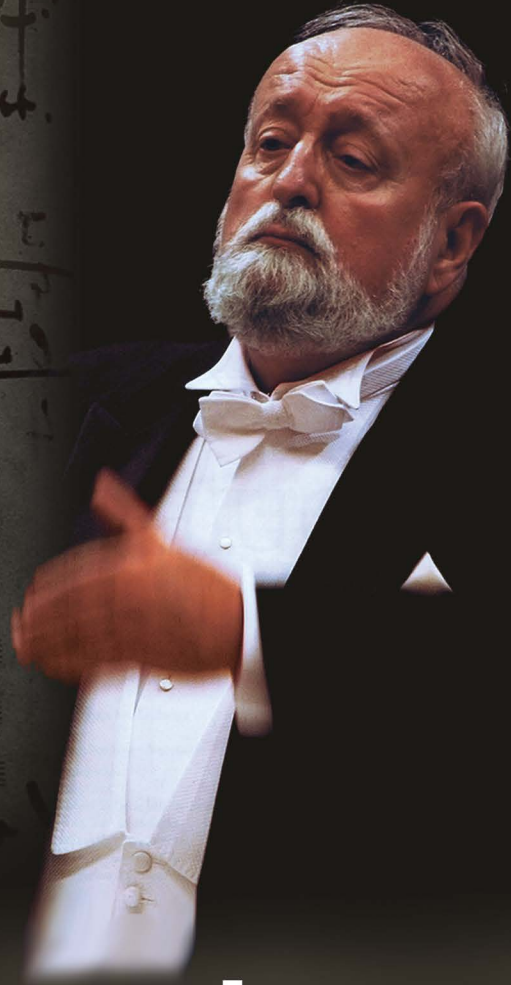
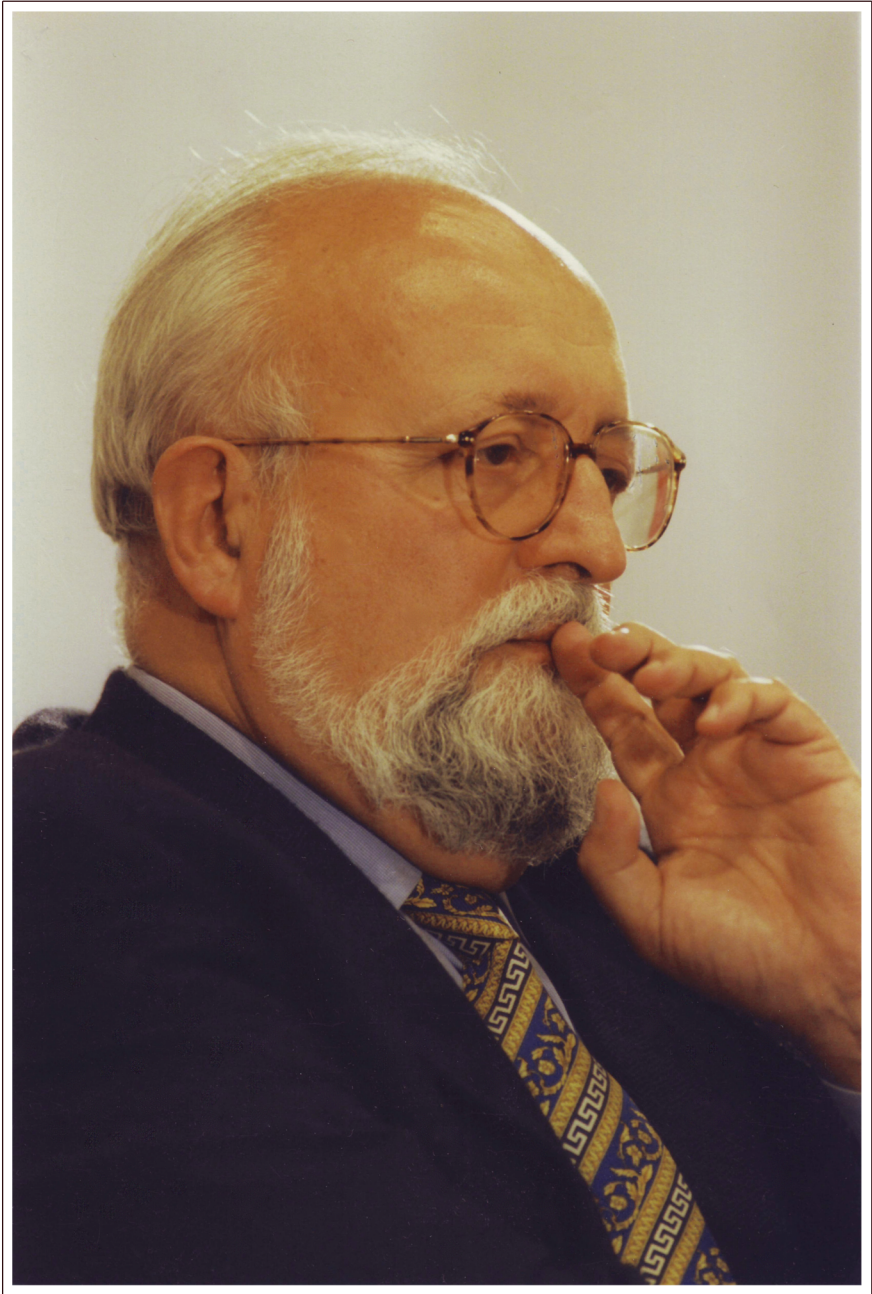


ИРИНА
НИКОЛЬСКАЯ



Кшиштоф
Пендерецкий

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ИРИНА НИКОЛЬСКАЯ

Кшиштоф
Пендерецкий

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

СИМФОНИИ

ОПЕРЫ

ОЧЕРКИ



Издательство «КОМПОЗИТОР»

Москва

2012

ББК 85.31
Н 64

Рецензенты:

профессор, доктор искусствоведения **В.Б. Валькова**
доктор искусствоведения **В.А. Ерохин**
кандидат искусствоведения **В.Н. Федотова**

Н 64 **Никольская И.И. Кшиштоф Пендерецкий.** – М.: Издательство
«Композитор», 2012. – 300 с., илл.

Н $\frac{4905000000-056}{082(02)-12}$ без объявл.

