: *Musica sinfonica in tre movimenti*[30] («Симфоническая музыка в трех частях»), Седьмой (последний) скрипичный концерт, Седьмой (последний) струнный квартет, Трио для гобоя, арфы и ударных, Второй квинтет для фортепиано и струнных, а также менее масштабные «Инкрустации» для валторны и камерного ансамбля, «Маленький триптих» для фортепиано и Дивертисмент для струнного оркестра. Не все эти произведения равноценны и почти все они включают материал более ранних партитур, не всегда удачно

29 На это обращено внимание в: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. P. 113.

30 Мы еще не раз удостоверимся в том, что в 1960–70-х польские композиторы проявляли особую склонность к иноязычным заглавиям.

вписывающийся в новый контекст. В своих лучших образцах поздняя музыка Бацевич динамична, полнокровна, разнообразна по колориту. Среди ее главных достижений — виртуозно инструментованный (но несколько рыхлый по форме) Концерт для оркестра (1962) и Концерт для альта с оркестром (1968). Но особенно ценной и оригинальной представляется небольшая (6–7 минут) оркестровая пьеса *Pensieri notturni* («Ночные думы», 1961): по-импрессионистски утонченная, по существу «атематическая» поэма, где звуковые события, уникальные по своим звуковысотным и тембровым свойствам, сменяют друг друга непредсказуемо, подобно сновидениям.

В течение всей второй половины 1950-х Витольд Лютославский много работал в области прикладной музыки и сочинял эстрадные песни под псевдонимом Дервид. Его серьезные композиции этого периода малочисленны и невелики по объему. Скромные «Пять песен на слова Казимеры Иллакович[31]» для женского голоса с фортепиано (1957; версия с камерным оркестром 1958) ознаменовали наступление нового этапа его творческой биографии. Музыка песен примечательна широким использованием двенадцатитоновых созвучий, колорит которых определяется соотношением интервалов, образующих вертикаль. В составе таких структур часто преобладают терции, что неизбежно вызывает «метатональные» ассоциации — при том, что о тональности в подлинном смысле речь уже не идет. Гармонические структуры подобного рода, используемые не в додекафонно-серийном контексте, а на правах самостоятельных единиц, каждая из которых наделена неповторимо своеобразным качеством звучания, будут играть важную роль в позднейшем творчестве композитора.

В 1958 году из-под пера Лютославского вышла партитура, хотя и небольшая (около 15 минут музыки), но для того времени поистине сенсационная: «Траурная музыка» памяти Бартока для струнного оркестра — первый опыт ее автора во все еще непривычной тогда додекафонно-серийной технике. Из четырех идущих attacca частей первая и последняя — «Пролог» и «Эпилог» — частично выполнены в форме канона на серию, состоящую только из малых секунд и тритонов: [*f–h–b–e–es–a–as–d–des–g–ges–c*]; заметим, что на этих же двух интервалах будут основаны темы совершенно иной по характеру и технике Фуги из цикла «Прелюдии и фуга» (1972). Во второй части, «Метаморфозы», серия постепенно дополняется посторонними элементами, интервалика становится разнообразнее; по ходу «метаморфоз», разворачивающихся crescendo accellerando,

31 Виднейшая польская поэтесса, классик польской литературы XX века (1892–1983).

рудименты исходной серии вытесняются разнонаправленными отрывками диатонических гамм. Материал сжатой кульминационной третьей части, «Апогей», почти всецело ограничивается несколькими двенадцатитоновыми созвучиями разного интервального состава; следующий за ним «Эпилог» diminuendo возвращает музыку к тому, с чего она начиналась[32].

Отношение симметрии между первой частью и финалом (и многочисленные симметрии на более мелких уровнях), взаимодействие двенадцатитоновости и диатоники, противопоставление абстрактных, строго структурированных канонов непредсказуемо развивающимся «метаморфозам», генеральная кульминация в точке золотого сечения, общий характер звучания струнного оркестра — всё это сближает «Траурную музыку» со стилистикой того, чьей памяти она посвящена. Сегодня зависимость Лютославского середины 1950-х от Бартока, естественно, слышится яснее, чем в то время. Как бы то ни было, «Траурная музыка» вызвала восторженные отклики в Польше и в других странах[33] и удостоилась, наряду с «Четырьмя эссе» для оркестра Бэрда, также основанными на неортодоксально трактуемой додекафонии, премии Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО как лучшее музыкальное произведение года. Тем самым международное композиторское сообщество впервые оказало признание новой польской музыке. Впоследствии произведения Лютославского удостаивались этой премии еще трижды (рекордный результат для XX века), произведения Бэрда — дважды.

***

В биографии Лютославского «Траурная музыка» осталась единственным обнародованным опытом работы в двенадцатитоновой технике[34]. Тадеуш Бэрд сохранял ей верность несколько дольше. Стилистический перелом в его творчестве произошел в 1955–56 годах; в пятичастном Дивертисменте для квартета деревянных духовых (1956) он, явно по образцу двадцатых опусов Шёнберга (Серенада соч. 24, Сюиты соч. 25 и 29, Духовой квинтет соч. 26, 1920–26), стремится приспособить друг к другу двенадцатитоновость и жанры, традиционные для «дивертисментной» музыки отдаленного прошлого. В упомянутых «Четырех эссе» (1958) неоклассицистская инерция преодолевается, и отныне музыка Бэрда развивается в русле своеобразного экспрессионизма. Показательно самое начало первого «эссе» — пример 2 — с его контрапунктом ритмически прихотливых, большей частью строго двенадцатитоновых линий cantabile широкого диапазона; эпизодические трезвучия (*D-dur* в т. 2, *E-dur* в т. 3, *Dis-dur* в т. 4 и в ведущем голосе т. 8) свидетельствуют о том, что Бэрд, подобно близкому ему по духу Бергу, не слишком озабочен тем, чтобы избегать любых намеков на тональность.

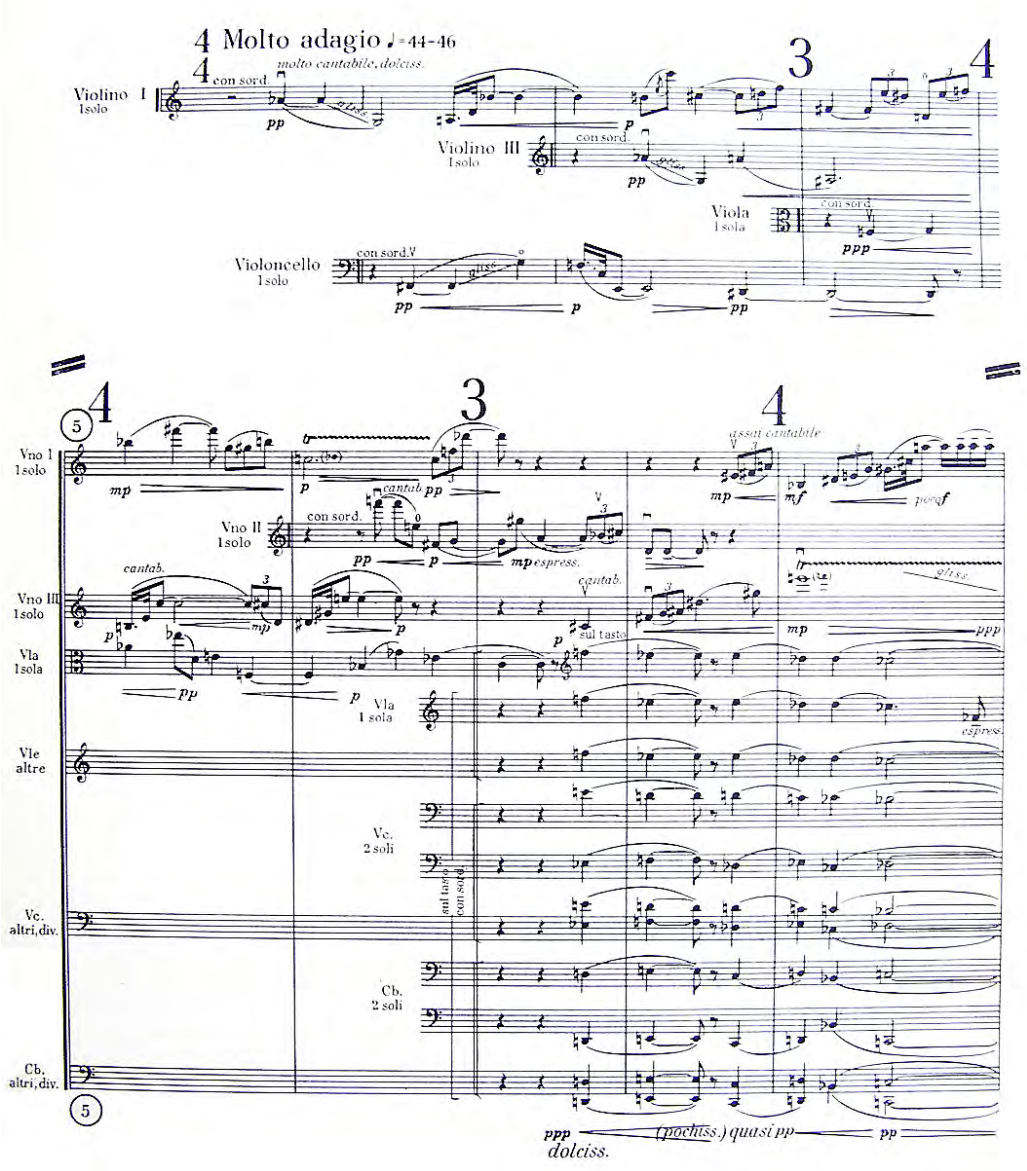
Вынесенное в заглавие опуса слово «эссе», по идее, должно указывать на непринужденную свободу формообразования, на приоритет квази-импровизационной непредсказуемости над связным повествованием, на сравнительно небольшой, но не миниатюрный объем. «Четыре эссе» Бэрда полностью оправдывают эти ожидания. Примерно то же можно сказать о несколько более сжатых «Четырех новеллах» для камерного оркестра (1967). Названия некоторых других работ Бэрда не менее ясно указывают на отличительные черты его композиторской манеры. Так, заглавие *Espressioni varianti* (для скрипки с оркестром, 1959) естественнее всего было бы перевести как «Варьируемая экспрессия»: как здесь, так и во многих других принципиально важных работах Бэрда «параметр экспрессии»[35] выдвинут на роль главного формообразующего фактора, более существенного, чем звуковысотность, ритм и тематизм. Заглавие «Вариации без темы» (для оркестра, 1962) удостоверяет, что интерес этой музыки заключается в переходах и изменениях, тогда как оформленные, узнаваемые структуры для нее не релевантны, и ее

32 Подробный анализ произведения См. в: *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 70–78.

33 Некоторые из них упоминаются в: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 329–330. Более подробно о критической рецепции «Траурной музыки» и о значении этого произведения для репутации Лютославского как «гения» См. в: *Cooper Vest L.* Witold Lutosławski's *Muzyka żałobna* (1958) and the Construction of Genius // Lutosławski's Worlds. Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.

34 По мнению композитора, зафиксированному в его посмертно опубликованных записках, «двенадцатитоновая серийность не создает форму; этот метод <...> – расчленяющий, а не синтезирующий»: [*Lutosławski W.*] Witold Lutosławski: Zapiski. Red. Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. S. 10; *Skowron Z.* Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path // Lutosławski's Worlds. P. 221.

35 Термин В. Н. Холоповой, введенный в труде о творчестве Губайдулиной. Имеется в виду параметр, музыкального языка, определяемый тенденцией придавать тематическое значение не столько мелодическим оборотам или мотивам в более или менее обычном смысле, сколько экспрессивно окрашенным отдельным звукам, интервалам, созвучиям, ритмам, тембрам, способам звукоизвлечения и т. п.; «параметр экспрессии», по Холоповой, обнаруживается «в музыке не только Губайдулиной, но и других композиторов второй половины XX века»: *Холопова В.* София Губайдулина. Издание 2-е, дополненное. М.: «Композитор», 2008. С. 110.



Пример 2 — Тадеуш Бэрд, «Четыре эссе», № 1

также с полным основанием можно назвать «атематичной». В заглавии *Muzyka epifaniczna* (для оркестра, 1963) угадывается ассоциативная связь с «эпифаниями» молодого Джеймса Джойса, который обозначил этим словом «моментальные духовные проявления, возможно, в резкой вульгарности речи или жеста, возможно, в ярко отпечатлевшемся движении самого ума <…> — самые ускользающие, самые тонкие моменты»[36]. Названия *Elegeia* (для оркестра, 1973) и *Concerto lugubre* («Скорбный концерт», для альта с оркестром, 1976) не требуют особых комментариев. Особенно показательно заглавие «Психодрама» (1972): не только в этой, но и, по существу, едва ли не во всех других серьезных партитурах Бэрда запечатлены причудливые, конфликтные процессы, происходящие в глубинах надломленной, не всегда уравновешенной души. Это относится и к четырехчастной Третьей симфонии (1969) — одному из немногих произведений Бэрда с нейтральным названием. Ко времени ее написания Бэрд отошел от додекафонии, но до конца жизни (он умер в 1981-м в возрасте 53 лет) остался верен сложному экспрессивному языку, не позволяя себе идти на компромиссы с меняющимся общественным вкусом.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-3.mp3
Тадеуш Бэрд — «Психодрама»
Филармонический оркестр земли Рейнланд-Пфальц, дирижер Петер Гульке. Koch/Schwann (1994)

Казимеж Сероцкий в 1955–1956 годах выступил с четырехчастной Сонатой для фортепиано, обнаруживающей черты сходства с фортепианным письмом Прокофьева и вместе с тем изобилующей линиями из 12 неповторяющихся тонов (по следам «Сюиты прелюдий» 1952 года), и трехчастной Симфониеттой для двух струнных оркестров — эффектным образцом беззаботного неоклассицизма родом из Парижа двадцатых годов. Далее появился ряд партитур, в которых композитор опробовал новейшие методы письма, проявив кратковременный интерес к серийной технике (*Musica concertante* для оркестра, 1958), но в основном демонстрируя особую склонность к эффектным, ярким, необычным звучаниям; можно сказать, что музыка зрелого Сероцкого — это сонористика par excellence. При всей своей достаточно бескомпромиссной «авангардности» она, как правило, бодра и энергична, богата разнообразными инструментальными красками и уникальными, иногда причудливыми тембровыми

36 Из раннего неоконченного романа «Герой Стивен» (1903–05). Перевод С. Хоружего. См. также: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. P. 121–122.

сочетаниями, выполнена в сжатых, четко выстроенных, драматургически осмысленных формах. Яркий образец сонористического письма Сероцкого, представляющий мир польской сонористики в миниатюре, — страница из *Fantasia elegiaca* для органа с оркестром (1972), пример 3. Как и любая другая сонористическая партитура, *Fantasia elegiaca* предваряется указателем символов нетрадиционной нотации, но в данном примере все более или менее понятно и без него; отметим лишь, что fregando означает «едва прикасаясь», а аббревиатуры ‘tp’, ‘ar’, ‘vf’, ‘mbf’ и ‘xl’ указывают, соответственно, на литавры, арфу, вибрафон, маримбафон и ксилофон.