Содержание

Введение	5
Глава первая. Кшиштоф Пендерецкий: мир личности и творчества	7
Год за годом: календарь жизни и творчества	41
Глава вторая. Об эволюции инструментального творчества	
Кшиштофа Пендерецкого 60–70-х годов	74
Польская сонористика	78
О польской композиторской школе	80
О методах анализа сонорной музыки	81
Первая симфония (1973)	113
Глава третья. Симфонизм Пендерецкого. Новый романтизм	124
Симфония и XX век	137
Вторая симфония «Рождественская» (1979–1980)	153
Третья симфония «Мюнхенская» (1988/1995)	160
Adagio — Четвертая симфония «Парижская» (1989)	166
Пятая симфония «Корейская» (1992–1994)	174
Шестая симфония	179
Седьмая симфония «Семь врат Иерусалима» (1996)	179
Восьмая симфония «Песни о бренности» («Lieder der Vergänglichkeit», 2004–2005)	191
Глава четвертая. «Люденские демоны» Кшиштофа Пендерецкого и его поиски в оперном жанре	213
Глава пятая. На пороге 80-летия. Интервью с Кшиштофом Пендерецким 28 мая 2012 года	252
Список сочинений	267

Посвящается
Кишиштофу Пендерецкому

Введение

Кшиштофом Пендерецким — всемирно известным польским композитором, которого многие считают самым крупным среди живущих композиторов, я познакомилась в начале 1970-х годов. Еще раз пришлось убедиться, как важен непосредственный контакт с творческой личностью. Не только оживленные дискуссии и беседы, которые, конечно, прояснили некоторые непростые вопросы, затрагивающие смыслы и структуры написанных им сочинений, не только возможность прослушать их в авторском исполнении, но и восприятие его индивидуальности в широком регистре раздумий, интересов, жизненных и художественных пристрастий открыло мне возможность узнать этого человека и музыканта.

Пендерецкий может сочинять во время прогулки, путешествия, даже в салоне самолета. Музыка для него — главная возможность сказать свое слово о мире, его сложностях, его вознесениях и драмах, найти связи с прошлым, понять, из каких стремлений и переживаний рождается идеал, некая человеческая подлинность и нерушимость. Создается впечатление, что музыка полностью захватывает композитора. Однако всё не так однозначно. Пендерецкий — не только композитор, но и получивший всемирное признание дирижер. Кроме того, чтобы почувствовать разлет его интересов, нужно познакомиться с его домашней коллекцией изобразительного и прикладного искусства, в которой бельгийские гобелены XV века уживаются с рисунками Дега и Родена, а полотна испанских мастеров XVII века — с выдающимися работами живописцев «Молодой Польши», погулять по парку в Люславицах, где вокруг и в отдалении от загородного дома посажено более 1700 деревьев, привезенных из России, Японии, Мексики и других стран. Он не только коллекционер, но и дендролог. В библиотеке Пендерецкого целый ряд книг на древних языках, к которым он постоянно обращается.

Чем бы ни занимался Кшиштоф, всюду видна печать его самостоятельности. Присущая его натуре избирательность побуждает

его не следовать моде, не руководствоваться чьим-то мнением, а сохранять верность себе, своим вкусам и представлениям. Это прослеживается и на протяжении его творческого пути. Он начинал как яркий экспериментатор, связывая свой отклик на крупнейшие события XX века с экспрессивными ритмами и звуковыми фактурами небольших оркестровых пьес. Из сочинений этого ряда у нашей музыкальной аудитории особое признание получил «Трен — жертвам Хиросимы», к сожалению, не исполнявшийся в определенное время по идеологическим причинам нашими оркестрами. Но Пендерецкий — и автор монументальных вокально-хоровых полотен и опер. Его переживание главных трагедий мира и его Родины сосредоточено именно в них. Ярчайший пример — «Польский реквием», каждая часть которого посвящена трагическим для Польши событиям XX века: Варшавскому восстанию, уничтожению Варшавского гетто, жертвам Катыни, расстрелу гданьских рабочих и пр.

Характерно и другое. На пике своей популярности как авангардного композитора Пендерецкий открыл новую эпоху в своем творчестве, обратившись к традициям позднего музыкального романтизма конца XIX — начала XX века. Это его новое начинание было встречено острой критикой музыкантов-профессионалов и одновременно восторженной реакцией любителей музыки. Эта разноречивость не смутила композитора — он продолжал свои поиски в русле экзистенциальной драмы. Таковы его Первый скрипичный концерт, Вторая, Четвертая симфонии. В этих сочинениях он продолжил традиции Брукнера, Малера, Шостаковича.

В своей книге я стремилась показать многоликость и индивидуальное своеобразие музыкального брэнда XX–XXI веков, имя которому Кшиштоф Пендерецкий.

Автор выражает свою глубочайшую признательность за всемерную поддержку издания специальному представителю Президента Российской Федерации по международному сотрудничеству, лауреату Государственной премии РФ в области литературы и искусства, академику Академии гуманитарных наук, доктору искусствоведения, профессору Михаилу Ефимовичу Швыдкому. Слова большой благодарности — доктору искусствоведения Валерию Алексеичу Ерохину за помощь в подготовке рукописи, профессору Мечиславу Томашевскому за ценные консультации, а также коллективу Издательства «Композитор» в лице Генерального директора Бориса Петровича Юргенсона.

Глава первая

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ: МИР ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА

Выдающиеся знаменитые люди всегда интересны для общества прежде всего творчеством, но затем и биографией, за событиями которой пристально наблюдают, нередко даже с нездоровым любопытством. Биографии бывают, однако, разные. Бурные, занимательные, насыщенные перипетиями, как у Виктора Гюго, Эрнеста Хемингуэя, Франца (Ференца) Листа, Рихарда Вагнера, или, напротив, с минимальным количеством фактов и заметных событий, как у Баха, Шуберта, Макса Регера или Гайдна. Есть биографии, покрытые таинственным флёром неизвестности, многие факты которых до сих пор скрываются от общественности, дабы не уронить тень на бессмертное творчество или идеализированный образ, — например, П. Чайковского, Ф. Достоевского, Д. Байрона и др. Идеальные люди встречаются гораздо реже, чем одаренные и талантливые; они почти исключение.

Мой герой — польский композитор Кшиштоф Пендерецкий, один из самых известных и популярных в мировой музыке второй половины XX столетия, исключением не является: в его напряженной и увлекательной, но и многотрудной жизни много событий серьезных и занимательных, но вся жизнь — как открытая книга.

Пендерецкий еще молодым человеком (род. 23 ноября 1933 года) буквально ворвался в мир авангарда в конце 50-х, а уже в начале 60-х стал знаменитостью. Он сумел занять почетное место на Олимпе среди самых маститых авангардистов, таких, как Пьер Булез, Луиджи Ноно, Карлхайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис, Джон Кейдж... Сумел найти пути для радикального обновления звуковой палитры. Суть этого обновления заключалась в расширении тембров, прежде всего ударных инструментов, и в невероятном обогащении способов звукоизвлечения на струнных, ранее неведомых, новыми способами «управления» пространством в

распределении регистров и др. Течение в авангардистской музыке получило название сонористики (термин польский и принадлежит Юзефу Михалу Хоминьскому). Во многом благодаря Пендерецкому оно дало мощный толчок для развития польской композиторской школы в 60-е годы. Трактовка Пендерецким новых звуковых возможностей, в отличие от западноевропейской, чисто умозрительной, выделялась яркой эмоциональностью, броской подачей материала, нередко демонстративной плакатностью. Однако многочисленные лавры — премии, награды, звания, которые он получал в 60-е годы, не помешали ему всё бросить и начать свою музыкальную карьеру сначала. Из авангардиста он превращается просто в композитора, осознав и по-новому интерпретировав музыкальные традиции минувших веков, чего авангард ему никогда не простил. Но начнем всё по порядку.

Пендерецкий родился в небольшом провинциальном городке, недалеко от Кракова, Дэмбице, где его дед по матери, немец по национальности, Роберт Бергер, был директором Кооперативного банка. Прадед Кшиштофа прибыл из Германии и стал старшим лесничим в имении Рачиньских. С детства мальчику прививалась любовь к природе; он знал названия всех растений, собирал гербарии. Уже с тех пор в воображении мальчика начал формироваться образ чудесного сада. Роберт Бергер отличался любовью к порядку и дисциплине, аккуратностью и точностью. Был человеком очень религиозным, и в семье соблюдались неукоснительно все обряды. Каждое воскресенье ходили к мессе. Сам Роберт стал польским патриотом, хотя и молился по-немецки — иначе не умел. Семейный уклад в доме будущего композитора был создан дедом. Особое место занимала религия. Роберт был женат на Эугении из известного польского рода Помянковских. У них родилось девять детей, их дочь Зофия вышла замуж за адвоката Тадеуша Пендерецкого весной 1929 года. Бабушка Кшиштофа Пендерецкого по отцовской линии происходила из семьи польских армян — Шилкевичей. Ее романтическая любовь с Михалом Пендерецким — дедом будущего композитора — закончилась бегством влюбленных и венчанием по греко-католическому, принятому у армян, обряду. В римский католицизм они перешли значительно позже. Тадеуш был вторым из шестерых детей в семье. У него с Зофией родилось трое детей, Кшиштоф Эугениуш (1933) был вторым. В семье к искусству относились как к хорошему времяпрепровождению: дед Роберт за-

нимался живописью на пленэре, пристрастив на какое-то время к этому и внука Кшиштофа; отец Тадеуш играл на семейных торжествах произведения Мендельсона на скрипке, а Шопена на пианино. Отец также увлекался изучением иностранных языков, не только современных, но латынью и старогреческим; эти свои интересы он передал младшему сыну, который в годы юности будет осваивать архаические и современные языки.

Смещение кровей — немецкой, польской, армянской — видимо, отразилось и на внешности, и на характере будущего композитора, который кажется буквально сотканным из противоречий. Он всегда стремился сделать всё по-своему, и из упрямства — наоборот. О нем говорили, что он как бы создан для того, чтобы ходить под током. В нем также часто проявлялись такие качества, как невероятная целеустремленность, усиленная непомерным упрямством и настойчивостью. Тяготение к дисциплине в работе и строгому распорядку в доме сочетаются в нем с забывчивостью и сибаритством; требовательность к себе как музыканту и своим ученикам, суровость при работе с оркестром — с душевностью и искренней сердечной отзывчивостью, широким гостеприимным жестом, конкретной помощью друзьям и родственникам. Взрывной темперамент и сильные эмоции — с мягкостью, юмором, ироничностью. Разумеется, ранние жизненные впечатления, в свою очередь, корректировали личность будущего композитора.

Поблизости от Дэмбицы был не только Освенцим, откуда доходили жуткие слухи, — окна дома Пендерецких, куда их отселили из служебной квартиры банка, поскольку дед Роберт отказался от привилегий своей немецкой национальности, выходили прямо на еврейское гетто, «ликвидацию» которого мальчик наблюдал лично и потом видел этот кошмар в снах еще долгие годы. Поэтому столько страсти, боли и протеста заключено в оратории Пендерецкого «*Dies irae*» (1967), посвященной жертвам Освенцима. И напрасно некоторые завистники упрекали автора в конъюнктурных склонностях: оратория стала своего рода эмоциональным «выплеском», избавлением от впечатлений детства, от кошмарных снов. Это одно из немногих сочинений композитора, написанных без заказа, по велению сердца. Уже тогда Пендерецкий буквально был завален заказами от разных европейских и американских фестивалей, оркестров, радиостанций. Однако нашел время для оратории, откликнувшись на открытие памятника жертвам Освенцима. Еще

одно, на этот раз «отвергнутое», сочинение Пендерецкого, ужасающее своим натурализмом, — на текст человека, обслуживающего газовую печь крематория в фашистском концлагере. Мечислав Томашевский, интервьюер Пендерецкого, считает, что есть темы, которым больше соответствует минута молчания, чем несдержанный крик протеста. Речь идет об электронной радиоопере «Бригада смерти» (1961), посвященной юбилею Освенцима. Музыка заостренно-экспрессионистская, с включением экстраординарных средств. Она никогда официально не исполнялась*. В беседе со мной, однако, Пендерецкий сказал, что считает «Бригаду смерти» хорошим произведением, не заслуживающим забвения. А что касается всех этих ужасов, то он сам был свидетелем, ребенком наблюдая из окна массовое убийство евреев — взрослых, стариков и детей, с которыми еще недавно играл на улицах родного городка и вместе ходил в школу. Кроме того, в годы войны и первые послевоенные годы трагично сложилась судьба многих родственников Пендерецкого: один его дядя был расстрелян в Катыни; других за принадлежность к Армии Крайовой уничтожали или преследовали и немецкие, и советские войска.

Недаром композитору до сих пор снятся кошмарные сны, а во многих его сочинениях первенство отдается образам зла и смерти.

* * *

Музыкальному образованию детей в доме Бергер-Пендерецких большого значения не придавалось. Кшиштофа пробовали, без особого успеха, учить игре на фортепиано. Привлекла его скрипка, и какое-то время он пытался заниматься на ней самостоятельно; потом попросил родителей найти для него педагога. Занимался Пендерецкий у нескольких любителей, так как в городе не было музыкальной школы, и вскоре лихо играл на местных свадьбах в самодеятельном ансамбле, пока строгий отец не прекратил эту принимавшую всё больший размах деятельность.

За два года до окончания гимназии Пендерецкий организовал школьный ансамбль (аккордеон, рояль, мандолина, ударные,

* Впервые была исполнена на фестивале «Варшавская осень» в 2011 году и затем в 2012 году, в Люблине, в честь трагической даты люблинского холокоста. См. подробнее в интервью с Кшиштофом Пендерецким (Глава пятая).

скрипка и труба), который выступал на гимназических торжествах. К тому же времени относятся попытки сочинения музыки. Для своего ансамбля Кшиштоф писал легкую музыку — танго, вальсы, польки. Но одновременно писал и «серьезную» музыку: именно тогда возникают скрипичные пьесы, где он подражает Генрику Венявскому, и главное юношеское произведение — Скрипичный концерт — своего рода дань поклонению перед гением Баха.