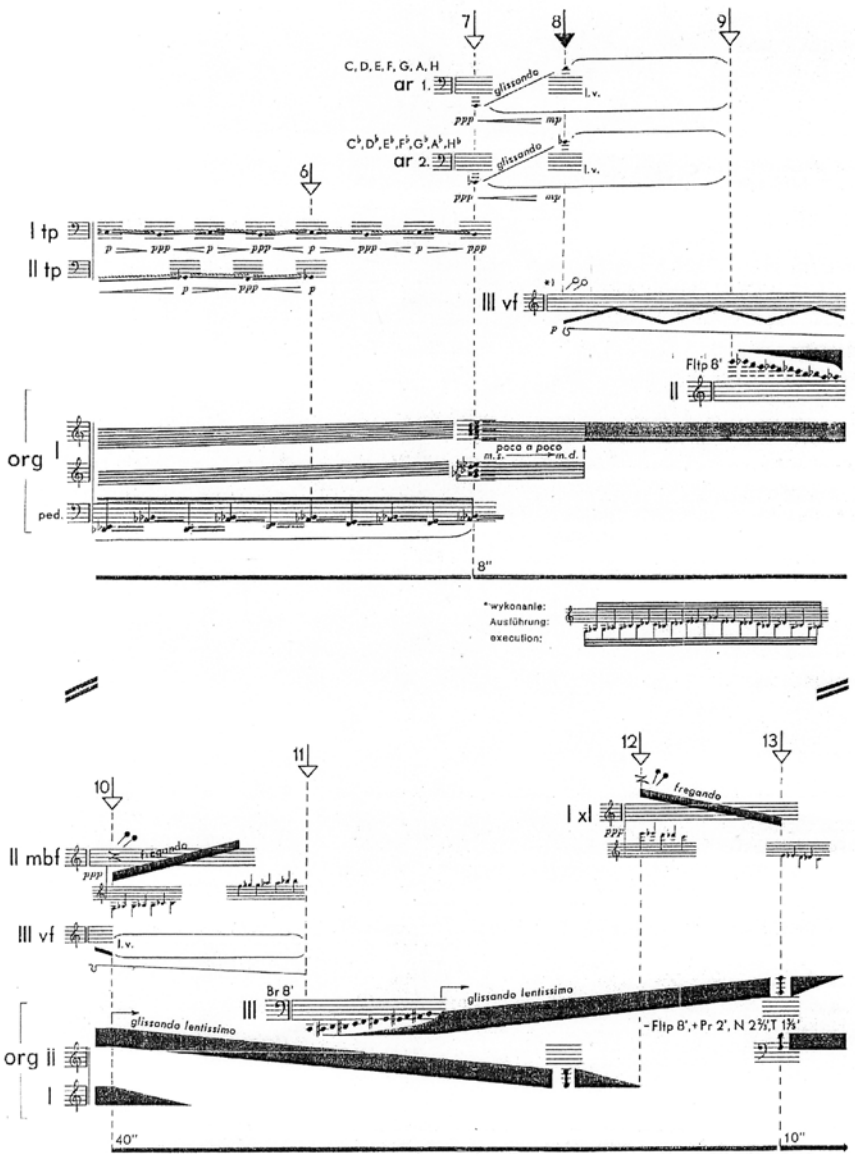
К числу наиболее масштабных «сонористических» партитур Сероцкого, снискавших в свое время относительно широкую известность, относятся также «Симфонические фрески» для большого оркестра (1964), *Continuum* для 6 ударников, играющих на 123 инструментах (1966), *Forte e piano* для двух фортепиано с оркестром (1967), *Fantasmagoria* для фортепиано и ударных (1971). Не столь радикальны по языку немногочисленные вокальные произведения этого периода; в них, как и в оркестровой «Драматической истории» (1968–70), большее внимание уделяется фактору гармонии[37]. В наследии Сероцкого есть и относительно легкие «скерцозные» опусы (примечательны квази-джазовая *Swinging Music* для кларнета, тромбона, виолончели/контрабаса и фортепиано[38] [1970] и *Impromptu fantasque* для шести блокфлейт, ансамбля мандолин и гитар, ударных и фортепиано [1973]), а также примеры алеаторической формы, в том числе *A piacere* для фортепиано (1963) — упрощенный вариант реализации идеи *Klavierstück XI* Штокхаузена (позднее та же формальная идея была «трансплантирована» Сероцким на оркестровую почву в *Ad libitum*, 1973–77).

***

В 1956 году, по инициативе молодых функционеров Союза композиторов Сероцкого и Бэрда, был учрежден первый в Восточной Европе международный фестиваль современной музыки. В 1958-м он получил название «Варшавская осень» и с тех пор проводится ежегодно (лишь в 1982 году его пришлось отменить по политическим обстоятельствам). Первый фестиваль продлился 11 дней (с 10-го до 20 октября 1956 года); в дальнейшем время его проведения было

37 В последнем произведении усматривается влияние Лютославского: *Thomas A*. Polish Music since Szymanowski. P. 153–154.

38 Это состав ансамбля «Музыкальная мастерская» (Warsztat muzyczny), основанного в Варшаве в середине 1960-х. См. о нем ниже.



Пример 3 — Казимеж Сероцкий, *Fantasia elegiaca*

перенесено на сентябрь, а его продолжительность сокращена до 9 дней. В фестивалях неизменно участвуют высококлассные исполнители со всего мира; в программах, как правило, преобладает музыка, написанная, условно говоря, сегодня или вчера.

Впрочем, ранние фестивали, что вполне естественно, были во многом посвящены наверстыванию упущенного за недавние годы. В программе фестиваля 1956 года преобладала классика XX века, все еще мало знакомая польской аудитории. Наибольшим числом произведений был представлен Стравинский (его «Весна священная» не звучала в Польше, по-видимому, с 1920-х годов39), в ходе фестиваля состоялись польские премьеры созданных уже достаточно давно «Забытых приношений» Мессиана, Пятого струнного квартета Бартока, Фортепианного концерта Шёнберга, «Лирической сюиты» Берга (легко догадаться, что опусы еще недавно строго запрещенных «классиков додекафонии» — определение принадлежит молодому Богуславу Шефферу[40] — вызвали наибольший интерес публики[41]), в программе почему-то оказались даже произведения, созданные еще в XIX веке, — Четвертая симфония Брамса, Пятая симфония Чайковского и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса (подобное больше не повторится)[42]. Советский вклад составили недавно завершенная Десятая симфония Шостаковича и его же недавно обнародованный Первый скрипичный концерт, сюита из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, «Симфония с колоколом» Хачатуряна и последняя (27-я) симфония Мясковского. Заметен был французский акцент: в частности, в память о недавно скончавшемся Онеггере прозвучало несколько его вещей, а почетной гостьей фестиваля была mother figure польской композиторской школы Надя Буланже. Польская музыка, естественно, пользовалась статусом

39 Согласно биографам Лютославского, до «Варшавской осени» 1956 года «Весна» в Польше вообще не исполнялась: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 297.

40 Именно так называется его введение в историю и теорию додекафонии, некоторое время служившее едва ли не единственным более или менее доступным источником также и для советского читателя: *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (tom 1), 1964 (tom 2). Первое издание его же объемистого трактата о новой музыке (*Schäffer B.* Nowa muzyka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958) удостоилось ругательной статьи ведущего функционера СК СССР, ответственного за критику западного модернизма: *Шнеерсон Г.* Музыка или мелика? // Советская музыка. 1958. № 8. С. 134–137.

41 Ср.: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. S. 298.

42 Источник информации о программах всех фестивалей «Варшавская осень» – традиционно публикуемые в программных буклетах полные списки произведений, исполненных за все предшествующие годы, с указанием исполнителей. Репертуар первых пяти фестивалей приводится в: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. P. 321–331.

наибольшего благоприятствования, но в тот год ее представляли почти исключительно уже известные, ранее исполненные опусы. В программу была включена лишь одна пьеса композитора молодого поколения — «Маленькая увертюра» Войчеха Киляра (1932–2013), который впоследствии влился в ряды приверженцев сонористики (капитальный образец последней — оркестровая пьеса Киляра *Riff-62*), со временем сделал впечатляющую карьеру композитора киномузыки, в том числе в Голливуде, а в качестве автора музыки концертных жанров с начала 1970-х работал в духе «новой простоты» и репетитивности с национальным и религиозным уклоном. Высокому исполнительскому уровню как в первый год, так и позднее, помимо участия ведущих польских музыкантов, способствовало приглашение известных зарубежных коллективов, дирижеров и солистов[43].

«Бум» современной музыки охватил Польшу и за рамками фестиваля. По статистике, в сезоне 1957/58 произведения современных композиторов составили 40% репертуара польских филармоний (Запад, СССР и Польша были представлены в пропорции 10:12:18)[44].

Программа «Варшавской осени» 1958 года была не в пример радикальнее. В ней, помимо Шёнберга и Берга, фигурировал также Веберн, но, самое главное, в ней появились образцы новейшего западного авангарда: алеаторические «Музыка перемен» Кейджа и Klavierstück XI Штокхаузена, пьесы Берио, Бу Нильсона и Крисчена Вулфа и подборка электронных композиций, включавшая, в частности, «Пение отроков» Штокхаузена и «Артикуляцию» Лигети. Советское присутствие ограничилось тремя опусами Прокофьева, Одиннадцатой симфонией («1905 год») Шостаковича, оркестровыми опусами Яниса Иванова (Латвия) и Отара Тактакишвили (Грузия). Тогда же дебютировал двадцатипятилетний Хенрык Миколай Гурецкий (1933–2010). Дебютантами 1959 года стали Булез (три произведения), Ноно, Хенце, Ами, Ксенакис, творцы «конкретной музыки» Пьер Шеффер и Пьер Анри, а из представителей старшего поколения — Варез. Советский вклад ограничился старым Кон-

43 В 1956 году среди таковых были Венский симфонический оркестр с Михаэлем Гиленом, Национальный оркестр Французского радио с Жаном Мартиноном, дирижеры Бржетислав Бакала (Чехословакия) и Джордже Джорджеску (Румыния), французский Парренен-квартет и венгерский Татраи-квартет, Давид Ойстрах, австрийский пианист, будущая «суперзвезда» Альфред Брендель. Список музыкантов, выступавших на фестивалях последующих лет, включает едва ли не весь цвет польского и мирового исполнительства, в той или иной мере специализирующегося на новой музыке.

44 *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy (1948–1959). Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985. S. 513. Цит. по: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004. S. 6.

цертом для фортепиано, трубы и струнных Шостаковича, его же недавними Пятым и Шестым струнными квартетами, квартетами Мясковского и Сулхана Цинцадзе. Из числа хозяев фестиваля дебютировали Витольд Шалёнек (Szalonek, 1927–2001) — в будущем первооткрыватель новаторских приемов игры на деревянных духовых — и Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020). В последующие годы доля западного авангарда неуклонно возрастала, а сообщество польских радикалов, завсегдатаев «Варшавской осени», пополнилось такими именами, как Влодзимеж Котоньский (1925–2014, дебют на «Варшавской осени» 1960), Анджей Добровольский (1921–1990, дебют 1961), Богуслав Шеффер (Schäffer, 1929–2019, дебют 1961), Аугустын Блёх (Bloch, 1929–2006, дебют 1961), Томаш Сикорский (1939–1988, дебют 1963), Крыстына Мошуманьска-Назар (1924–2008, дебют 1963), Эдвард Богуславский (1940–2003, дебют 1964), Збигнев Рудзиньский (1935–2019, дебют 1964), Зыгмунт Краузе (р. 1938, дебют 1965), Кшиштоф Мейер (р. 1943, дебют 1965), Збигнев Баргельский (р. 1937, дебют 1969), Марек Стаховский (1936–2004, дебют 1970); конечно, этот список далеко не полон.

Несмотря на далекую от популизма репертуарную политику, «Варшавская осень» долгие годы продолжала привлекать к себе интерес широкой публики. В кульминационном 1962 году заполняемость залов на фестивальных мероприятиях достигла рекордного показателя в 120 процентов[45]. Практически все исполненные в дни фестивалей произведения польских авторов немедленно записывались на пластинки и выпускались в продажу.

Реакция советской культурной бюрократии на фестиваль была предсказуемо негативной. «Варшавская осень» была для нее поистине «бельмом на глазу»[46]. Из года в год «Советская музыка» публиковала об очередных фестивалях отзывы, в которых то и дело сквозила обида на непослушных «младших братьев»[47]. Авторами этих отзывов — то

45 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018. S. 90.

46 *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: «Композитор», 1998. С. 358.

47 *Мартынов И.* Варшавская музыкальная осень // Советская музыка. 1957. № 1. С. 131–136; Встречи с польскими товарищами. На фестивале «Варшавская осень» // Советская музыка. 1958. № 12. С. 113–115; *Келдыш Ю.* «Варшавская осень» 1958 года // Советская музыка. 1959. № 1. С. 156–162; № 2. С. 165–169; *Грошева Е., Саква К.* Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1959. № 12. С. 158–164; *Грошева Е., Саква К.* Еще о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1960. № 1. С. 155–162; *Энтелис Л.* «Варшавская осень» // Советская музыка. 1960. № 12. С. 155–162; *Аксюк С.* Пятая «Осень» // Советская музыка. 1962. № 2. С. 120–123; *Нестьев И.* Критики и апологеты польского «авангарда» // Советская музыка. 1963. № 4. С. 118–124, и т. д.

есть специально уполномоченными делегатами Союза композиторов СССР — были проверенные музыковеды и композиторы старшего поколения, не имевшие никакой подготовки в области современной музыки, в то время как более молодым и прогрессивным музыкантам путь в Варшаву был до определенного момента практически заказан. Не без греха оказался и Шостакович: после посещения «Варшавской осени» 1959 года он дал «Советской музыке» интервью, в котором раскритиковал программную политику фестиваля, новейшую музыку и Шёнберга с его системой: «У посетителей концертов фестиваля может создаться впечатление, что в мире только и создается додекафонная музыка. <…> Выразительные возможности додекафонной музыки крайне невелики. В лучшем случае она способна выражать лишь состояние подавленности, прострации или смертельного ужаса, т. е. настроения, противные психике нормального человека, и тем более — человека нового, социалистического общества. <…> Додекафония не имеет не только будущего, но даже и настоящего. Это только “мода”, которая уже проходит»[48]. Очень скоро в музыке Шостаковича возобладают именно те состояния, которые он считал «противными психике человека нового, социалистического общества», и элементы додекафонии придутся ему как нельзя более кстати.

С советской стороны, несомненно, делались и более решительные попытки воздействовать на фестиваль: хотя музыка Хренникова на нем не звучала (только в 1972 году, в период особенно сильной политической зависимости Народной Польши от СССР, состоялось авторское исполнение законченного незадолго до того Второго фортепианного концерта, хотя и выдержанного в обычном C-dur, но открывающегося додекафонной темой, — полусерьезным реверансом в сторону новых течений), сам Хренников неоднократно приезжал в Варшаву, чтобы вести «воспитательную работу»[49], и по возможности ограничивал фестивальные контакты членов вверенного ему Союза композиторов СССР. Тем не менее музыка композиторов-нонконформистов из СССР, хотя и в малых дозах,

48 *Шостакович Д.* Широкие массы верны настоящей музыке // Советская музыка. 1959. № 11. С. 7. Цит. по: *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 356–357. Здесь же приводятся выдержки из интервью, данного Шостаковичем польскому радио в дни фестиваля и выдержанного в совершенно ином тоне — лояльном и доброжелательном.

49 В 1972 году Хренников будто бы убеждал польское министерство культуры ликвидировать «Варшавскую осень», тогда как прибывший вместе с ним Хачатурян в беседе с функционерами ЦК правящей партии высказался в противоположном духе, и в результате фестиваль оказался спасен. См.: *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. S. 91.

проникала в фестивальные программы. Сравнительно часто звучал Денисов (впервые – в 1964 году, когда был исполнен ранний и мало характерный для него Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных; среди других важных ранних исполнений — «Солнце инков» в 1966 году, *Crescendo e diminuendo* в 1968-м и «Живопись» в 1976-м); Шнитке дебютировал на фестивале в 1965 году, а в 1967-м состоялась мировая премьера важного для творческой эволюции Шнитке «Диалога» для виолончели и семи инструменталистов; очередь Губайдулиной наступила только в 1971 году (*Concordanza* для камерного ансамбля). В 1960-х по одному разу исполнялись Уствольская и Пярт, но Сильвестров впервые появился в программе только в 1983 году (в 1960-х сорвались намеченные исполнения двух его важнейших работ — «Мистерии» для альтовой флейты и ударных и «Эсхатофонии»), а Волконский не звучал вообще никогда.

Как бы то ни было, Варшава, будучи столицей страны-сателлита, сделалась относительно близким и доступным источником знаний о новейшей музыке для музыкантов и любителей музыки из СССР[50]. Но, конечно же, больше всего от ее существования выиграла польская музыка в лице композиторского поколения, заявившего о себе на первых фестивалях. Его представители уже не были обязаны приносить жертвы на алтарь официальной идеологии, пользовались практически полной творческой свободой (а также свободой путешествовать по миру) и при этом не находились под постоянным присмотром властей, публиковались и исполнялись без ограничений, — в то время как все это было недоступно их собратьям в СССР и в большинстве других стран так называемой народной демократии.

***

Лидер поколения выявился очень рано. В 1959 году конкурс на лучшее произведение молодого автора, объявленный Союзом польских композиторов, увенчался сенсацией: первое и два вторых места заняли партитуры одного и того же композитора, представленные под разными девизами. Этим композитором оказался недавний выпускник Краковской высшей музыкальной школы, двадцатишестилетний Кшиштоф Пендерецкий.