Случайности многое определяют в жизни каждого человека. Молодой человек, с увлечением играющий на свадьбах, неожиданно получил в подарок ноты от Зофии Сапетувны, первой школьной любви Кшиштофа, — Партиты Баха. Трудно сказать, чем руководствовалась юная девушка, выбрав в краковском букинистическом именно это сочинение великого немца, — факт этот стал переломным в жизни вчерашнего мальчишки. 15-летний Кшиштоф фанатично помногу часов в день играл на скрипке партиты, забыв про мяч и мальчишеские забавы, забросив к неудовольствию родителей школьные уроки. Сказались, вероятно, в первый раз свойства его натуры: невероятное упорство, увлечение, граничащее с фанатизмом. Существовали, разумеется, и другие, но мимолетные увлечения: привлекала живопись, архитектура. Был случай, когда из солидарности с однокашниками Кшиштоф записался в фельдшерское училище в Жешове, и, наконец, авантюристский поступок — побег из дома с другом с целью записаться в морское училище, друзей в поезде задержала милиция. Однако по-настоящему притягательной, постоянно занимающей мысли юноши, оставалась музыка. И вскоре решение было принято: он станет скрипачом, великим музыкантом, возможно, композитором. Семья противостояла этому решению: хотелось, чтобы внук и сын стал медиком или архитектором. Музыка — это хобби, но не средство заработать на жизнь. Но Кшиштоф был непреклонен, проявив свое незаурядное упрямство. В конце концов, нашли компромисс: в течение года отец брал на себя оплату уроков музыки и жилья в Кракове, а сын за это время должен был окончательно проверить свою готовность стать музыкантом. В этом ему помог педагог музыкального училища в Кракове Францишек Скольшевский. Он открыл Пендерецкому глаза на новейшую электронную музыку, с которой будущий композитор никогда не сталкивался. Также именно Скольшевский убедил своего студента в композиторском призвании. Наконец, привил ему навыки и любовь к старинной

полифонии. Уроки Сколышевского «изменили мой способ мышления, — признавался Кшиштоф. — ... Я был заморожен полифонией. Под влиянием своего педагога я радикально изменил способ мышления с вертикального на горизонтальный» (1).

Сказались его огромные способности, феноменальная память и легкость в усвоении даже самого сложного материала. В результате училище, вместо пяти лет, он закончил за два года и в 1954 году тут же поступил в Высшую музыкальную школу, в класс композиции профессора Артура Малявского, видного польского композитора, сформированного неоклассицистской эстетикой, с одной стороны (И. Стравинский, П. Дюка, П. Хиндемит), и неофольклорными открытиями в области гуральского фольклора польских Татр Кароля Шимановского — с другой. Пендерецкому, изучавшему современные немецкие партитуры и книги, посвященные додекафонии, музыкальный язык его учителя казался старомодным. Неоднократно в их отношениях доходило до конфликтов. Малявский гораздо выше ставил творческий потенциал других студентов своего класса, большинство из которых так и не стали композиторами, не понимал устремлений своего ученика, заваливал его заданиями по гармонии и контрапункту, практически лишая возможности сочинять. Несколько раз Пендерецкий был готов покинуть стены Школы. Лишь позднее он оценил навыки композиторского мастерства, свободу в работе со звуком, привитыми скучными и многотрудными упражнениями у Малявского. Отношения стали налаживаться лишь в последний год жизни Малявского, который всё чаще обращался к Пендерецкому за помощью, например, передал ему свой заказ на сочинение музыки для Театра Гротеска (спектакль «Пиноккио»). Консерваторию Кшиштоф закончил дипломной работой: «Эпитафия Артуру Малявскому» для симфонического оркестра. Последний год, после смерти Малявского, он занимался в классе композиции Станислава Веховича, известного мастера хорового письма.

Вехович славился своей общей гуманитарной эрудицией: в музыкальные занятия естественным образом вписывались дискуссии на темы из философии, психологии, культуры, социологии. Вехович считал Пендерецкого вполне сформировавшейся личностью и не пытался ее ломать. Он знал также, что его ученик увлечен и тщательно изучает авангардистские течения в мировой музыке, которые для него уже были недоступны.

Интересный случай вспоминают коллеги Кшиштофа в начале 60-х, когда молодой композитор уже после окончания Высшей школы остался там работать в качестве ассистента. На одну из музыкальных встреч в мастерской Веховича Пендерецкий принес магнитофонную пленку с записью своего произведения «Трен — жертвам Хиросимы», сделавшего ему мировое имя. Когда закончились 8 минут 37 секунд звучания, Пендерецкий задал невинный вопрос своему профессору: «Какие тембры, кроме струнных, Вы там слышите, пан профессор?». И Вехович, знаток инструментовки, начал перечислять: «Флейта, гобой, фагот, ударные...». «Нет, — смеясь, протестовал Пендерецкий, — все эффекты — ударные и шумовые — извлекаются только из струнных» (2).

* * *

В 1951 году молодой парнишка без специальной музыкальной подготовки приехал в Краков из провинции. В 1960 году его имя уже известно в кругах европейского авангарда. В конце 50-х он, наряду с известным драматургом Славомиром Мрожекком и звездой одного из лучших европейских театров — Старого театра в Кракове — Конрадом Свинарским (чуть позже Пендерецкий напишет музыку к постановке Свинарского «Небожественная комедия» З. Красиньского, а еще позже Свинарский станет режиссером премьеры «Демонов из Люден» в Гамбурге), будет визитной карточкой культурного престижа города. Пендерецкий утверждал себя и чисто визуально, шокируя многих не только музыкой, но и костюмом цвета спелого помидора, носками в агрессивные полосы, — одним словом, был «стилягой». Город во времена «оттепели» переживал период культурного возрождения: интереснейшие театральные постановки, многочисленные выставки, джазовые клубы, клубы авангардного искусства. После 1956 года издается мировая современная литература, прежде запрещенная; проходят фестивали фильмов Феллини, Бергмана, Антониони, Годара, Трюффо. На мировой уровень выходит польский кинематограф и театр. Тогда расцветало искусство Кантора, известного режиссера и художника, кстати, родственника композитора со стороны матери. Да, Пендерецкому повезло в смысле прямого попадания в творческую атмосферу, максимально способствовавшую развитию личности. И он бывает всюду, всё в себя впитывает. Интересы его были на удивление широкоохватны. Например, с одной стороны,

джаз, с другой — история искусств, философия, филология, древние языки, интерес к греческой литературе, — на всё находилось время. Он специально посещает занятия в Ягеллонском университете, слушает философско-эстетические лекции Романа Ингардена и Тадеуша Синки, приобретая общегуманитарные знания, и становится высокообразованным, в высшей степени эрудированным человеком.

Пендерецкий женился в 1954 году, еще будучи студентом, влюбившись в студентку по классу фортепиано Барбару Граца. В 1955 году на свет появилась дочь Беата, ныне журналистка на краковском радио. В квартирке, где жил маленький ребёнок и жена должна была играть на рояле, не оставалось места для занятий композицией. Нужно было также подумать о содержании семьи. Может быть, вынужденно, но Пендерецкий привык работать где угодно — в поезде и самолете, в любом закутке, в шумном месте... Тогда в Кракове он ежедневно ходил в артистическое кафе со странным названием «Яма Михалика», знаменитое место встреч краковской художественной богемы рубежа XIX–XX веков. Стены кафе расписаны художниками того времени, всюду висят картины известных представителей польского символизма — иными словами, атмосфера способствовала работе воображения. У Пендерецкого был здесь свой столик, за которым он работал с 9 до 11 утра. Столик крошечный, и не было речи о том, чтобы разложить на нем большие партитурные листы. Пендерецкий начал нотную запись схематизировать, делать из нее своего рода шифр и постепенно выработал новый вид нотного письма, чрезвычайно удобного для новых видов композиторской техники, прежде всего для сонорной. К середине 60-х годов этим видом нотации пользовались в Европе многие композиторы, в том числе некоторые обозначения применяли и советские. Относительно недавно, уже в XXI веке, были организованы в разных странах, в том числе и в России (Санкт-Петербург), выставки нотной графики Пендерецкого. Некоторые образцы ее демонстрируются и в настоящей монографии. Выполненные разноцветными фломастерами, они взяты из специального альбома, посвященного нотописанию композитора, и напоминают о полотнах абстрактной живописи и графики.

Основным средством заработка в 60-е стала прикладная музыка — для театра, кино. Этих прикладных композиций Пендерецким написано не менее 80. Платили прилично, и Пендерецкий

начал активно собирать книги, старинную мебель, часы и другие предметы старины. Для их хранения он арендовал чердаки, складывал в мастерских друзей-художников. Так рождалась его знаменитая коллекция.

В 1956 году в первый раз прошел Международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень», организованный благодаря стараниям композиторов Тадеуша Бэрда, Казимежа Сероцкого и Яна Кренца при поддержке Министерства культуры ПНР. Фестиваль стал первым форумом в Европе, где демонстрировались новинки мировой современной музыки и классики XX века; на него съезжались крупнейшие композиторы и музыканты из всех стран. «Варшавская осень» открыла для польских композиторов, в том числе для Пендерецкого, широкую дорогу в мир. Заметим, что для советских творцов, как и для представителей других социалистических стран, этот фестиваль стал настоящим «окном в Европу».

В 1958 году в Краков приехал знаменитый итальянский авангардист Луиджи Ноно с женой Нурией Шёнберг, дочерью Арнольда Шёнберга, «изобретателя» додекафонии. В Польше современную музыку демонстрируют известные зарубежные исполнители. Молодой Пендерецкий впитывает всё происходящее вокруг, исследует партитуры современных немцев, француза Пьера Булеза, итальянца Луиджи Ноно, додекафонистов и сериалистов Антона Веберна, Карлхайнца Штокхаузена. Влияние мэтров авангарда, а также Игоря Стравинского, Карла Орфа ощутимо в раннем творчестве композитора, но в нем есть своя эмоциональная нота и свежесть звукового восприятия.

В 1959 году Союз композиторов Польши объявил конкурс для молодых композиторов. Поскольку в условиях конкурса ничего не говорилось о количестве присылаемых партитур, то Пендерецкий приготовил три, посланные буквально в последний момент (в последний день, за 5 минут до закрытия почты), написанные для разных составов и в разных стилистических манерах. Одно сочинение Пендерецкий написал правой рукой, второе — левой, третье отдал переписчику. Это были: «Эманации» для двух струнных оркестров; «Псалмы Давида» на библейский текст для смешанного хора, струнных и ударных; «Строфы» на тексты Менандра, Софокла, Омара Хайяма, а также тексты Ветхого завета для сопрано, чтеца и 10 инструментов. «Строфы» получили

первую премию, а два других разделили вторую. Каково же было изумление жюри, куда входили такие авторитеты, как Витольд Лютославский, Анджей Добровольский и др., когда были вскрыты конверты с именами... В результате композитор получил двухмесячную стажировку в Италию, право на исполнение награжденных произведений в филармонии и на радио и в одно мгновение из молодого начинающего автора превратился в известного.

1960 год был особенно плодотворным и новаторским в инструментальной и хоровой сонористике Пендерецкого. Но самые большие лавры снискал уже упоминавшийся «Трен — жертвам Хиросимы» для струнного оркестра — сочинение, поражающее спектром необычных звукоокрасок, порой близких электрозвуковым эффектам. Вначале произведение называлось просто: «8' 37"» (восемь минут, тридцать семь секунд), что означало продолжительность звучания. Но во время записи произведения сам композитор ощутил в музыкальной материи столь сильную концентрацию эмоционального напряжения, что изменил название: вместо абстракции дал возможность ассоциативного восприятия.

Известен один забавный случай, приключившийся с «Треном». В 1961 году Пендерецкий уже имел своего издателя в ФРГ и по настоятельной просьбе последнего выслал партитуру «Трена» почтой. (Напомню, что ксерокопии тогда еще не существовало.) Партитура до адресата не дошла, и поиски ее на почте результата не принесли. А вскоре композитора пригласили в известное ведомство на отчет о таинственных знаках и шифрах, высылаемых за границу. На уверения композитора в том, что это ноты, возразили, ссылаясь на мнение компетентного музыковеда, который решительно не опознал в «странных знаках» ноты. Действительно, в «Трене» была полностью сформулирована новая система нотной записи.

С конца 50-х к Пендерецкому приходит международная известность. После ознакомления со «Строфами», в которых явно прослеживаются связи с Булезом периода «Improvisation sur Mallarmé», шеф крупнейшего немецкого фестиваля в Донауэшингене — цитадели авангардизма — Хайнрих Штробель, заказывает ему произведение. Так появился «Анакласис», а потом возник договор, по которому каждые два года композитор представляет на фестиваль свой новый опус. Сотрудничает Пендерецкий и с другим авторитетным центром авангардизма — Дармштадтом. Это

был краткий период увлечения сериализмом. Он просматривается в средней части «Трена», «Эманациях», написанных под влиянием Луиджи Ноно, в Первом струнном квартете.

Но додекафония и сериализм занимают у Пендерецкого вспомогательное положение. В основе его творчества 60-х — работа в области тембра, изобретения новых звукоокрасок, для чего он использует необычные свойства артикуляции (в первую очередь на струнных инструментах, а потом и на духовых), шумовые эффекты и т. д. В результате в мировой музыке автор «Трена» стал одним из первооткрывателей сонористики — нового направления в авангардной музыке, вскоре широко популярным в композиторских кругах Польши и надолго определившим магистральный путь польской композиторской школы.

Именно в 50-е годы начинается дирижерская деятельность автора «Анакласиса»: вначале это была музыка для театра и кино, затем, в 1971 году, — джазовый «Actions», а в 1972-м — запись своих сочинений для знаменитой фирмы ЕМІ.

Собственно чисто авангардный период в творчестве Пендерецкого был очень краток: уже в 1962 году возникает треххорная «Stabat Mater», которую западный авангард отверг.