50 О том, насколько важны были связи с «Варшавской осенью» и, шире, с польским музыкальным сообществом для музыкантов-нонконформистов нашей страны, можно судить хотя бы по переписке украинского дирижера, пропагандиста новой музыки Игоря Блажкова (*Блажков И.* Книга писем. Т. I и II. СПб.: «Композитор», 2017, доступна в Интернете).

В стилистическом отношении три небольшие по объему (7–10 минут) партитуры Пендерецкого, принесшие ему раннюю славу, – «Строфы» для сопрано, чтеца и семи инструменталистов с текстами из Менандра, Софокла, пророков Исаии и Иеремии и Омара Хайяма на языках оригиналов, «Псалмы Давида» для хора и инструментального ансамбля (с преобладанием ударных) на тексты из Псалтири в польском переводе и «Эманации» для двух струнных оркестров, — имеют между собой мало общего. Самая ранняя из них, «Псалмы Давида» (в 4 частях), сравнительно традиционна; ее нечетные части, в особенности ритмически напористая третья, ассоциируются с хоровыми фресками Орфа, а в интонациях более сдержанных четных частей слышатся отголоски григорианики, не заглушаемые даже плотными диссонантными вертикалями. Созданные в 1959 году «Строфы» как по технике письма, так и по тембровой атмосфере близко родственны первым двум «Импровизациям по Малларме» Булеза (их первое исполнение состоялось в начале 1958 года). Это по существу единственный опус Пендерецкого, отмеченный французским влиянием (если говорить об ориентации на инонациональные культуры, то Пендерецкий скорее «германофил», отчасти «русофил»). «Эманации» – наиболее сонористическая из всех трех партитур; здесь молодой композитор применяет кое-какие нестандартные способы звукоизвлечения, пока еще немногочисленные, — быстрое неритмизованное тремоло, удары пальцами по струнам, флуктуации высоты на 1/3 тона вверх и вниз, нерегулярные смены смычка. В заглавии произведения можно усмотреть указание на его идею: «излучение» («эманирование») отдельных тонов, интервалов, линий (часто двенадцатитоновых) вибрирующей, тремолирующей, глиссандирующей, заполненной стуками и шумами звуковой массой.

Сонористическую линию, начатую «Эманациями», продолжил ряд инструментальных партитур, созданных большей частью по заказам из-за рубежа, главным образом из ФРГ, где молодой Пендерецкий, можно сказать, вошел в моду. Изысканная публика Дармштадта (где в сентябре 1961 года состоялась мировая премьера «Эманаций») и Донауэшингена поначалу восприняла музыку Пендерецкого как нечто слишком элементарное, но вскоре, судя по всему, начала относиться к ней серьезнее — как к ценной альтернативе устаревающей пост-вебернианской эстетике[51]. Именно в Западной Германии впервые прозвучали ключевые оркестровые опусы

51 Ср.: *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. М.: Советский композитор, 1983. С. 29.

Пендерецкого начала 1960-х: «Анакласис» (греч. «отражение») для струнных и ударных (1960), «Полиморфия» для 48 струнных (1962), «Флуоресценции» (1962)[52], Соната для виолончели с оркестром (1964)[53]. В них, равно как и в современных им «Измерениях времени и тишины» для хора, струнных и ударных (1960), «Плаче по жертвам Хиросимы» для 52 струнных (1960) и некоторых менее значительных работах того же периода, композитор обнаруживает поистине неисчерпаемую изобретательность по части необычных приемов звукоизвлечения на струнных, духовых и ударных инструментах[54]. Все перечисленные произведения длятся не больше 15 минут, наделены отчетливым, легко воспринимаемым драматургическим профилем, не отличаются особой утонченностью, зато богаты яркими, кричащими эффектами и наделены незаурядной силой непосредственного, иногда почти физиологического воздействия. Последнее относится в особенности к «Плачу по жертвам Хиросимы»[55], где сонористика переходит в прямой натурализм. Напомним, что идея сонористики предполагает существенную редукцию

52 «Натурфилософские» заглавия ранних партитур Пендерецкого вряд ли нуждаются в специальной интерпретации. В связи с ними вспоминается замечание Вареза, любившего именовать свои опусы терминами из области точных и естественных наук: «Что касается заглавия партитуры, то оно не имеет никакого значения. Оно просто служит удобным средством каталогизации вещи. <...> Я часто заимствую [заглавия] из высшей математики или астрономии только потому, что науки эти стимулируют мое воображение <...> Но в моей музыке нет никаких признаков планет или теорем» (программная заметка Вареза к «Интегралам» цит. по: *Varèse L*. A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter. 1972. P. 227–228).

53 Некоторые из первых слушателей молодого Пендерецкого видели в нем последователя Ксенакиса. По словам Ксенакиса, «<...> в 1960 году мне сообщили, что поляки пишут музыку, похожую на мою. Из Донауэшингена до меня доходили вести, что у меня в Польше есть ученик по фамилии Пендерецкий <...>». См.: *Varga B. A*. Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996. P. 37.

54 Неполный перечень условных обозначений, применяемых Пендерецким для таких приемов, приводится в: *Ивашкин А*. Кшиштоф Пендерецкий. С. 108–111. Аналитический очерк, посвященный принципам нотации в сонористических партитурах Пендерецкого, — в: *Mirka D*. The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997. P. 311–321.

55 Исходное название пьесы — «8'37''». Смена названия была вызвана оппортунистическими соображениями (См. об этом: *Mirka D*. The Passion According to Penderecki // Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 191). В 1961 году «Плач по жертвам Хиросимы» был удостоен одной из трех первых премий Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО (другие первые премии достались «Сну в летнюю ночь» Б. Бриттена и Первому струнному квартету Э. Картера).

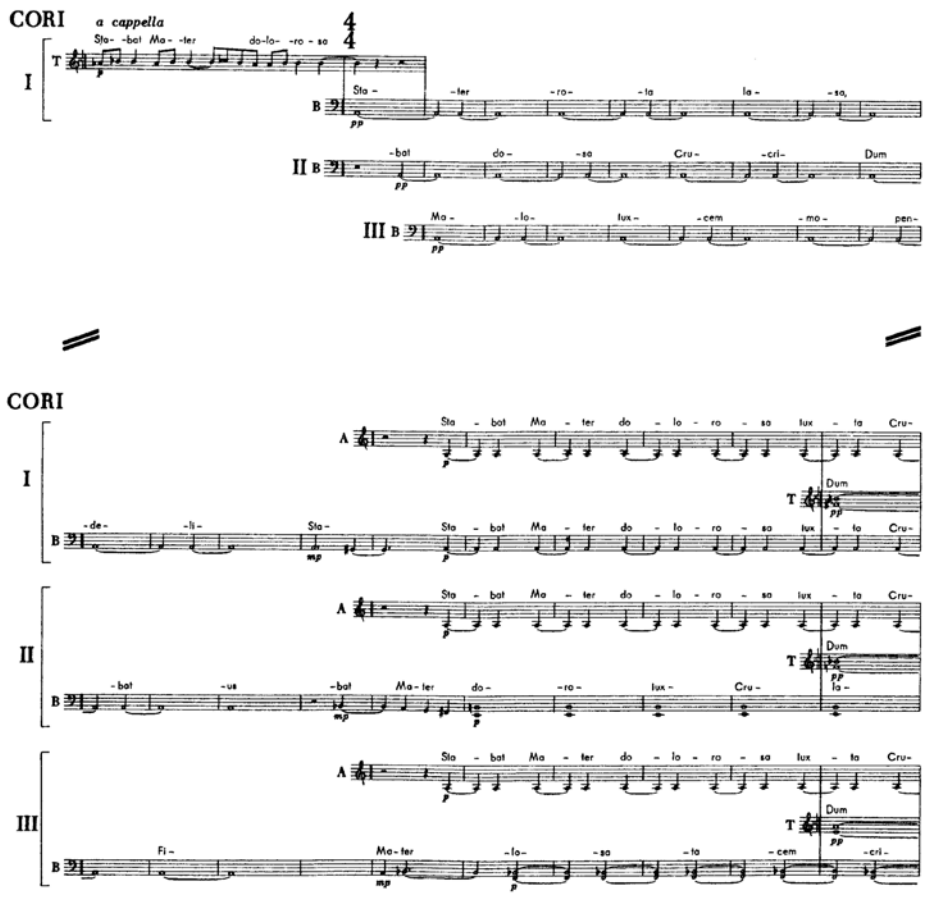
факторов гармонии, ритма и интонации: в гармонии преобладают кластеры (иногда они собираются в унисоны – и наоборот, унисоны, расслаиваясь, превращаются в кластеры), экстремально высокие и низкие звуки, шумовые и перкуссионные звучания; акцентированный ритм вытесняется квази-стихийным движением звуковых масс; более или менее связные конфигурации из дискретных звуков определенной высоты лишь изредка всплывают на поверхность сонористической магмы. В «Полиморфии» Пендерецкий прибег к эффектному ходу в духе Скрябина («Прометей») и Шёнберга («Ода Наполеону»), неожиданно и демонстративно завершив радикально сонористическую партитуру мажорным трезвучием (*C-dur*).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-4.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — «Полиморфия»
Симфонический оркестр Варшавской филармонии, дирижер Антони Вит. Naxos (2007)

Между тем в творчестве Пендерецкого вызревала иная линия, восходящая не столько к «Эманациям», сколько к «Псалмам Давида». Его *Stabat Mater* для трех хоров a cappella (1962) открывается диатоническим «запевом», стилизованным в манере «интонационных формул» григорианского cantus planus — пример 4. Далее диатоника размывается (начало этого процесса – в том же примере), по ходу партитуры возникают всевозможные гармонические осложнения вплоть до многозвучных полутоновых кластеров (один из них — в кульминации всей пьесы на слове Christe), используются нестандартные формы хорового пения (включая полушепот, но изначально заданная диатоническая основа почти постоянно присутствует на дальнем фоне, местами возвращается на первый план, а целое, как и «Полиморфия», увенчивается мажорным трезвучием fortissimo (D-dur на заключительном слове Gloria).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-5.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — *Stabat Mater*
Камерный хор «Тапиола», дирижер Юха Куйванен
Finlandia (1996)

В том же 1962 году дирекция Западногерманского радио заказала Пендерецкому крупное сочинение к семисотлетию собора в Мюнстере, разрушенного военными бомбардировками и восстановленного в середине 1950-х. На середину 1960-х пришлось



Пример 4 — Кшиштоф Пендерецкий, *Stabat Mater*

также тысячелетие Крещения Польши (966), и «Страсти по Луке»[56] Пендерецкого — первое сколько-нибудь заметное произведение в жанре Страстей после Баха — подоспели как раз к этой дате. Эти «Страсти» предназначены для чтеца, сопрано, баритона, баса, детского хора, трех смешанных хоров, оркестра (без гобоев и кларнетов, но с саксофонами и расширенной группой ударных) и органа. Они длятся около 75 минут, то есть заметно короче баховских, но по

56 Полное оригинальное заглавие – *Passio et mors Domini Nostri Iesu Christi secundum Lucam*: «Страсти и смерть Господа нашего Иисуса Христа по Луке».

форме во многом наследуют им. В них также партии Евангелиста (здесь — чтец) и Иисуса (баритон) персонифицированы, евангельский рассказ перемежается ариями и хорами, целое делится на две части (водораздел проходит между приговором Пилата и крестным путем), открывается и завершается масштабными хоровыми сценами. В отличие от баховских, «Страсти» Пендерецкого исполняются по-латыни. Источники текстов — Евангелия (не только от Луки, но и от Иоанна), Псалтирь, Плач пророка Иеремии и средневековые духовные песнопения. В состав «Страстей по Луке» включена сочиненная ранее композиция *Stabat Mater*; она естественным образом вписывается во вторую часть, непосредственно предшествуя моменту крестной смерти Христа.

В партитуре использован целый комплекс новых техник. Одна из них — свободно трактуемая додекафония. В первых же тактах вводятся две двенадцатитоновые серии: [*cis–d–f–e–dis–fis–g–gis–h–b–a–c*] и [*e–es–f–fis–d–cis–g–as–b–a–c–h*] — См. пример 5, где дублирующие оркестровые партии для экономии места опущены. Обе серии во всевозможных вариантах воспроизводятся в вокальных и инструментальных партиях на протяжении большей части партитуры. Вторая из них завершается мотивом BACH, а первая — его пермутацией; интервалы, составляющие мотив BACH, преобладают в обеих сериях. Этот мотив-символ и его производные составляют основу интонационного языка «Страстей по Луке». «Крестообразная» конфигурация [*b–a–c–h*] с особой настойчивостью проводится в сцене крестного пути, выполненной в форме пассакальи. Монументальная хоровая пассакалья со словами, заимствованными из службы на Страстную Пятницу (обращение Спасителя на Кресте к своему народу), — богословская сердцевина всей композиции; выбор этого, и именно этого текста (нигде у Баха не фигурирующего) и именно этой формы его воплощения свидетельствует, помимо всего прочего, о высоком уровне теологического мышления композитора и о его глубоком понимании христианской символики.

В арсенале автора «Страстей по Луке» есть также ограниченная алеаторика (неполная синхронизацию партий), микрополифония (некоторые страницы могут вызвать ассоциации с сочинявшимся параллельно Реквиемом Лигети), «фирменные» приемы инструментальной и хоровой артикуляции, кластеры и т. п. На общем фоне выделяются кадансоподобный лейтмотив, всякий раз звучащий при слове Domine («Господи») — пример 6, — и моменты стилизованного григорианского пения. После *Stabat Mater* «архаизирующий» элемент выходит на первый план в финальном гимне *In Te, Domine, speravi* (Пс. 30). Но здесь он не оттеняет преобладающую додекафонную идиому, а составляет с ней глубоко символическое единство: антифонно про-

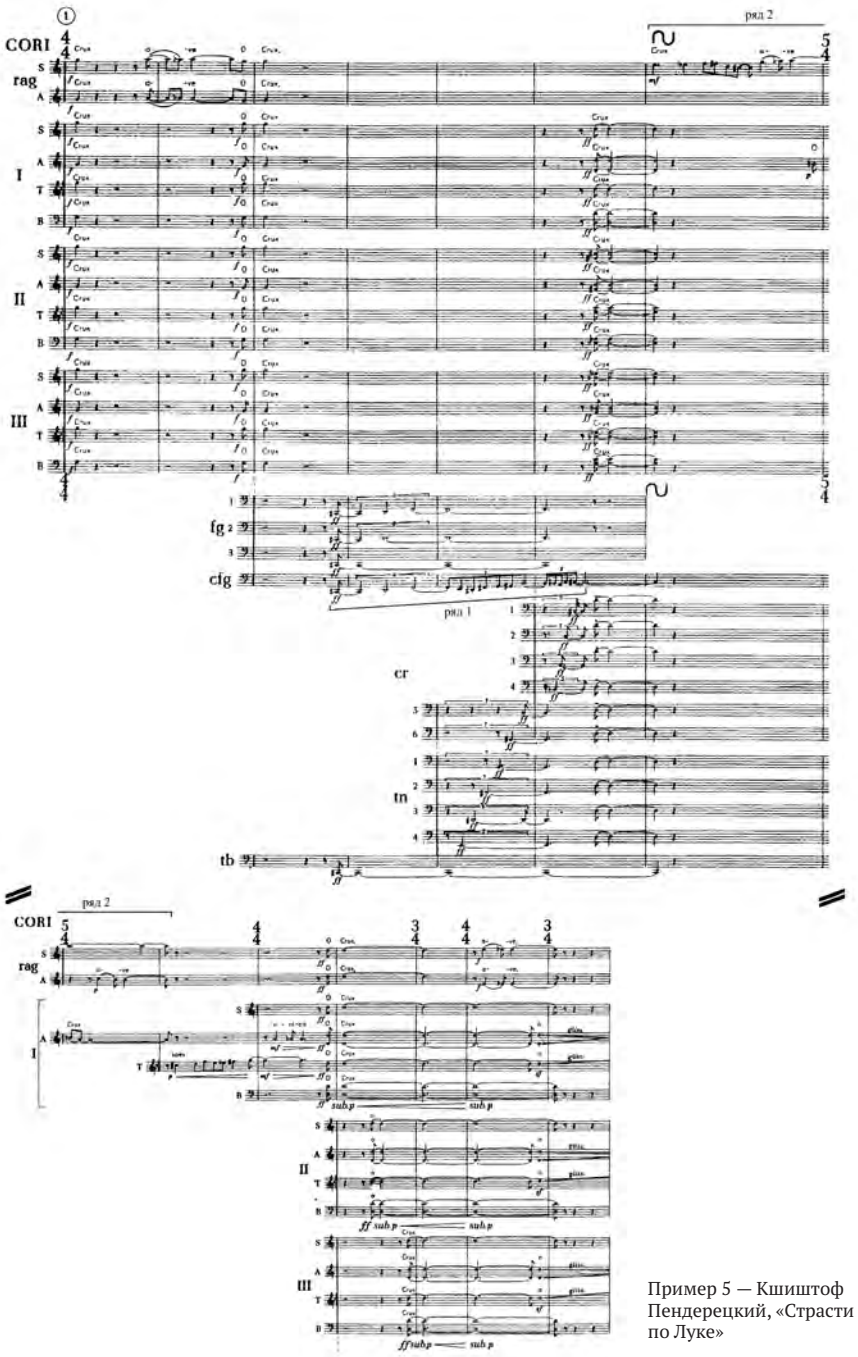
тивопоставленные сегменты псалмовой «интонационной формулы» («На Тебя, Господи, уповаю / да не постыжусь вовек») складываются в полный додекафонный ряд, родственный двум упомянутым, но отличный от них — пример 7. Как и *Stabat Mater*, финальный псалом завершается мажорным трезвучием (здесь — *E-dur*) fortissimo. Такое мажорное «резюме» драматургически аналогично финалу баховских «Страстей по Иоанну».