* * *

Произведения 60-х, отчасти 70-х годов, выдержанные в сонорной эстетике, такие, как «Анакласис» для струнных и ударных, «Меры времени и тишины» для хора, струнных и ударных, «Трен» для струнных, Струнные квартеты № 1 и № 2, «Псалом» (электронное произведение), «Полиморфия» для струнных, Канон для струнных и магнитофонной ленты, «Флуоресценции» для оркестра, «De natura sonoris 1» и «De natura sonoris 2», «Actions» для джазовых музыкантов, Партита для концертирующих клавирина, гитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и симфонического оркестра и другие сочинения, а также завершающая ряд сонорных композиций Первая симфония, демонстрируют типичную для авангарда позицию — новое понимание природы звука, его акустических свойств. Тип музыкальной материи, характерный для сонористики Пендерецкого, складывался из следующих компонентов. Расширение инструментария за счет экзотических и нетипичных инструментов, а также не инструментов типа морских раковин, пилы, сирены, стука пишущей машинки; использование

огромной батарее африканских, латиноамериканских ударных инструментов. Далее использование немusикальных звуков — шумов, шелеста, скрежета, а у хора — писк, вой, крик, шепот и т. д. и т. п. Наконец, специфические виды звукоизвлечения из традиционных инструментов, о чем уже упоминалось. Так, струнные у Пендерецкого играют на подставке, за подставкой, на грифе; используются максимально высокие и низкие звуки, фактически вне четко фиксированной слушателем высоты; применяются интересные эффекты с глиссандо, соединяемым с тремоло, флажолетами; используются также резонирующие свойства корпусов инструментов. Приемов этих много (аналогично обстоит дело с трактовкой духовых инструментов), и все они способствуют достижению совершенно нового, необычного звукового облика произведения.

Названия перечисленных сочинений в основном обозначают явления физического и акустического свойства: «Анакласис» в переводе с греческого — это распространение и преломление света; «Флуоресценции» — свечения, в данном случае специфическая переливчатость звуковой материи; «De natura sonoris» — своего рода исследование природы звука. Чисто звуковые инновации Пендерецкого, как и учет опыта Луиджи Ноно или Янниса Ксенакиса, сочетались у него с качествами, какими западная музыка не обладала. И именно ими можно объяснять головокружительный успех польского композитора в мире. Это яркая эмоциональность его звуковых комплексов (брутализм, экспрессионизм, с одной стороны, и «невесомость», нематериальность — с другой), известная плакатность в преподнесении музыкального материала и прямое воздействие на слушателя, в отличие от элитарной замкнутости западноевропейского авангарда, и умение вместить свои буйные звуковые фантазии в стройную, продуманную и легкую для восприятия форму.

Явление соноризма Пендерецкого можно назвать экспрессивным. «В каждом произведении, — говорит Пендерецкий, — я стараюсь найти новое звучание, интересное, но никогда это не есть звучание ради звучания» (3).

Вот некоторые подробности творческого процесса. «Форму партитуры, ее протяженность, временные пропорции — всё это, чтобы лучше услышать, я должен был нарисовать. Всегда рисовал это в форме графики. <...> У меня был альбом репродукций Пауля Клее. Были там картины сложенные из таких квадратиков и пря-

моугольников, соединенных между собой. По этому самому принципу — разумеется, не копируя точно того, что было у Клее, — я сделал такой рисунок. И по этому рисунку сочинил целое произведение “Wymiaru czasu i ciszy” <...>. Потом по этому принципу написал “Фонограммы” для камерного ансамбля и трех флейт» (4). Можно вспомнить Эдисона Денисова, который тоже воспользовался опытом Пауля Клее.

Но центральное произведение Пендерецкого 60-х годов и одновременно одна из кульминаций (может быть, главная?) его творческой биографии — «Страсти по Луке» на тексты Евангелий от Луки и Иоанна, Псалтыря, секвенций и гимнов, в двух частях; для солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра. Произведение далеко не чисто сонорное.

После исполнения в Донауэшингене «Флуоресценций», которое, по словам маэстро, «является несколько иконоборческим сочинением, где я, собственно, препарирую оркестр, где почти нет звуков, исполненных нормально — и это не эффекты, а это язык, даже в таком центре авангарда, каким был Донауэшинген, раздался крик протеста. Разумеется, и аплодисменты тоже. Зал разделился. Я был очень горд собой, потому что даже в этом месте мне удалось задеть за живое этих людей». ...Потом была прогулка с Отто Томеком, тогда интендантом оркестра Südwestdeutscher Rundfunk, главным организатором фестивальных концертов в Донауэшингене. И тот обратился к Пендерецкому с просьбой написать произведение на 700-летие кафедрального собора в Мюнстере. «А я, — вспоминает Пендерецкий, — мечтал написать “Страсти”, но никому об этом не говорил. И тогда Томек начал смеяться. Не мог в это поверить» (5).

«Но в 1962 году была создана “Stabat Mater”, и я отдал себе отчет, что таким языком можно написать сочинение больших размеров» (6). Возможно, Томек услышал это произведение, и «через полгода мы начали разговаривать уже серьезно. Я поехал в Мюнстер, увидел это место, этот огромный собор, дающий почти 12 секунд реверберации звука <...>. Потом еще раз туда поехал, был на мессе, слушал орган, поющих людей. Поэтому партитура наполнена паузами, пустыми местами, рассчитанными на послезвучие, наложение звуков» (7). Премьера в мюнстерском соборе 30 марта 1966 года вылилась в подлинный триумф. Одновременно авангардистские круги «свободного» Запада обвиняли Пенде-

рецкого «в предательстве авангарда». Но композитор в силу своего упрямого характера никаких выводов не сделал. Позднее он дал этому обвинению свой комментарий: «Это не я предал авангард, это авангард предал музыку. Авангардизм давал иллюзию универсализма. Музыкальный мир Штокхаузена, Ноно, Булеза, Кейджа был для нас, молодых, ограниченных рамками социалистической эстетики, освобождением. Я начинал свою карьеру, когда многое еще можно было открыть. Передо мною развевалась новая действительность, новое видение искусства и мира. Однако я быстро сориентировался, что в этом новаторстве всё сводилось главным образом к экспериментам и формальным спекуляциям; там было больше деструкции, чем строительства заново, что прометейский тон [взятый авангардом] — это утопия» (8).

Напряженнейшая работа над «Страстями» продолжалась в течение четырех лет, когда композитор отказался от всех дополнительных заказов, выездов на исполнения своих произведений. Пендерецкий впервые после бессмертного Баха через 200 лет обратился к архаичному и, казалось бы, вышедшему из употребления жанру страстей, или пассионов. Позже автор «Страстей по Луке» скажет: «Это была смелость, присущая лишь молодости. Попытка замахнуться на солнце мотыгой... Я не понимал, чем рискую, какую беру на себя ответственность, выставляя на суд слушателей свои “Страсти”» (9). В сочинении, где одним из сквозных лейтмотивов является motto ВАСН, композитор уже не обошелся узко сонорными средствами: включая живую интонацию в характерную индивидуализированную псалмодию, он создает островыразительные речитативы и арии действующих лиц — участников крестного хода на Голгофу, разноплановые в экспрессивном отношении хоры, где интонационно-мелодические элементы сочетаются с сонорными эффектами, наполняя их экспрессионистской обостренностью переживания и как бы иллюстрируя драматизм происходящего.