«Страсти по Луке» Пендерецкого, впервые прозвучавшие весной 1966 года в кафедральном соборе Мюнстера, быстро снискали всемирную известность и умножили славу их автора, а вместе с ней и всей польской музыки. Сенсационная премьера «Страстей» сыграла заметную политическую роль в процессе послевоенного примирения Польши и ФРГ. Для истории музыки важнее то, что «Страсти» подали вдохновляющий пример органичного, глубоко обоснованного синтеза стилистических элементов с самым разным провенансом в рамках формы, унаследованной от далекого прошлого, служащей воплощению высокой христианской идеи и не профанированной религиозным китчем.

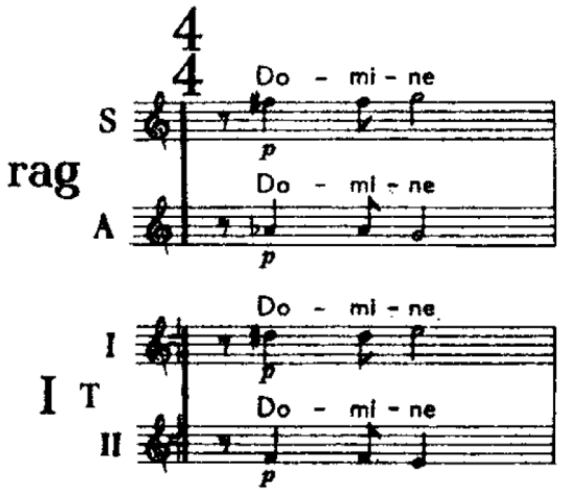
После «Страстей» творчество Пендерецкого некоторое время продолжало развиваться по той же модели, что и до них: одну линию составили сравнительно небольшие чисто инструментальные партитуры преимущественно сонористического наклонения, другую — ряд монументальных опусов с участием хора. В течение десятилетия, последовавшего за «Страстями», эту вторую линию (по отношению к которой произведения первой линии, если верить Пендерецкому, являются не более чем побочными продуктами[57]) пополнили оратория *Dies irae* (1967), опера «Лудёнские бесы» (или «Дьяволы из Лудёна», 1969), «Заутреня» (в двух частях, «Положение во гроб», 1970, и «Воскресение», 1971), оратория «Космогония» (1970) и *Magnificat* (1974).

Перечисленные произведения, продолжая и развивая различные аспекты достигнутого в «Страстях», далеко уступают им по частоте исполнений и богатству дискографии. Небольшая по объему (не более получаса музыки) оратория *Dies irae* посвящена памяти жертв Освенцима (ее премьера была приурочена к открытию мемориального комплекса на месте бывшего лагеря смерти) и состоит из трех частей. Их заглавия сами по себе обрисовывают драматургический план целого: *Lamentatio*, *Apocalypsis* и *Apotheosis*. Текстовая основа оратории гетерогенна — Ветхий и Новый Заветы, Эсхил, французские и польские поэты XX века, — но все тексты поются в латинском

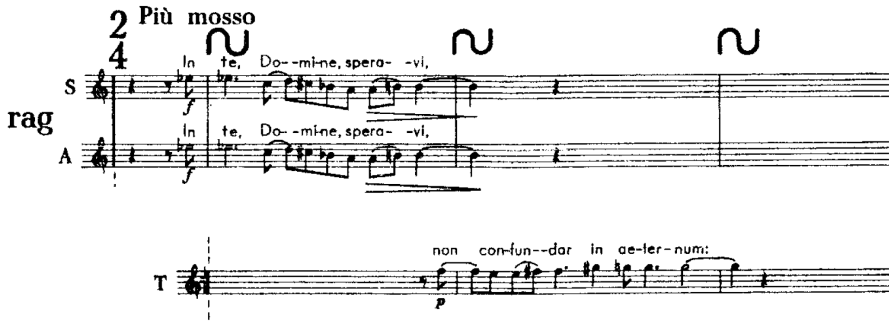
57 Цит. по: *Thomas A*. Polish Music since Szymanowski. P. 182.



Пример 5 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»



Пример 6 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»



Пример 7 — Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке»

переводе; тем самым устраняется опасность прямолинейной иллюстративности и натурализма, крайне неуместных в произведении на такую тему.

Трехактная опера «Лудёнские бесы» создавалась по заказу Гамбургской оперы, которой в то время руководил знаменитый Рольф Либерман, активно способствовавший расширению репертуара театра и утверждению в нем современных произведений. Либретто, составленное (на немецком языке) самим композитором, основано на одноименном документальном очерке выдающегося английского

прозаика Олдоса Хаксли (1952) о событиях, происшедших в одном французском городке во времена Людовика XIII и кардинала Ришелье: молодой, свободомыслящий, не слишком благочестивый (в смысле соблюдения седьмой заповеди), не жалуемый церковными властями священник Урбан Грандье возбуждает неконтролируемое чувство любви-ненависти у настоятельницы женского монастыря, сестры Иоанны, чья истерия передается другим монахиням; подвергнутая обряду экзорцизма, сестра Иоанна обвиняет Грандье в сговоре с дьяволом; Грандье арестовывают и подвергают пыткам, он отказывается признать себя виновным и гибнет на костре. Реальные исторические события складываются в гуманистический сюжет о земном, далеко не безгрешном человеке, обнаруживающем высшие нравственные достоинства в смертельном противостоянии фанатизму, мракобесию и нетерпимости. Стилистика «Страстей», с дополнительно акцентированным экспрессионистским уклоном, как нельзя лучше подошла к воплощению этого сюжета. Нельзя сказать, чтобы первая оперная партитура Пендерецкого была совершенно свободна от иллюстративности, она не чужда и такого обычного для «опер в прозе» недостатка, как преобладание речитатива над ариозо; в то же время ей присущи такие достоинства хорошей музыкальной драмы, как гибко варьируемый темпоритм, богато разработанная партия оркестра, выразительный интонационный профиль драматургически важных сольных номеров, наличие сложных «диалектических» ансамблей. За десять лет после премьеры «Лудёнские бесы» выдержали ряд постановок в Европе и США, затем интерес театров к ним заметно снизился. Опера редактировалась композитором в 1970-х и в 2010-х, но широкому слушателю она все еще (по положению на 2020 год) доступна только в гамбургской записи 1971 года под управлением Марека Яновского, с участием поистине звездного ансамбля солистов во главе с баритоном Анджеем Хиольским (отец Грандье) и меццо-сопрано Татианой Троянос (сестра Иоанна).

Ораториальный диптих «Заутреня» (по-польски *Jutrznia*) — первый и самый масштабный из нескольких «экскурсов» Пендерецкого в область православной литургической традиции. Две части «Заутрени», «Положение во гроб» и «Воскресение Господне», примерно равны по объему и длятся в сумме около 80 минут; вместе со «Страстями» они образуют своего рода пасхальный триптих. Помимо канонических церковнославянских текстов использованы греческие и латинские слова. Заглавия разделов взяты из православной литургии: «Тропарь», «Величание», «Ирмос», «Не рыдай Мене, Мати» и «Стихира» (в «Положении во гроб»), «Евангелия», «Стихира», «Псалом с Тропарем», «Канон», «Кондак», «Икос» и снова «Канон» (в «Воскресении»). Но связь с литургическим прототипом, в отличие

от «Страстей», здесь не прослеживается. Атмосфера православного ритуала — скорбная в первой части, просветленно-радостная во второй — воссоздана лишь в самых общих чертах, путем погружения характерных интонаций церковного пения в густую сонористическую массу. Более или менее отчетливо слышны лишь немногие слова, фонизм архаического языка возводится в ранг специфического средства музыкальной выразительности. Среди моментов, когда исконное церковное пение выходит на первый план, — рефрен «Христос воскресе из мертвых» во второй части; при первом проведении слышен сравнительно большой фрагмент песнопения, при последующих оно быстро заглушается «сонористикой».

Короткая (меньше 20 минут), но требующая больших исполнительских сил оратория «Космогония» сочинялась по заказу ООН для торжеств по поводу двадцатипятилетия этой организации — более чем убедительное свидетельство высокого международного статуса польского композитора. Две части оратории озаглавлены *Arche* («Начало») и *Apeiron* («Бесконечность»); драматургическая линия ведет от выдержанного низкого звука (архетип «начала времен», знакомый еще по «Золоту Рейна») к ритмичным хоровым выдохам diminuendo — своеобразному «многоточию», символизирующему бесконечность. Тексты взяты из самых разных источников, имеющих отношение к космосу, — от Софокла и Лукреция до Леонардо, Джордано Бруно и Коперника и, далее, до рапортов первого космонавта Юрия Гагарина и первого астронавта Джона Гленна с космических орбит. Но разобрать слова на слух еще труднее, чем в «Заутрене». Отчетливо слышно только латинское слово Sol — «Солнце» — звучащее в конце первой части и ярко выделенное из контекста трезвучием *Es-dur* (традиционная «солярная» тональность еще с моцартовских времен).

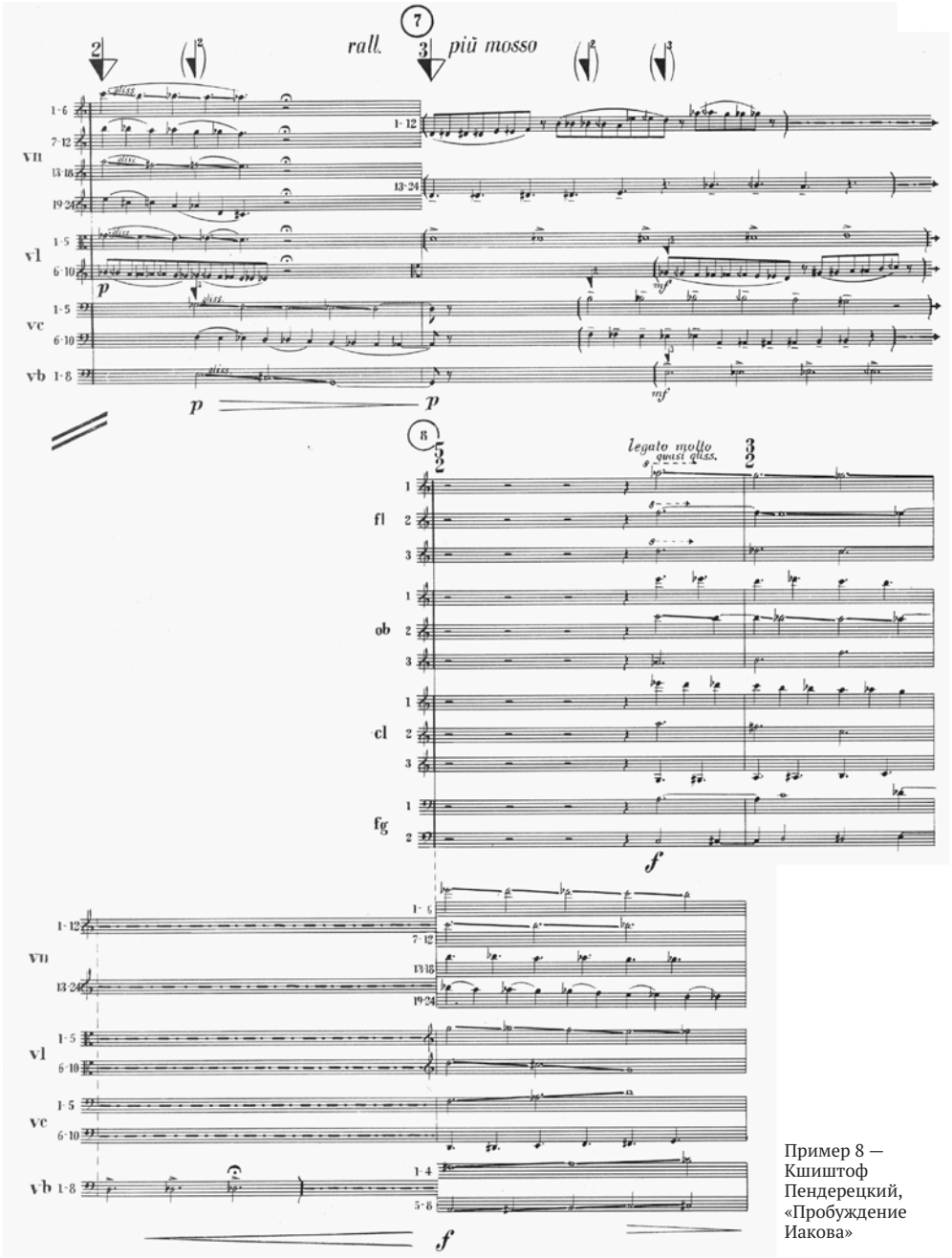
Последняя из перечисленных выше монументальных работ Пендерецкого, шестичастный *Magnificat* для хора, оркестра и баса соло на полный текст благодарственной молитвы Богородицы («Величит душа моя Господа», Лк. 1:46–55), знаменует начало отхода от сонористики. Вторая и пятая части снабжены подзаголовками «фуга» и «пассакалья», и при всей нетрадиционности языка условности соответствующих форм соблюдены в них достаточно строго. В хоровом и оркестровом письме Пендерецкий остается верен своему пристрастию к «многоэтажным» наложениям линий, статичным и движущимся кластерам, но необычные способы артикуляции и крайние регистры используются редко, роль ударных — традиционно важных носителей сонористического начала — минимизирована. Эта партитура тоже не обходится без мажорного трезвучия, выделяющего символически важное слово (неоднократное Gloria в финале). Одна из самых заметных и до некоторой степени удивительная особенность *Magnificat* Пендерецкого — подчеркнуто драматический, конфликтный, в целом далеко не радостный (несмотря на мажорные «вкрапления») тон, скорее неожиданный для музыкального воплощения данного евангельского текста.

Среди хоровых опусов Пендерецкого первой половины семидесятых особняком стоит двадцатиминутная «Песнь песней Соломона» (*Canticum canticorum Salomonis*) для камерного хора (16 вокалистов), ансамбля ударных и камерного оркестра на слова из латинской версии одноименной ветхозаветной книги (1973) — одночастная партитура в квази-рапсодической форме, развертываемой независимо от движения словесного текста; сонористическая хоровая ткань здесь не содержит даже того минимума внятно артикулируемых слов, который есть в «Заутрене» и «Космогонии», и лишь при знакомстве с партитурой становится ясно, что кульминация целого приходится на слова hortus conclusus — «запертый сад» (Песн. 4:12), то есть Эдем. В оркестр «Песни песней» включены сосудообразные свистульки без определенной высоты звука — окарины. Они же играют заметную роль в оркестровой пьесе «Пробуждение Иакова» (1974), вдохновленной другим фрагментом Ветхого Завета: «Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!» (Быт. 28:16). Возможно, наложения и чередования восходящих и нисходящих пассажей, занимающие бóльшую часть пьесы (в качестве иллюстрации см. пример 8 — одну из 15 страниц партитуры), призваны символизировать Ангелов Божиих, восходящих и нисходящих по лестнице Иакова (Быт. 28:12)[58]. Как бы то ни было, «Пробуждение Иакова», как и *Magnificat*, знаменуют собой прощание Пендерецкого с сонористикой и, шире, с авангардом. Годом раньше он обобщил свой «сонористический» опыт в четырехчастной Первой симфонии (*Arche I*, *Dynamis I*, *Dynamis II* и *Arche II*), где основная диалектическая идея (статика крайних частей versus динамика средних) иллюстрируется крупными, обобщенными штрихами.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-6.mp3
Кшиштоф Пендерецкий — «Пробуждение Иакова»
Симфонический оркестр Лейпцигского радио, дирижер Герберт Кегель. Eterna (запись 1984 года)

Дебютными образцами нового — условно говоря консервативного — стиля Пендерецкого явились опера «Потерянный рай» (начата в 1976 году, поставлена в 1978-м) и Первый скрипичный концерт (1977).

58 Ср.: *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. P. 241.



Пример 8 — Кшиштоф Пендерецкий, «Пробуждение Иакова»

Отныне он работает в подчеркнуто традиционной, по преимуществу эпически тяжеловесной манере (которую часто квалифицируют как неоромантизм), ориентируясь на Брукнера, Малера, Сибелиуса, Шостаковича. Основную часть его продукции по-прежнему составляет хоровая музыка на богослужебные тексты, а также симфонии и инструментальные концерты, написанные по большей части для знаменитых виртуозов — таких, как Исаак Стерн, Мстислав Ростропович и Анне-Софи Муттер. В музыке «нового» Пендерецкого рельефно проявились некоторые качества его творческой индивидуальности, остававшиеся малозаметными в его «авангардный» период. Будучи, как и ранее, мастером четко распланированной, архитектонически стройной крупной формы, Пендерецкий, как выясняется, не особенно силен в том, что касается изобретения рельефного тематизма и его интересного, разнообразного, непредсказуемого развертывания. Те же качества мешают Пендерецкому убедительно передавать в музыке гротеск и юмор и не лучшим образом сказываются на его опытах в сфере интимной камерно-инструментальной лирики. В центральных партитурах последних десятилетий композитор балансирует на грани религиозного китча, которого ему так счастливо удалось избежать в «Страстях» и «Заутрене».

С начала 1970-х Пендерецкий выступал как дирижер, исполняя весьма разнообразный репертуар. С 1980 года регулярно проводил музыкальные фестивали в своем поместье Луславице близ Кракова, где создал также уникальный в своем роде ботанический сад и основал Европейский центр музыки своего имени. В своих публичных высказываниях с нескрываемым раздражением отзывался об авангарде, которому в свое время отдал столь обильную дань.

***

В один год с Пендерецким родился еще один признанный классик новой польской музыки — Хенрык Миколай Гурецкий. В 1955–60 годах он учился в Катовицкой высшей музыкальной школе у Шабельского, затем совершенствовался в Париже, в том числе у Мессиана. Опубликованные и записанные на CD студенческие работы Гурецкого частично основаны на фольклорном материале, некоторые из них — например, Токката для двух фортепиано (1955) — обнаруживают явное влияние Прокофьева; музыка Токкаты использована в четырехчастном цикле для двух фортепиано и камерного оркестра с большой секцией ударных под симптоматичным заглавием «Песни о радости и ритме» (1956). Небольшой («веберновского» масштаба) Концерт для пяти инструментов (флейта, кларнет, труба, ксилофон, мандолина) и струнного квартета (1957) — музыка совершенно иного

рода, свободно-атональная и почти по-веберновски утонченная; относительно экспансивные жесты приберегаются для финала — единственной части, где участвует полный состав. Еще ближе к Веберну — датированная 1958 годом пятиминутная «Эпитафия» памяти Юлиана Тувима (1894–1953) для хора с флейтой-пикколо, трубой, ударными и альтом на текст предсмертного афоризма поэта.

«Эпитафия» — первое произведение Гурецкого, прозвучавшее на «Варшавской осени». На следующем фестивале он был представлен симфонией «1959» (впоследствии — Первая симфония) для струнных и ударных. Четыре лаконичные (3–5 минут) части симфонии — «Заклинание», «Антифоны», «Хорал» и «Лауда» — по-разному воплощают формообразующие возможности серийного письма. В «Заклинании» додекафонный принцип реализуется в виде ряда двенадцатитоновых созвучий с параметрами, предварительно рассчитанными по принципу «магического квадрата»[59]. Серийное письмо достигает максимума сложности в «Антифонах», где принципы серийной риторики, подразумевающие высокую степень детализации параметров каждого отдельного элемента музыкальной ткани, соблюдаются с подчеркнутой, почти иррациональной последовательностью[60]. Менее радикален «Хорал»: альты ведут cantus, вокруг которого размещаются звуковые «точки» и «пятна» разной протяженности и конфигурации. В финале преобладают ударные без определенной высоты звука, но даже их партии упорядочены по правилам серийной риторики.

Эксперименты с многопараметровым серийным письмом и серийной риторикой продолжились в сравнительно масштабных (свыше 15 минут каждая) одночастных партитурах 1960 года *Monologhi* для сопрано и трех инструментальных групп на «заумный» текст композитора и *Scontri* («Столкновения») для оркестра. В этих (и в ряде других) партитур Гурецкого специально оговаривается рассадка исполнителей на сцене, что должно внести в исполнение элемент инструментального театра. В *Scontri* этот элемент акцентирован особо, ибо идея опуса заключается в резких, часто агрессивных «столкновениях» инструментов и их групп. Интенсивностью красок и обилием контрастов *Scontri* выделяются на фоне остальной польской продукции того времени; даже для «Варшавской осени» 1960 года этот образец серийной риторики, обогащенной яркими

59 См.: *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974. S. 276–277.

60 На фестивальной премьере 1959 года она была купирована, так как оказалась не под силу исполнителям.

находками в области тембра, фактуры и драматургии, был слишком радикальным и вызвал нечто вроде скандала.

Написанные в 1962–63 годах пьесы триптиха *Genesis — Elementi* для струнного трио, *Canti strumentali* («Инструментальные песни») для 15 инструменталистов и *Monodramma* для 13 исполнителей на металлофонах, 6 контрабасов и сопрано (без слов) — столь же радикальны по языку и насыщены контрастами, но более экономны по материалу и не столь «раздроблены» по форме; здесь Гурецкий выступает скорее адептом сонористики. К тому же периоду относятся совершенно иные по всем параметрам, основанные на натуральных ладах «Три пьесы в старинном стиле» для струнного оркестра; наметившаяся в них тенденция возврата к традиционным ценностям польской народной и религиозной культуры получит развитие в более позднем творчестве Гурецкого. В оркестровом «Рефрене» (1965) эта тенденция пока еще не находит продолжения, но по некоторым параметрам он существенно отличается от недавних радикальных опытов композитора. Прежде всего он чрезвычайно ясен по форме, а его гармонический язык тяготеет скорее к модальности, нежели к сонористике. Первый раздел образуют воспроизведения «рефрена» — тематической идеи, основанной на целотоновой гармонии, порученной струнным и исполняемой в крайне медленном темпе piano, с постепенным наращиванием по горизонтали и вертикали и периодическими однократными staccati медных, отделяющими одно воспроизведение от другого; в этой музыке есть нечто от процессионала в духе тогда еще не написанных *Fratres* Пярта. Ей контрастирует шумный, хаотичный средний раздел, за которым наступает сжатая зеркальная реприза первого.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-7.mp3
Хенрык Миколай Гурецкий— «Рефрен»
Симфонический оркестр Польского радио, дирижер Ян Кренц
Polskie Nagrania/Philips (запись 1967 года)

Отныне интенсивность высказывания, экономия материала и ясность формальной концепции становятся постоянными атрибутами почерка композитора. Они своеобразно воплотились в цикле небольших камерно-инструментальных партитур под общим названием *Musiquette* – «Музычка»: «Музычка-1» для двух труб и гитары; «Музычка-2» для четырех труб, четырех тромбонов, двух фортепиано и ударных (5 исполнителей); «Музычка-3» для трех или более альтов (все — 1967); «Музычка-4, или Тромбоновый концерт» для тромбона, кларнета, виолончели и фортепиано (1970). Экстравагантностью инструментального состава, акцентированной элементарностью

тематизма и откровенно не «камерным», несмотря на скромные исполнительские силы, характером музыки эти пьесы до некоторой степени родственны созданным чуть позже трем «Композициям» (*Dona nobis pacem*, *Dies irae* и *Benedictus qui venit*) Галины Уствольской.

Во всех четырех «Музычках», в небольшой по объему композиции *Ad Matrem* для оркестра, хора и сопрано на слова из секвенции *Stabat Mater* (1972)[61], в двухчастной Второй («Коперниковской») симфонии для сопрано, баритона и оркестра на латинские тексты из трактата Коперника и из Псалтири (1972) — главным образом в ее первой, чисто инструментальной части, где сходство со стилистикой Уствольской выражено особенно сильно, — и даже в пропитанной фольклорными интонациями «Старопольской музыке» для медных и струнных (1969) Гурецкий остается до некоторой степени «сонористом», тяготеющим к крайним (преимущественно низким) регистрам, резким акцентам, шумовым эффектам, густым вертикалям. Но по ходу второй части той же симфонии утверждается манера, которая со временем принесет Гурецкому славу, почти немыслимую для серьезного композитора конца XX века, и будет квалифицирована как «новая простота»: повторяющиеся благозвучные гармонические последования, лаконичные диатонические мотивы, четко размеренные ритмы.

Самая масштабная во всем наследии Гурецкого декларация этой «новой простоты» — завершенная в 1976 году Третья симфония, она же «Симфония скорбных песен», для сопрано и оркестра, в трех медленных частях общей продолжительностью около часа. В первой части использован анонимный текст плача Девы Марии из собрания польской поэзии XV века, во второй — молитва, написанная на стене тюремной камеры 18-летней польской участницей антинацистского сопротивления, в третьей — текст фольклорного плача матери по убитому сыну. Первую половину первой части, самой объемистой из трех, образует канон для струнных на тему, производную от народной песни из Курпёвщины на северо-востоке Польши — начало канона показано в примере 9; полифоническое развертывание прерывается центральным соло сопрано, после которого возобновляется decrescendo с постепенным убыванием голосов. Две другие части выдержаны в более простом гомофонном складе, финал основан на народной мелодии из региона Ополе, Силезия и завершается на просветленной мажорной ноте.

Если не считать непривычно большого числа голосов (восемь) в педантично строгом каноне первой части, кластеров (диатонических) в оркестровом аккомпанементе к вокальному соло в той же части и не совсем обычной инструментовки некоторых вертикалей (выполненной без оглядки на «школьное» правило, не рекомендующее использование узких интервалов в низких регистрах), в гармоническом языке симфонии нет сколько-нибудь «нонконформистских» штрихов. Это, однако, не значит, что симфония могла бы быть написана до второй половины XX столетия. Дело не только в подборе текстов и в общем антивоенном пафосе произведения, но и в присущей «новой простоте» тенденции к редуцированию тональности до первичных элементов. С каждой очередной частью эта тенденция проявляется все более и более отчетливо, и почти двадцатиминутный финал уже всецело состоит из многократно и монотонно повторяемых последований, вращающихся вокруг аккордов с основным тоном [*a*] — в разных разделах это секстаккорд *F-dur* и трезвучия *a-moll* и *A-dur* с секстой и без нее.

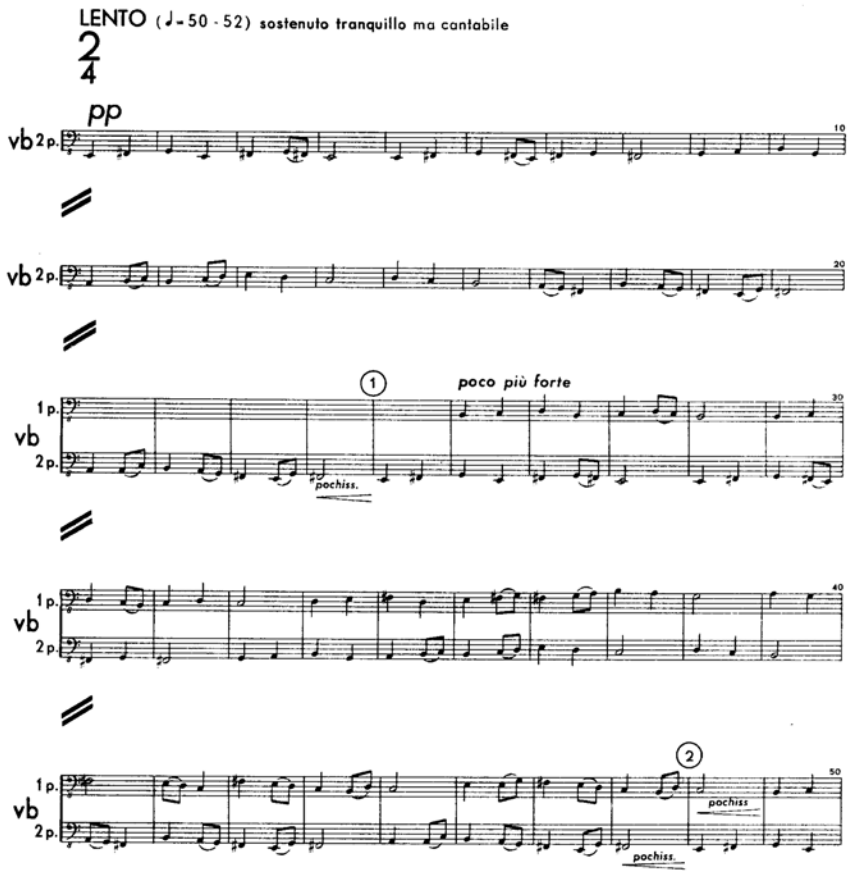
Ко времени создания «Симфонии скорбных песен» Гурецкий был уже достаточно хорошо известен в мире и успел создать несколько партитур по престижным заказам из-за рубежа. «Симфонию скорбных песен» он писал по заказу Юго-Западного радио (Штутгарт), а ее премьера состоялась весной 1977 года на Фестивале современного искусства во французском Руайане и вызвала неоднозначные отклики[62]. Очевидно, в контексте авангардно ориентированного Руайана диатоничность и консонантность симфонии Гурецкого не могли не показаться почти вызывающими. Польская премьера состоялась на «Варшавской осени» того же года, и мнения ведущих музыкальных критиков оказались до смешного разными: от «Шедевр, обеспечивающий его автору место в ряду гениев» (Анджей Хлопецкий) до «<…> разочарование и раздражение <…> вместо потрясения – скука; вместо рафинированной простоты — примитивизм» (Людвик Эрхардт)[63]. «Звездный час» симфонии наступил в начале 1990-х, когда ее новая запись[64] побила в Великобритании, США и некоторых других странах все рекорды продаж, опередив даже многие бестселлеры легкой музыки. Такой, внезапный и, можно сказать, ажиотажный спрос ясно указывает на то, насколько сильно изменился общественный вкус (или, попросту говоря, мода) за полтора десятилетия со времени премьеры «Симфонии скорбных песен».

61 Первая премия Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО, 1973.

62 Репортаж с Руайанского фестиваля: *Kański J.* XIV Festiwal w Royan // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 13. S. 15.

63 Górecki: III Symfonia // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 23. S. 17.

64 Оркестр London Sinfonietta, дирижер Дэвид Зинман (Zinman), солистка Доун Апшоу (Upshaw), Nonesuch, 1991.



Пример 9 — Хенрык Миколай Гурецкий, Симфония № 3

***

На шкале «авангардности» рубежа 1950–60-х музыкальный язык Лютославского располагался далеко позади последних достижений сериализма и сонористики. Свой интерес к серийной технике Лютославский исчерпал в «Траурной музыке», а идея выдвижения звукового колорита на роль основного фактора музыки была ему, по-видимому, изначально чужда: минимизация роли дискретных звуковысотных связей, редуцирующая гармонию до кластеров, шумов и отдельных индивидуализированных жестов, противоречила эстетике этого мастера тонкой работы с гармоническими структурами.