Театральность — вообще, одно из типичнейших качеств мышления Пендерецкого, притом не только в театре, опере, но в ораториях и кантатах, в чисто инструментальных жанрах. Недаром существуют попытки — удачные и неудачные — театральных и даже балетных постановок его хоровых фресок. Сам композитор подчеркивал, что огромное значение придает воплощению духа религиозного действия, передаче той специфической нацио-

нальной атмосферы, которая царит в данном случае в польском костеле во время литургии. «На Западе, — сказал мне Кшиштоф в одной из бесед, — в моих “Страстях по Луке” усматривают польский национальный элемент; между тем никаких фольклорных заимствований там нет. Дело именно в том, что я стараюсь дать образ польского костельного обряда, поведения поляков и их реакции на евангельские события. Ведь целый ряд хоровых эпизодов оратории воплощает национальный религиозный менталитет». Позднее ту же задачу композитор постарается решить в связи с православной «Заутреней» (1970–1971).

Синтез музыкальных средств, примененных в «Пассионах», вызвал отрицательную реакцию адептов авангарда, одновременно стал одним из ранних проявлений некоторых черт постмодерна, направленного в том числе на объединение разностилевых источников. «Лишь после завершения “Страстей”, — сказал Пендерецкий, — я заметил, что там присутствуют элементы григорианского хора, трансформированные моим воображением, полифонии времен позднего ренессанса, баховской традиции барокко в трактовке жанра и концепции *sacra rappresentazione*» (10). И далее: «Тогда я понял, что традиция — это главный мотор прогресса. Я решил закруглиться с инновациями, которые осуществлялись в моем случае нередко любой ценой». После премьеры «Страстей» более 70 критиков из разных стран мира единодушно отмечали выдающееся значение «Страстей» не только в творчестве польского художника, но и в истории современной культуры, подчеркивая их реальную «вписанность» в сферу непреходящих духовных ценностей человечества. Именно «Страсти по Луке», исполненные в подавляющем большинстве культурных стран мира, выдвинули Пендерецкого в число самых исполняемых композиторов XX столетия. Ежи Вальдорф писал после лондонской премьеры в 1969 году: «После ошеломляющего мирового успеха “Страстей” Пендерецкого на Западе его начал окружать культ, сравнимый с культом Стравинского в Париже в 30-е годы» (11). Кроме того, Пендерецкий стал первым композитором в странах социалистического лагеря, который обратился к религиозной тематике, продемонстрировав не только свое идейное мировоззрение («Фундамент моего мировоззрения — христианская традиция» (12)), но и опять же протест против узких рамок социалистической эстетики (13).

Одновременно с сочинением главного опуса 60-х в биографии композитора происходят переломные события. В 1963 году он страстно влюбился в очаровательную, необыкновенно красивую 16-летнюю школьницу Эльжбету Солецкую, дочь концертмейстера виолончелей в краковском филармоническом оркестре. Кшиштоф, конечно, давно знал эту девочку, которая брала у его жены уроки фортепиано. И вдруг из угловатого подростка она превратилась в красавицу. Больше года он с фанатическим упорством добивался ее благосклонности, ушел из семьи, всё поставил на одну карту. И, разумеется, выиграл. Поскольку родители не хотели раннего замужества единственной дочери, Кшиштоф увез ее из дома и женился в Дэмбице, в кругу своей семьи. Вместо медового месяца супруги переписывали партитуру «Страстей по Луке». И когда вскоре родился их первенец, решение назвать его Лукашем было единодушным.

Трудно переоценить роль Эльжбеты в жизни Кшиштофа. Она всегда рядом: в нескончаемых концертных поездках, на официальных и дружеских встречах. Блестяще владея европейскими языками, необыкновенно красивая и элегантная, Эльжбета уже давно ведет все дела своего мужа, связанные с дирижерскими и издательскими контрактами, гастрольными поездками, а также участвует в расширении их общей коллекции произведений искусства. Занимается делами своих детей (их второй ребенок, дочь Доминика, родилась в 1971 году). В 90-е годы и в нынешнее время жена композитора проводит в Польше свои фестивали — Пасхальный, посвященный творчеству Бетховена (ею основан Бетховенский фонд), и Международный фестиваль выдающихся пианистов современности.

«Страсти по Луке» посвящены их вдохновительнице — Эльжбете. Сразу же после их окончания Пендерецкий взялся за другую фреску — «Заутреню», в которой ему удалось сохранить высокий творческий накал.

Если уже сегодня попытаться оценить вклад Пендерецкого в мировое искусство, то возрождение ораториального жанра нужно считать, думается, одной из важнейших заслуг композитора. После «Страстей» написана упоминавшаяся оратория памяти жертв Освенцима «Dies irae» на тексты Эсхила, поэтов XX века — Арагона, Валери, Броневского, Ружевича, а также Псалтыря, Апокалипсиса, Первого Послания к коринфянам для солистов, смешанного

хора и оркестра в трех частях (1967). Музыкальная палитра средств экспрессионистски заострена; впечатляюще в наивысший драматический момент оратории звучит вой сирены, после которого умиротворенный унисон начинает катарсически умиротворенную последнюю часть. Ее итогом стала строка из Поля Валери, далекая от оптимизма: «Ветер встает, попробуем жить...».

Крупная художественная удача Пендерецкого — православная «Заутреня» («Jutrznia») на тексты православного пасхального богослужения: часть первая «Положение во гроб» для пяти солистов, двух смешанных хоров и оркестра (1970) и часть вторая «Воскресение» для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1971).

В 1986 году Пендерецкий еще раз обратится к традициям православной музыки — в «Иже херувимы» для хора а саррелла, написанную к юбилею своего друга Мстислава Ростроповича.

Православием композитор интересовался еще в отрочестве. Его отец при первой возможности водил его в православный храм или униатский костел. Обряды православные интриговали Кшиштофа своей пышностью, театральностью. «Заутреня» — это не только сосредоточенная молитва, но это также экстаз, — говорит Пендерецкий. — Мы [католики] так экстатически не переживаем Воскресения, как это происходит в православной церкви. Экстатическая процессия, толпа, оргия колоколов. <...> это ощущение не пришло ко мне из ниоткуда. Я ходил и ездил по разным странам, слушая ортодоксальную музыку. Несколько раз присутствовал на пасхальной службе, участвовал в экстатической процессии. <...> Эта turba (толпа, хор в ораториях) там жива. Это не только пение каких-то выученных хоралов. Это экстаз, переживание. А помимо этого — столько красоты! Не знаю, есть ли для меня что-то более прекрасное, чем церковная музыка» (14).