В обновлении языка Лютославскому неожиданно помог услышанный в 1960 году по радио алеаторический Концерт для фортепиано и оркестра Кейджа (1957–58), ставший по словам композитора, «стимулом к разработке собственной манеры письма, которую я назвал “ограниченной алеаторикой”»[65]. Ограниченная (она же контролируемая) алеаторика в версии Лютославского не имеет ничего общего с культивируемой Кейджем игрой случайностей («Меня не привлекает музыка, полностью подчиненная элементу случайности. Я не избегаю ответственности за свое сочинение»[66]). Этот тип алеаторики[67] не влияет на форму произведения в целом, но допускает внутри нее частично или полностью импровизируемые фрагменты и неполную согласованность горизонтальных линий в вертикальной плоскости, причем спектр возможных вертикальных звукосочетаний не выходит за рамки некоего заданного множества.

Первым опусом Лютославского в новой технике стали «Венецианские игры» (*Jeux vénitiens*) для камерного оркестра (1961), названные так потому, что они предназначались для исполнения на очередной Венецианской биеннале (отныне премьеры большинства сочинений композитора состоятся за границей), а также потому, что в условиях предоставленной оркестрантам относительной свободы слово «игра» приобретает дополнительный смысл: это уже не только исполнение предписанной партии, но и до некоторой степени «забава»[68]. «Венецианские игры» — тринадцатиминутный цикл, четыре части[69] которого функционально аналогичны частям «симфонии финала»: активное, насыщенное контрастами начало, срединные скерцо и медленная часть и финал, заметно превосходящий по объему и богатству материала любую из предшествующих частей, с кульминацией близ точки золотого сечения и медленной тихой концовкой.

65 [*Никольская И.*] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. С. 44, 94–95; *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 26–27.

66 [*Никольская И.*] Беседы.... С. 132.

67 Имея в виду исконный смысл слова «алеаторика», указывающий именно на случайность (от ‘alea’ – «игральные кости»), этот прием не является алеаторическим. Но поскольку и композитор, и его комментаторы используют этот термин, мы также будем его придерживаться.

68 Об этом автор говорил в одном из интервью после премьеры: *Pilarski B.* Moja muzyka jest grą // Współczesność. 1961. No. 20. S. 15. Цит. по: *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 30.

69 На венецианской премьере прозвучали только три части; еще одна часть (в окончательной версии третья) была дописана сразу после премьеры.

Сходная драматургическая схема, как мы помним, была опробована в Концерте для оркестра (который, впрочем, завершался fortissimo). Она же, с различными вариациями, будет неоднократно воспроизводиться в других инструментальных опусах Лютославского, а особенность коды «Венецианских игр» — появление нового материала в самом конце — войдет в арсенал его излюбленных формообразующих приемов.

Первая часть «Венецианских игр», в восьми разделах, нотирована в виде диаграммы: девять помеченных буквами от A(=1) до H(=8) прямоугольников, внутри которых зафиксированы партии отдельных инструментов или инструментальных сочетаний (содержимое некоторых прямоугольников воспроизводится более чем в одном разделе). Дирижер показывает только начало и конец каждого раздела (примерная продолжительность указана в партитуре, но дирижер не обязан соблюдать ее с точностью до секунды); в остальном каждый оркестрант исполняет свою партию так, как если бы он был солистом. Нотация остальных частей более традиционна; вторая часть тактирована обычным способом (без алеаторики), в третьей солирующая первая флейта ведет свою партию свободно, струнные подчиняются дирижеру, а остальные музыканты сопровождают солиста, прислушиваясь к нему и реагируя лишь на немногие специально обращенные к ним дирижерские знаки.

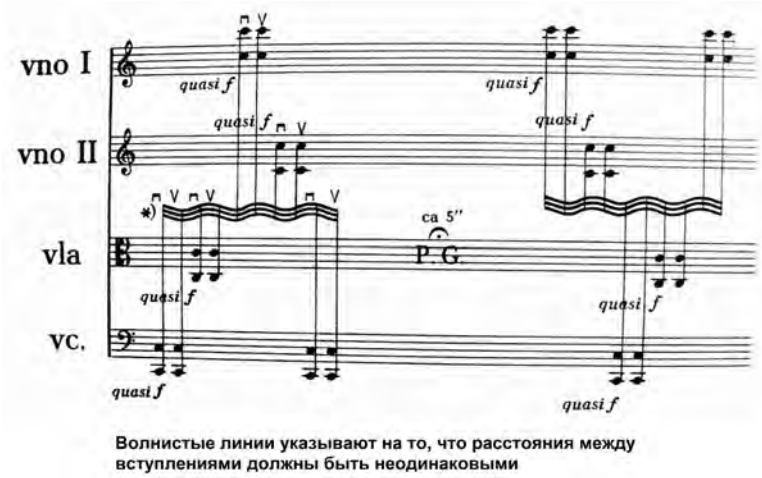
Далее последовали «Три стихотворения Анри Мишо» (*Trois poèmes d'Henri Michaux*) для двадцатиголосного смешанного хора и оркестра духовых и ударных (1963). Начиная с триптиха на слова бельгийского сюрреалиста Мишо (Michaux, 1899–1984) все вокальные опусы Лютославского (кроме одной миниатюры «на случай») написаны на французские сюрреалистические стихи: французский язык в пении обладал для него особой привлекательностью[70], его художественному мировоззрению была близка присущая сюрреализму многозначность и неуловимость смыслов.

Произведение нотировано в виде двух партитур — для оркестра и для хора; в обеих партитурах есть указания, обеспечивающие их относительную синхронизацию, но в любом случае исполнением каждой из партитур должен руководить свой дирижер. В нотации «Трех стихотворений» впервые появляются два типа направленных вниз стрелок: более широкие указывают на начало разделов, тактируемых обычным образом (разделы a battuta — «под палочку»), более тонкие — на начало разделов, где отдельные партии не синхронизированы и допускается относительно высокая степень исполнительской свободы (разделы ad libitum). Отныне система различающих знаков (чаще всего стрелок) для ad libitum и a battuta будет использоваться во всех партитурах Лютославского, требующих участия дирижера, и получит некоторое распространение в практике других композиторов.

70 См.: *Kaczyński T.* Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. S. 34.

Части триптиха: «Мысли» (*Pensées*), «Великая битва» (*Le grand combat*) и «Отдых в несчастье» (*Repos dans le malheur*). Первая часть выдержана в медленном, ритмически аморфном движении, отражающем исходную мысль стихотворения: 'Penser, vivre, mer peu disctincte' («Мыслить, жить, неясное море»). Алеаторическое письмо в версии Лютославского — идеальное средство для создания эффекта, подсказываемого этими словами. Медленный финал завершается катарсисом на угасающей ноте (заключительные слова: 'Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur // Je m'abandonne' [«В твоем свете, в твоей полноте, в твоем ужасе // я отдаюсь»]). Резкий контраст по отношению к крайним частям составляет средняя, написанная на изобилующий экспрессивными неологизмами верлибр, где речь идет о безжалостной схватке двух существ. По сравнению с крайними частями ритмика здесь организована более четко, в оркестре преобладают ударные, нотированное пение вытесняется хоровыми выкриками, гомоном, glissandi; весь этот почти натуралистический набор приемов иллюстрирует жестокую суть и драматизм происходящего. Ни до, ни после «Великой битвы» Лютославский не работал в столь откровенно «сонористической» манере.

В Струнном квартете (1964) Лютославский возвращается к упомянутой выше драматургической схеме, решенной здесь в виде



Пример 10 — Витольд Лютославский, Струнный квартет

двухчастного целого, где первая, меньшая по объему и фрагментарная часть (ее форму более или менее скрепляет рефрен из повторяемых нот «до», неоднократно проходящий в разных вариантах; первое проведение рефрена – в примере 10) служит развернутым вступлением ко второй части — более «собранной», цельной, насыщенной целеустремленным движением. Достигнутая близ точки золотого сечения кульминация хаотически рассредоточена, размыта, поскольку каждый исполнитель приходит к собственной кульминации «алеаторически», независимо от других; далее наступает спад, ведущий к тихой коде. Части Струнного квартета, в соответствии с их драматургической функцией, названы «Вступительная» (*Introductory Movement*) и «Главная» (*Main Movement*). В большем масштабе та же схема реализована во Второй симфонии (1967), где первая часть озаглавлена *Hésitant* (франц. «колеблясь»; в ней также есть неоднократно варьируемый рефрен, в данном случае для трио тростевых инструментов), а вторая – *Direct* («прямолинейно»; здесь также кульминация размыта из-за алеаторики и производит впечатление едва контролируемого хаоса). Пользуясь известной шёнберговской терминологией, первые части этих диптихов можно охарактеризовать как преимущественно «рыхлые» (locker), вторые — как преимущественно «твердые» или, скорее, «плотные» (fest). Но в кульминациях и кодах как Струнного квартета, так и Второй симфонии вновь дает о себе знать элемент «рыхлости», казалось бы преодоленный в момент сдвига от вступительной части к главной: как квартет, так и симфония, говоря метафорически, завершаются не восклицательным знаком или хотя бы точкой, а многоточием.

Квартет и симфония разделены вокальным «интермеццо»: в 1965 году появились «Вытканные слова» *(Paroles tissées*) для тенора, струнных, арфы, фортепиано и ударных на текст стихотворения Жана-Франсуа Шабрёна (Chabrun, 1920–1997) «Четыре гобелена для владелицы замка Вержи» (*Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*). В сюрреалистических, без размера и рифмы, стихах зашифрован рассказ об идиллии, разрушенной в результате некоего трагического события. Первые две части выполняют драматургическую функцию краткого «объективного» вступления и бесконфликтного интермеццо; третья, кульминационная часть завершается катастрофой; медленный финал приносит просветление и успокоение (в стихах угадывается «намек» на отпевание погибших влюбленных). Таким образом, и здесь Лютославский остается верен своему обыкновению начинать целое в почти индифферентной «прелюдирующей» манере, приберегая самое главное для его второй половины.

В «Вытканных словах» Лютославский на новом уровне продолжил начатое в «Пяти песнях на слова Казимеры Иллакович»:

конструирование гармонического каркаса из двенадцатитоновых созвучий, характер или «качество»[71] которых зависит от взаимного расположения интервалов. Движущей силой развертывания музыки во времени становится варьирование уровня благозвучия (эвфонии) таких гармонических структур[72], а важнейшим формообразующим фактором — контраст между эвфоническими сочетаниями, преимущественно из смежных разнокачественных консонансов и мягких диссонансов (в «Вытканных словах» они доминируют в частях 1 и особенно 4), и вертикалями с преобладанием интервалов резко диссонантного качества (главным образом в экспрессивной третьей части). Минимум энтропии, допускаемый в отрывках ad libitum, практически не влияет на результирующую структуру вертикали.

Очередной вариант реализации своей излюбленной драматургической схемы Лютославский предложил в «Книге для оркестра» (*Livre pour orchestre*, 1968). Двадцатиминутное сочинение складывается из четырех «глав», разделенных интермедиями. Главы 1, 2 и 3 выполнены в технике a battuta и различаются по тематизму и колориту, но все они разворачиваются по обычной для Лютославского модели: постепенный рост интенсивности — кульминационный «взрыв» — заключительный быстрый спад. Короткие интермедии между главами предназначены для двух–трех инструментов, играющих ad libitum; по мысли автора, эти интермедии нужны для того, чтобы слушатель смог перевести дух и лучше подготовиться к восприятию дальнейших драматических перипетий. Третья интермедия плавно переходит в финальную главу, где та же модель чередования широкого crescendo и сжатого diminuendo реализована в большем масштабе (финал длится столько же, сколько остальные главы, вместе взятые), более целеустремленно и в условиях более разнообразного взаимодействия между ad libitum и a battuta. В коде, основанной на новом материале, они приходят к некоему подобию синтеза, знаменующему просветление после катастрофы: целое завершается тихим размеренным (a battuta) анабасисом струнных divisi в моноритмической (квази-хоральной) фактуре, на который накладывается дуэт флейт, играющих ad libitum. Качество двенадцатизвучий в партиях струнных плавно меняется вначале в сторону большей эвфоничности, затем в обратную сторону вплоть

71 ‘Quality’ – термин самого Лютославского. См.: [*Никольская И.*] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. С. 87.

72 О гармонии Лютославского этого периода, с необходимыми нотными иллюстрациями из «Вытканных слов» и упомянутых далее «Книги для оркестра», Виолончельного концерта, «Прелюдий и Фуги» и Третьей симфонии, см.: *Акопян Л.* Музыка последнего столетия. Теория и история. Готовится к публикации на сайте ГИИ.

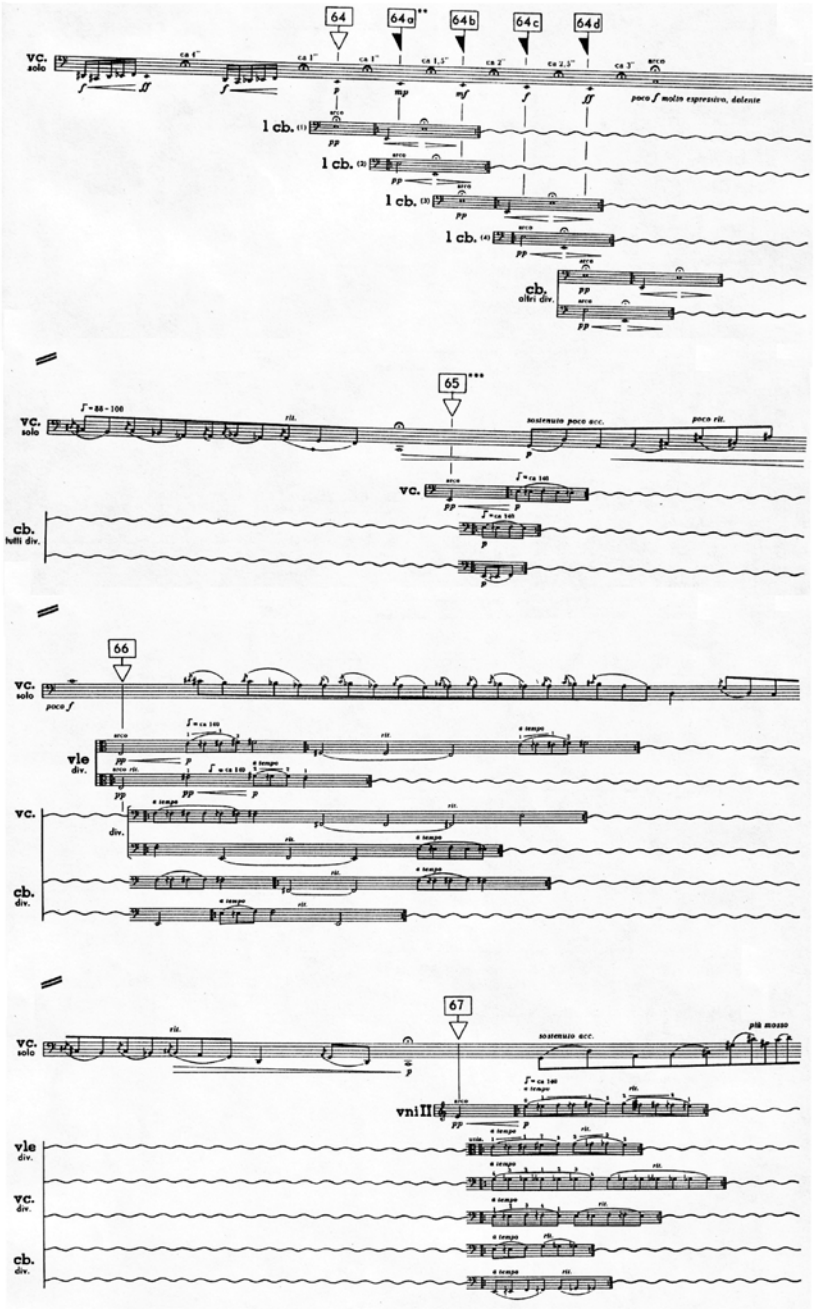
до полутонового кластера от c^3 до h^3, последний же в конечном счете разрешается в структуру e^3–fis^3–a^3–h^3, предельно консонантную для всего эпизода и для произведения в целом. По своему драматургическому и психологическому эффекту такое завершение аналогично долгожданному тоническому трезвучию.

Концерт для виолончели с оркестром (1970), формально одночастный, представляет собой инструментальную драму в пяти актах. Первый акт — вступительная каденция солиста, снабженная недвусмысленной ремаркой indifferente; звуковысотным центром притяжения, к которому солист периодически возвращается после очередных упражнений во всевозможных видах виолончельной техники (включая быстрые пассажи в четвертитонах), служит тон «ре» на открытой струне. Второй акт делится на четыре эпизода; в них солист и оркестр, без участия медных духовых, предаются легковесным играм, тогда как функция меди заключается в том, чтобы шумно вмешиваться в эти игры и прерывать их. Диалектика обычных для Лютославского противоположностей — мягкой и острой диссонантности, a battuta и ad libitum — приобретает здесь особенно наглядную, можно сказать почти театральную форму: в «мирных» эпизодах преобладают аккорды терцовой структуры, мелодические пассажи по тонам септ- и нонаккордов и движение a battuta, а в интерлюдиях с «воинственными» трубами и тромбонами — малосекундовые кластеры и ad libitum.

Продолжение в том же духе было бы слишком предсказуемым, и в третьем акте пейзаж радикально меняется. Тема, введенная после тщательной подготовки, явно настраивающей на ожидание некоего «важного события»[73], — уже не просто «горизонталь» или «линия», а полноценная кантиленная мелодия широкого дыхания, одна из самых выразительных мелодических находок во всей новой музыке: пример 11[74]. Хотя в ней нет признаков конвенциональной песенности или ариозности и она не отсылает к конкретным историческим прототипам, присущий ей тип экспрессии и форма ее воплощения, несомненно, содержат в себе нечто близко знакомое и явно рассчитанное на то, чтобы задеть слушателя за живое. На фоне остального материала концерта кантилена предстает островком самодовлеющего мелодического письма: необычное для серьезной новой музыки концертного жанра подтверждение тезиса о том, что

73 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 139.

74 Разбор этой темы См. в: *Акопян Л.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки. Теория и история. № 10–11, 2014. *http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf* С. 221–223.



Пример 11— Витольд Лютославский, Концерт для виолончели с оркестром

мелодия сама по себе есть «минимальное музыкальное произведение» и «автономная единица искусства»[75].

Проникновенная кантилена прерывается мощной атакой медных в полном составе, и все четвертое действие драмы представляет собой картину неравной борьбы солиста с враждебной оркестровой стихией. Под усиливающимся напором оркестра солист терпит поражение, но в коде внезапно оживает и, преодолевая трудности, совершает анабасис к a^2. Композитор не одобрял программных толкований своей музыки, но в Концерте взаимоотношения между солистом и оркестром показаны настолько наглядно, что подобные толкования напрашиваются сами собой. Предложенная Галиной Вишневской интерпретация Концерта как «истории Дон Кихота XX века»[76] имеет смысл хотя бы потому, что отсылает к известной симфонической поэме Рихарда Штрауса, где главного героя персонифицирует именно виолончель. Абстрагируясь от действительной или воображаемой программы Концерта, отметим, что в нем обнаруживается своего рода тональный — или, лучше сказать, «метатональный» — план: «ре» во вступительной каденции — «ми» в кантилене (См. нотный пример) — «ля» в коде.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-8.mp3
Витольд Лютославский — Концерт для виолончели с оркестром
Мстислав Ростропович, Парижской оркестр, дирижер автор
EMI (запись 1974 года)

В 1972 году появилось самое объемное произведение Лютославского — «Прелюдии и Фуга» для тринадцати струнных. Сюита из семи разнохарактерных прелюдий общей продолжительностью около 17 минут выполняет функцию развернутого вступления к длящейся примерно столько же Фуге. Прелюдии не столько сменяют одна другую, сколько «цепляются» одна за другую: начало следующей прелюдии накладывается на концовку предыдущей, составляя по отношению к ней значительный темповый, регистровый, фактурный контраст (позднее на этом принципе будет построен ряд других партитур Лютославского). В первой половине Фуги экспонируются шесть тем, характер которых определяется ремарками cantabile, grazioso, lamentoso, misterioso, estatico и furioso. Понятие «тема» трактуется Лютославским своеобразно: каждая тема — не одноголосная линия (как в традиционной фуге), а гетерофонный пучок линий, сходных по ритмическому рисунку, звуковысотной

75 *Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. С. 5, 31.
76 [*Никольская И.*] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. С. 110.

конфигурации, фразировке. Отдельные линии разворачиваются ad libitum, что обусловливает некоторую аморфность (вязкость) результирующего ритма. Вступительный раздел Фуги и связующие разделы между экспозициями тем (а также «интермедии» и кода во второй половине Фуги), напротив, играются a battuta. Контраст между разделами подчеркивается различием их интервального состава: в разделах a battuta преобладают чистые кварты и большие секунды (с обращениями), а в разделах ad libitum — малые секунды, большие септимы и тритоны, то есть более острые диссонансы. За серией экспозиций следует «стреттная» зона, где темы вступают в интенсивное полифоническое взаимодействие[77]. На исходе рассредоточенной (как в Квартете и Второй симфонии) кульминации появляется новый материал, содержащий экспрессивные четвертитоновые ходы — неожиданная, освежающая смена точки зрения на звуковой пейзаж (Лютославский назвал этот прием «внедрением иррационального элемента» в рациональную конструкцию[78]).

Середина 1970-х была отмечена в биографии Лютославского появлением двух партитур продолжительностью около пятнадцати минут каждая. Одна из них — вокальная поэма «Пространства сна» (*Les espaces du sommeil*) для баритона и оркестра на стихи Робера Десноса (Desnos, 1900–1945), обращенные к неназванной женщине. «Лирический герой» описывает ей содержание своих снов; форма стихотворения (без размера и рифмы) поддерживается рефреном ‘il y a toi’ («[там] есть ты»). Партитура в полной мере наделена такими обычными для музыки Лютославского атрибутами, как многообразие типов вокальной фактуры, гибкость переходов между ними, изысканная оркестровка, четко распланированная форма. Вдобавок ко всем этому ее отличает спонтанность экспрессивных жестов, диктуемая движением сюрреалистического («сновидческого») текста. Восхищенный достоинствами поэмы, ее прославленный первый исполнитель заметил, что сила ее воздействия превосходит всё, чего можно «достичь сознательными усилиями»[79].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-9.mp3
Витольд Лютославский — «Пространства сна»
Дитрих Фишер-Дискау, Берлинский филармонический оркестр,
дирижер автор. Philips (1986)

77 Подробно о полифонической технике Лютославского в Фуге См. в: *Акопян Л.* Музыка последнего столетия. Теория и история. Готовится к публикации на сайте ГИИ.
78 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. S. 179.
79 [*Fischer-Dieskau D.*] Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer-Dieskau. Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989. P. 290.

Затем последовала оркестровая пьеса с французским заглавием *Mi-parti*, обозначающим нечто из двух равных, но неодинаковых частей (в частности, двухцветную одежду или щит с вертикальным разделением цветов). Согласно Лютославскому, избранное им заглавие указывает не на форму целого, а на структуру музыкальных фраз, которые здесь часто делятся цезурой на слегка асимметричные половины. Такое строение фраз характерно главным образом для идиллического начального раздела *Mi-parti*. Затем, как обычно у Лютославского, процесс неторопливого развертывания музыки нарушается. Общая активизация движения приводит к генеральной кульминации, за которой, после эпизода «оцепенения», наступает кода, основанная на восходящей гетерофонной «бесконечной мелодии» скрипок divisi, — один из самых впечатляющих катарсисов во всем творчестве Лютославского.

За полтора десятилетия между «Венецианскими играми» и *Mi-parti* Лютославский создал всего десять не слишком длинных партитур (в пересчете на хронометраж — не более четверти часа музыки в год), не изменяя своей новой, найденной к началу шестидесятых годов манере и вместе с тем не позволяя себе слишком простых, предсказуемых, уже опробованных композиционных решений. Появление кажого из этих десяти опусов воспринималось как крупное событие. Среди их первых исполнителей были такие выдающиеся музыканты, как квартет LaSalle (Струнный квартет), Питер Пирс («Вытканные слова»), Мстислав Ростропович (Концерт для виолончели), Дитрих Фишер-Дискау («Пространства сна»); «Венецианские игры», «Три стихотворения Анри Мишо» и Вторая симфония были награждены первыми премиями Международной трибуны композиторов при ЮНЕСКО; после «Прелюдий и Фуги» влиятельный польский критик объявил Лютославского величайшим (при всем уважении к Шимановскому) польским композитором после Шопена[80], и впоследствии с этим, в общем, никто не спорил. С середины 1970-х творческая активность Лютославского возросла и в некоторых работах ему, возможно, не удалось избежать рутины, но из-под его пера продолжали выходить вещи исключительного художественного качества, а его стилистика оставалась по существу неизменной – не считая того, что доля ad libitum в его партитурах заметно снизилась, а элемент «метатональности» стал заметнее (показательна начатая еще в семидесятых, но завершенная только в 1983-м Третья симфония с ее отчетливо выраженной опорой на тон «ми»).

80 *Zieliński T. A.* Perspektywy piękna, wyrazu i formy // Ruch Muzyczny. 1973. No. 18. S. 6.

***

При всем безусловном авторитете Лютославского — как артистическом, так и моральном, — его влияние на современную польскую музыку было ограниченным (массовое копирование его метода алеаторического письма, конечно, в счет не идет). Он никогда не преподавал (если не считать спорадических «мастер-классов») и, соответственно, не имел учеников или воспитанников в полном смысле этих слов. Более широкому влиянию Лютославского не способствовала исповедуемая им творческая установка, предполагающая, помимо безупречного профессионализма и изобретательности, избегание чрезмерной эксплуатации собственных удачных находок и необычайно высокую степень требовательности к каждой записанной ноте, почти недостижимую в условиях современного рынка искусства. Среди видных композиторов, чья молодость пришлась на период расцвета польского авангарда, одним из наиболее близких Лютославскому по духу оказался Кшиштоф Мейер — выпускник Краковской высшей музыкальной школы, ученик Веховича и Пендерецкого, в середине 1960-х прошедший также парижскую школу Буланже и считающий Лютославского также одним из своих педагогов[81] (их неофициальное общение началось в 1965 году и продолжалось до конца жизни Лютославского[82]).

Молодой Мейер активно пробовал свои силы во всевозможных новых и новейших по тем временам манерах и техниках (включая, различные варианты серийной техники и алеаторики и, конечно же, сонористику), но их элементы с самого начала, как правило, служили ему не более чем вспомогательными средствами при конструировании масштабных форм, наделенных интонационно содержательным тематизмом и внятной, стройной драматургией; показательны, в частности, Камерные концерты для флейты, ударных и струнных (1962–64) и для гобоя, ударных и струнных (1972), и отмеченная особенно явным влиянием гармонического языка Лютославского Четвертая симфония (1973[83]). Более поздний Мейер близок Лютославскому не столько своей стилистикой, сколько своим представлением о целостном музыкальном опусе как об особого рода истории, распланированной с учетом психологии восприятия и включающей ряд фаз, связанных между собой

81 *Meyer K.* Mistrzowie i przyjaciele. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011. P. 229.

82 Мейер является соавтором двухтомного обзора жизни и творчества Лютославского (*Gwizdalanka D., Meyer K.* Opp. cit.).

83 В 2020 году обнародована вторая редакция этой симфонии.

причинно-следственными отношениями: от первичного ознакомления с атмосферой действия, через изложение перипетий «сюжета» и переходную фазу относительной разрядки, к кульминационной фазе, где сконцентрирована суть рассказываемой «истории», и логически обусловленному завершению[84]. Лютославский подал Мейеру пример необычайно внимательного отношения ко всем деталям партитуры, от фиксации отношений длительности и расчета гармонических структур до самых, казалось бы, незначительных исполнительских ремарок, и убедил его в том, что сколько-нибудь значительное произведение не должно основываться на какой-либо одной ведущей тематической идее. Еще одна черта, объединяющая Мейера с Лютославским, — виртуозное инструментальное письмо и, соответственно, пристрастие к жанру концерта с ярко выраженным элементом состязания между солистом и оркестром.

С другой стороны, предпочтение, оказываемое традиционным, преимущественно многочастным крупным формам симфонической и камерной музыки (в особенности жанрам симфонии и квартета) и склонность к последовательной, подробной работе с лаконичными, рельефно очерченными темами и к четкой акцентной ритмике сближают Мейера с Шостаковичем[85]. Как и Шостакович, Мейер является незаурядным мастером гротеска и юмора, о чем свидетельствует, в частности трехактная опера «Кибериада» на собственное либретто композитора по мотивам популярных «сказок роботов» Станислава Лема (завершена в 1970 году, тогда же удостоена премии князя Монако за лучшее музыкальное произведение, но поставлена лишь в 1986-м).

Не поддаваясь моде на новую простоту и благозвучный неоромантизм, Мейер сохраняет приверженность крупным, содержательным концепциям и достаточно современному письму, интегрирующему опыт авангарда и в целом свободному от прямой стилизации и полистилистики.

84 *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003. S. 21ff.

85 Еще один ценный музыковедческий труд Мейера — монография о Шостаковиче, вышедшая первым изданием (на польском языке) еще при жизни ее героя. Русский перевод обновленной версии книги (с воспоминаниями автора о встречах с Шостаковичем в Москве): *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: «Композитор», 1998. Мейер завершил неоконченную оперу Шостаковича «Игроки» (пост. 1983), оркестровал его Сонату для скрипки и фортепиано (1995) и сочинил выдержанный в манере Шостаковича струнный квартет («Шестнадцатый квартет Шостаковича», 1997).

***

Нишу репетитивного минимализма в польской музыке 1960–80-х занял Томаш Сикорский (1939–1988) — сын и ученик Казимежа Сикорского. Подобно своему отцу он совершенствовался в Париже под руководством Буланже. Смолоду он интересовался также электроникой и уже к середине 1960-х был автором нескольких композиций для акустических инструментов и синтезированного звука (а в середине 1970-х работал в знаменитом центре электронной музыки «Коламбия—Принстон»). В молодые годы Сикорский-младший отдал дань сонористической моде на нетрадиционные способы инструментальной и вокальной артикуляции, но вскоре отошел от нее; очевидно, рассчитанная на яркие внешние эффекты сонористика была чужда его интровертному темпераменту. Среди произведений, закрепивших за Сикорским репутацию первого польского минималиста, — «Гомофония» для 12 медных духовых, фортепиано и гонга (1968–70), «Для струнных» для трех скрипок и трех альтов (1970), Holzwege («Дороги в никуда») для оркестра (1972), «Другие голоса» для 24 духовых, 4 гонга и колокола (1975) и ряд фортепианных пьес, предназначенных для собственных концертных выступлений. Минимализм в версии Томаша Сикорского, подобно классике Райли—Райча—Гласса, основан на простых повторяющихся ритмических и мелодических паттернах и на сравнительно благозвучных выдержанных гармониях. Вместе с тем пьесы Сикорского, как правило, относительно коротки (10–15 минут), выдержаны в небыстрых темпах и часто завершаются более или менее ясно выраженными кодами, их звуковая ткань может содержать внезапные драматические разрывы и включения контрастного материала, резко повышающие градус «авангардной» остроты звучания (как, например, в «Других голосах» — одном из наименее минималистичных опусов композитора). Важнейшая особенность музыки Сикорского — ее сосредоточенный, медитативный, порой сумрачный тон. Тексты, избранные Сикорским для некоторых поздних работ (начиная с композиции «Болезнь к смерти» двух фортепиано, четырех труб, четырех валторн и чтеца на слова из одноименного трактата Кьеркегора), и заглавия некоторых других опусов указывают на философские и литературные источники его вдохновения: помимо Кьеркегора это Беккет, Ницше, Кафка, Борхес.

При участии Томаша Сикорского был создан один из самых популярных польских ансамблей новой музыки, характерное порождение ранней «Варшавской осени» — квартет «Музыкальная мастерская» (Warsztat muzyczny). Его инструментарий составляли фортепиано, кларнет, тромбон и виолончель. За время своего существования (до 1988 года) ансамбль исполнил свыше ста специально написанных

для него произведений польских и зарубежных композиторов. С 1967 года пианистом и руководителем ансамбля был еще один воспитанник К. Сикорского и Буланже — Зыгмунт Краузе (р. 1938). Краузе-композитора нельзя назвать минималистом в привычном смысле, но и он, подобно Т. Сикорскому, смолоду дистанцировался от «максимализма» своих наиболее влиятельных соотечественников, избрав в качестве ведущего метода «экстремальную редукцию выразительных средств»[86].

Важнейшим источником вдохновения для Краузе долгое время служило творчество польского художника Владыслава Стшеминьского (Strzemiński, 1893–1952)[87], создателя «унизма» — метода, родственного супрематизму Казимира Малевича и основанного на повторении одного и того же мотива, избегании контрастов, внутренней гомогенности каждого отдельно взятого полотна. Соответственно значительная часть музыки Краузе, прежде всего ранней, выполнена по аналогичным формальным рецептам. Некоторые из последовательно «унистических» работ Краузе — например, «Пьеса для оркестра № 1» (1969) и «Пьеса для оркестра № 2» (1970), каждая продолжительностью около 10 минут, — по характеру звучания могут ассоциироваться с музыкой Мортона Фелдмана: ровная негромкая динамика, аморфный ритм, медленные плавные смены диссонантных вертикалей. В иных опусах того же периода допускаются не только волнообразные, но и сравнительно резкие перепады динамики и темпа, но, по словам самого композитора (относящимся к одночастному Второму струнному квартету, 1970), «процесс изменений как бы запрограммирован: изменения происходят и возвращаются на исходные позиции; вновь происходят и вновь возвращаются к точке отсчета»[88], что не противоречит идее унизма.

С конца 1960-х Краузе создал ряд «пространственных» опусов в расчете на определенные помещения. Большинство этих работ предназначено для рассредоточенных в пространстве музыкантов (в том числе играющих на народных, архаических, экзотических, детских инструментах) и магнитофонов; самая известная из них — *Fête galante et pastorale* («Галантное и пасторальное празднество», первая редакция — 1974, Грац, замок Эггенберг, есть и другие версии). Как в этом произведении, так и во многих партитурах концертных жанров, созданных с начала семидесятых, Краузе опирается на

86 *Никольская И.* Зыгмунт Краузе и его музыка. М.: «Композитор», 2017. С. 45.

87 Художник родился в Минске, некоторое время работал в Москве и до переезда в Польшу (1922) выставлялся под именем Владислав Стржеминский.

88 Цит. по: *Никольская И.* Зыгмунт Краузе и его музыка. С. 53.

фольклорный (не обязательно польский) материал. Для «неофольклоризма» в трактовке Краузе особенно характерна гетерофония движущихся с разной скоростью мелодических линий народно-песенного происхождения — еще один вариант унизма, объединяющий исходный материал в статичное целое с нарочито размытыми, лишенными определенности контурами. Образец — сравнительно часто исполняемая четырехчастная композиция для десяти солирующих струнных *Aus aller Welt stammende* («Происходящие со всех концов света») по четырем польским народным песням (1973).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2020-22-23/Hakopian_mp3-10.mp3
Зыгмунт Краузе — *Aus aller Welt stammende*
Камерный оркестр Варшавской филармонии, дирижер Кароль Тейч. Polskie Nagrania (1973)

Со временем Краузе отошел от статики радикального унизма: его позднейшим партитурам не чужд элемент поступательного развития, основную часть их материала составляют модальные, украшенные мелизмами мелодии и благозвучные гармонии. Одним из переломных сочинений на его пути к своеобразному варианту неоромантизма — камерному, сдержанному, нередко окрашенному в квази-фольклорные тона — стал одночастный Фортепианный концерт (1976). Неоромантизм в чистом, можно сказать буквальном смысле — опыты Краузе-пианиста по интерпретации Шопена, с обширными импровизируемыми вставками в шопеновские оригиналы. В XXI веке ведущим жанром Краузе стала опера, но это уже совсем другая история.

***

Резюмируем наше case study. Благодаря уникально счастливому стечению обстоятельств музыкальный авангард в Польше времен Владыслава Гомулки (правил в 1956–1970) и раннего Эдварда Герека (правил в 1970–1980) не только всячески поощрялся коммунистической властью, — при том, что к нонконформистским течениям в литературе и других искусствах она относилась почти так же подозрительно, как и идеологические службы советского режима, — но и пользовался реальной популярностью у концертной публики. Мейнстримом польского композиторского творчества того времени была музыка необычных звучаний и динамических контрастов — для ее обозначения был придуман не лишенный иронического оттенка

неологизм warszawskojesienna («варшавско-осенняя»)[89]. Возможно (хотя и, строго говоря, недоказуемо), что ее глубинные корни — в «экспрессионистском импрессионизме», с которого некогда начиналась польская музыка XX века. Так или иначе, в «варшавско-осенней» продукции желанная «польскость», о которой рассуждал Гомбрович (см. эпиграф), нашла яркое, оригинальное, исторически обусловленное и вместе с тем до некоторой степени неожиданное выражение.

Инерция «варшавско-осеннего» радикализма действовала на протяжении всех 1960-х, но уже к середине 1970-х возобладала иная типология «польскости»: обращение к богатствам фольклора (на этот раз, в отличие от сталинской эпохи, добровольное) и к исконным ценностям религиозной культуры, что с неизбежностью вызвало массовый дрейф в сторону консонантности, мелодичности, неоромантизма и новой простоты. Избрание в 1978 году первого в истории папы-поляка сообщило этому процессу дополнительные импульсы. Лютославский, чье творчество никогда не укладывалось в «варшавско-осенние» рамки, не поддался новым веяниям, оставшись в стороне от нового мейнстрима или, скорее, возвысившись над ним.

89 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. S. 164.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Акопян Л.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Глава 2. Мелодия // Искусство музыки. Теория и история. № 10–11. 2014. *http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf.*

2 *Аксюк С.* Пятая «Осень» // Советская музыка. 1962. № 2. С. 120–123.

3 *Арановский М.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.

4 *Блажков И.* Книга писем. Т. I и II. СПб.: «Композитор», 2017.

5 Встречи с польскими товарищами. На фестивале «Варшавская осень» // Советская музыка. 1958. № 12. С. 113–115.

6 *Гомбрович В.* Дневник. Перевод с польского Ю. Чайникова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012.

7 *Грошева Е., Саква К.* Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1959. № 12. С. 158–164.

8 *Грошева Е., Саква К.* Еще о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1960. № 1. С. 155–162.

9 *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. М.: Советский композитор, 1983.

10 *Келдыш Ю.* «Варшавская осень» 1958 года // Советская музыка. 1959. № 1. С. 156–162; № 2. С. 165–169.

11 *Кулаковский Л.* Польский музыкальный журнал. Советская музыка. 1949. № 3. С. 101–104.

12 *Кулаковский Л.* Польский музыкальный журнал *Ruch Muzyczny*. Советская музыка. 1949. № 7. С. 105–107.

13 *Мартынов И.* Варшавская музыкальная осень // Советская музыка. 1957. № 1. С. 131–136.

14 *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: «Композитор», 1998.

15 *Нестьев И.* Критики и апологеты польского «авангарда» // Советская музыка. 1963. № 4. С. 118–124.

16 [*Никольская И.*] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995.

17 *Никольская И.* Зыгмунт Краузе и его музыка. М.: «Композитор», 2017.

18 *Собакина О.* Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: ГИИ, 2018.

19 *Холопова В.* София Губайдулина. Издание 2-е, дополненное. М.: «Композитор», 2008.

20 *Шнеерсон Г.* Музыка или мелика? // Советская музыка. 1958. № 8. С. 134–137.

21 *Шостакович Д.* Широкие массы верны настоящей музыке // Советская музыка. 1959. № 11. С. 6–9.

22 *Энтелис Л.* «Варшавская осень» // Советская музыка. 1960. № 12. С. 155–162.

23 *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej. Tom VII, cz. 1. Współczesność. 1939–1974. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996.

24 *Ballif C.* Introduction à la métatonalité. Paris: Richard Masse, 1956.

25 *Cooper Vest L.* Witold Lutosławski's *Muzyka żałobna* (1958) and the Construction of Genius // Lutosławski's Worlds. Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.

26 *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy (1948–1959). Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985.

27 [*Fischer-Dieskau D.*] Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer-Dieskau. Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989.

28 Górecki: III Symfonia // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 23. S. 17.

29 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018.

30 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003.

31 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.

32 *Kaczyński T.* Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.

33 *Kański J.* XIV Festiwal w Royan // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 13. S. 15.

34 [*Lutosławski W.*] Witold Lutosławski: Zapiski. Red. Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

35 *Markiewicz L.* Bolesław Szabelski. Życie i twórczość. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.

36 *Meyer K.* Mistrzowie i przyjaciele. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011.

37 *Mirka D.* The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

38 *Mirka D.* The Passion According to Penderecki // Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 189–230.

39 *Pilarski B.* Moja muzyka jest grą // Współczesność. 1961. No. 20.

40 *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (tom 1), 1964 (tom 2).

41 *Schäffer B.* Nowa muzyka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958.

42 *Skowron Z.* Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path // Lutosławski's Worlds. P. 211–225.

43 *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

44 *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005.

45 *Tompkins D. G.* Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013.

46 *Tosi M.* L'Ouverture métatonale. Paris: Durand, 1992.

47 *Varèse L.* A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter. 1972.

48 *Varga B. A.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996.

49 *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003.

50 *Wójcikowska A.* Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia // Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 157–178.

51 *Zieliński T. A.* Perspektywy piękna, wyrazu i formy // Ruch Muzyczny. 1973. No. 18. S. 4–6.

REFERENCES

1 *Akopyan* (*Hakobian*) *L.* Ēvolyutsiya i metamorfozï traditsionnïkh muzïkal'no-teoreticheskikh kategoriy v novoy muzïke. Glava 2. Melodiya [Evolution and Metamorphoses of the Traditional Categories of Music Theory in New Music. Chapter 2. Melody] // Iskusstvo muzïki. Teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. No. 10–11. 2014. *http://imti.sias.ru/upload/iblock/3fa/hakopian.pdf*.

2 *Aksyuk S.* Pyataya 'Osen'' [The Fifth 'Autumn'] // Sovetskaya Muzïka. 1962. No. 2. P. 120–123.

3 *Aranovskiy M.* Sintaksicheskaya struktura melodii [Syntactic Structure of Melody]. Moscow: Muzïka, 1991.

4 *Blazhkov I.* Kniga pisem [Book of Correspondence]. Vols. 1 and 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2017.

5 Vstrechi s pol'skimi tovarishchami. Na festivale 'Varshavskaya osen'' [Meetings with Polish Comrades. At the 'Warsaw Autumn' Festival] // Sovetskaya Muzïka. 1958. No. 12. P. 113–115.

6 *Gombrovich V.* [*Gombrowicz W.*] Dnevnik [Diary]. Translated from Polish by Yu. Chaynikov. Saint Petersburg: Ivan Limbakh, 2012.

7 *Grosheva E., Sakva K.* Vpechatleniya o 'Varshavskoy oseni' 1959 goda [Impressions of the 'Warsaw Autumn' of 1959] // Sovetskaya Muzïka. 1959. No. 12. P. 158–164.

8 *Grosheva E., Sakva K.* Eshche o 'Varshavskoy oseni' 1959 goda [More on the 'Warsaw Autumn' of 1959] // Sovetskaya Muzïka. 1960. No. 1. P. 155–162.

9 *Ivashkin A.* Kshishtof Penderetskiy [Krzysztof Penderecki]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1983.

10 *Keldïsh Yu.* 'Varshavskaya osen'' 1958 goda ['Warsaw Autumn' of 1958] // Sovetskaya Muzïka. 1959. No. 1. P. 156–162; No. 2. P. 165–169.

11 *Kulakovskiy L.* Pol'skiy muzïkal'nïy zhurnal [Polish Music Journal]. Sovetskaya Muzïka. 1949. No. 3. P. 101–104.

12 *Kulakovskiy L.* Pol'skiy muzïkal'nïy zhurnal *Ruch Muzyczny* [Polish Music Journal *Ruch Muzyczny*]. Sovetskaya Muzïka. 1949. No. 7. P. 105–107.

13 *Martïnov I.* Varshavskaya muzïkal'naya osen' [Warsaw Musical Autumn] // Sovetskaya Muzïka. 1957. No. 1. P. 131–136.

14 *Meyer K.* Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya [Shostakovich: His Life, His Oeuvre, His Times]. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1998.

15 *Nest'ev I.* Kritiki i apologetï pol'skogo 'avangarda' [Critics and adepts of the Polish avant-garde] // Sovetskaya Muzïka. 1963. No. 4. P. 118–124.

16 [*Nikol'skaya I.*] Besedï Irinï Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya [Irina Nikolskaya's Conversations with Witold Lutosławski. Articles. Reminiscences]. Moscow: Tantra, 1995.

17 *Nikol'skaya I.* Zïgmunt Krauze i ego muzïka [Zygmunt Krauze and His Music]. Moscow: Kompozitor, 2017.

18 *Sobakina O.* Andzhey Panufnik: zhizn' i tvorchestvo [Andrzej Panufnik: His Life and Work]. Moscow: GII [State Institute for Art Studies], 2018.

19 *Kholopova V.* Sofiya Gubaydulina. 2nd edition, enlarged. Moscow: Kompozitor, 2008.

20 *Shneerson G.* Muzïka ili melika? [Music or melics?] // Sovetskaya Muzïka. 1958. No. 8. P. 134–137.

21 *Shostakovich D.* Shirokie massï vernï nastoyashchey muzïke [Large masses are faithful to genuine music] // Sovetskaya Muzïka. 1959. No. 11. P. 6–9.

22 *Ēntelis L.* 'Varshavskaya osen' ['Warsaw Autumn'] // Sovetskaya Muzïka. 1960. No. 12. P. 155–162.

23 *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej [History of Polish Music]. Vol. VII, Part 1. Współczesność [Modernity]. 1939–1974. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996.

24 *Ballif C.* Introduction à la métatonalité. Paris: Richard Masse, 1956.

25 *Cooper Vest L.* Witold Lutosławski's *Muzyka żałobna* (1958) and the Construction of Genius // Lutosławski's Worlds. Ed. by L. Jakelski and N. Reyland. Woodbridge: The Boydell Press, 2018. P. 15–37.

26 *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy (1948–1959) [Politics and Artists, 1948–1959]. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1985.

27 [*Fischer-Dieskau D.*] Reverberations. The Memoirs of Dietrich Fischer-Dieskau. Translated by Ruth Hein. New York: Fromm, 1989.

28 Górecki: III Symfonia // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 23. P. 17.

29 *Gwizdalanka D.* 100 lat z dziejów polskiej muzyki [100 Years of the History of Polish Music]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018.

30 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do dojrzałości [Lutosławski. Path to Maturity]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2003.

31 *Gwizdalanka D., Meyer K.* Lutosławski. Droga do mistrzostwa [Lutosławski. Path to Mastership]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.

32 *Kaczyński T.* Rozmowy z Witoldem Lutosławskim [Conversations with Witold Lutosławski]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.

33 *Kański J.* XIV Festiwal w Royan // Ruch Muzyczny. 1977. Nr. 13. P. 15.

34 [*Lutosławski W.*] Witold Lutosławski: Zapiski [Notes]. Ed. by Z. Skowron. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

35 *Markiewicz L.* Bolesław Szabelski. Życie i twórczość [Bolesław Szabelski. His Life and Work]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995.

36 *Meyer K.* Mistrzowie i przyjaciele [Teachers and Friends]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2011.

37 *Mirka D.* The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

38 *Mirka D.* The Passion According to Penderecki // Voicing the Ineffable. Musical Representations of the Religious Experience. Ed. by S. Bruhn. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. P. 189–230.

39 *Pilarski B.* Moja muzyka jest grą [My music is a game] // Współczesność. 1961. No. 20.

40 *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii [Classics of Dodecaphony]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (Vol. 1), 1964 (Vol. 2).

41 *Schäffer B.* Nowa muzyka [New Music]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958.

42 *Skowron Z.* Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path // Lutosławski's Worlds. P. 211–225.

43 *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

44 *Thomas A.* Polish Music since Szymanowski. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2005.

45 *Tompkins D. G.* Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2013.

46 *Tosi M.* L'Ouverture métatonale. Paris: Durand, 1992.

47 *Varèse L.* A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis–Poynter. 1972.

48 *Varga B. A.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber, 1996.

49 *Weselmann Th.* Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera [Essays on the Music by Krzysztof Meyer]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2003.

50 *Wójcikowska A.* Od Szymanowskiego do Stańczyka – aspekt brzmieniowy w muzyce polskiej ostatniego stulecia [From Szymanowski to Stańczyk: the aspect of sonority in the Polish music of the last century] // Powracające fale. Muzyka polska lat 1918–2018 [Returning Waves. Polish Music Between 1918 and 2018]. Łódź: Akademia Muzyczna, 2019. P. 157–178.

51 *Zieliński T. A.* Perspektywy piękna, wyrazu i formy [Perspectives of beauty, expression and form] // Ruch Muzyczny. 1973. No. 18. P. 4–6.