Сочинению «Заутрени» предшествовала исследовательская работа в монастырях и церквях над старинными книгами. Композитора интересовали традиции Юго-Восточного православного региона (Болгария, Сербия), традиции русских староверов. Наибольшие трудности возникли в нашей стране, где композитору чинили всяческие препятствия в контактах с представителями церковного пения. Было непонятно, зачем это нужно композитору из социалистической Польши? В результате возникло сочинение во многом постмодернистское по методу работы, где остросовремен-

ный стиль его автора оригинально соединяется с элементами православных песнопений. Это соотношение всякий раз по-новому освещает и интерпретирует содержание Страстной Недели. Литургия Пендерецкого представляет собой свободное, неканоническое, использование разных фрагментов пасхальной службы и предназначена сугубо для концертного исполнения. Пендерецкий этот момент всегда подчеркивает. Кстати, это относится ко всем его произведениям на религиозные темы. «Я не пишу для церкви. Я пишу для себя, для слушателей и для Бога». Или: «Я пишу для человека; думаю, Бог на меня не в обиде». (15)

18 мая 1995 года, наконец-то, впервые в России (в Москве) и впервые в православной стране с большим успехом состоялась премьера «Заутрени». Общее мнение о произведении удачно суммировал дирижер, исполнитель «Заутрени», Владимир Понькин, один из немногих, кому Пендерецкий доверил подготовку своего любимого детища: «Это ослепительное сочинение композитора-католика, сумевшего гениально проникнуться духом православного богослужения» (16).

«Космогония» на тексты из сочинений Овидия, Софокла, Лукреция, Николая Кузанского, Леонардо, Коперника, а также рапортов советского и американского космонавтов с космических орбит (Гагарина и Гленна) для солистов, смешанного хора и оркестра (1970). Произведение было заказано Секретариатом ООН для торжественного концерта, посвященного 25-летию Организации Объединенных Наций. На традиционных концертах ООН, начиная с 1954 года, выступали самые прославленные музыканты: Леопольд Стоковский, Яша Хейфец, Иегуди Менухин, Давид Ойстрах, Пабло Казальс, Шарль Мюнш, Эмиль Гилельс. Сам факт заказа Пендерецкому произведения по столь торжественному поводу свидетельствовал о широком признании заслуг композитора. (Кстати, возможно, что эхо успеха «Космогонии», которой продирижировал знаменитый дирижер Зубин Мета, отозвалось в середине 70-х, когда Пендерецкому заказали оперу по случаю 200-летия Соединенных Штатов Америки.) По постановлению Секретариата ООН, в день 24 октября, в Большом зале ООН на Манхэттене всегда должна звучать музыка, говорящая на универсальном языке, понятном всем людям. В концертах ООН ежегодно исполнялась Девятая симфония Бетховена (или ее финал — Ода «К радости»). Пендерецкий понимал, что должен идти вслед

за великим композитором и написать сочинение, исполненное общезначимого, философского смысла. Он пошел по пути гуманистического обобщения, обозначившегося в полной мере и в «Страстях по Луке», и в «Заутрене», и в «Dies irae» (отмечу: подобно «Dies irae», набор разноязычных текстов, принадлежащий разным периодам истории человечества и символизирующий вечную актуальность темы). Как и в «Страстях», здесь нетрудно обнаружить черты сценической композиции, хотя в «Космогонии» в большей мере, нежели в других сочинениях, ощущается известное давление звуковой иллюстративности. Правда, партитура изобилует звучностями новой, свежей и необычайно привлекательной, хочется сказать, «космической» красоты.

«Canticum Canticorum Solomonis» (Песнь песней) на библейский текст для 16-голосного смешанного хора и оркестра (1973) — произведение уже переходного этапа. В нем частично затрагиваются художественные задачи, к решению которых композитор перейдет на рубеже середины 70-х годов. Во многом написанное сонорными звукоцветами, сочинение это сугубо лирическое, что для творчества композитора в целом было нетипично. Философски окрашенный пейзаж сменился утонченно-психологическим, где безмятежная статика пряных звучаний сменяется трепетным оживлением и вновь погружается в истому неподвижности, подспудно скрывающую любовный экстаз.

Еще в начале 70-х Пендерецкий сочинил «Магнификат» и Первую симфонию. А затем наступил творческий кризис. Еще раз предоставим слово композитору на эту тему: «Сочиняя Первую симфонию, а еще раньше “Магнификат”, я осознал, что дальше так нельзя. Я почувствовал, что коснулся границы, что разминулсЯ с музыкой, что начинаю думать о ней только в категориях новизны и оригинальности, что сам я в эстетическом смысле отдаляюсь от того, что делаю. И это мне уже надоело, хотелось бы сочинять другую музыку» (17).

Вскоре возник Первый скрипичный концерт (1976–1977), означавший переход в совершенно иную эстетику — эстетику постнеоромантизма, или, иными словами, второго неоромантизма после первого, ближе к концу XIX века. Таким образом это был второй перелом в творчестве композитора. Первый совершился написанием «Stabat Mater», без которой не было бы «Страстей по Луке»; второй ознаменовался Скрипичным концертом, предвос-

хищающим Вторую «Рождественскую» симфонию и оперу «Потерянный рай» (по Джону Мильтону), и, забегаая вперед, скажу о третьем переломе, произошедшем, по мнению Пендерецкого, на рубеже XX и XXI веков — с углублением в мир камерной музыки.

Еще о причинах второго перелома со слов композитора: «Начав с 1971 года дирижировать и не только свою музыку, у меня невольно расширился кругозор, как бы открылись глаза. Я оставил сонористику как бы в наследство другим композиторам. <...> Думаю, что примерно то же самое случилось со Стравинским после его балетов. Он не хотел больше писать такую музыку, так как все стали ему подражать. Подобное творилось после “Трена” и “Полиморфии” — вся польская школа начала эксплуатировать кластеры. <...> И, наконец, пресыщение. Я ведь написал “Флуоресценции”, “De natura sonoris 1” и “De natura sonoris 2”, вплоть до Первой симфонии. Я не видел дальнейшего пути развития авангарда. Думаю, что это было правильно. Всё уже было сказано» (18). В другом месте Пендерецкий говорил, что периоды авангарда нужны, но они бывают краткими, примерно 10 лет. Это только в понимании Льва Троцкого может быть перманентная революция. И еще: «Думаю, что художник должен преодолевать границы. Чтобы создать что-то новое, нужно преодолевать традиции, эстетические привычки... И что еще более важно — преодолеть самого себя...» (19).

Теперь о сугубо музыкальных причинах поворота второй половины 70-х годов. Пендерецкий пришел к мысли, что невозможно строить крупную форму лишь при опоре на монтаж и на проникновении друг в друга звуковых блоков. Для «больших» тем, которые сопровождали воображение художника, нужен был более органичный, гибкий музыкальный язык. Начались поиски адекватности языка новым темам. Пендерецкий продолжает исследовать пограничные состояния человеческой экзистенции — границы между жизнью и смертью, добром и злом, страданием и виной, грехом и искуплением. И в этом ему помог неоромантизм. В результате поздний романтизм был переосмыслен и признан своим. Это не стилизация и не подражание (может быть, только в самом начале). Атакованный в то время критиками, Пендерецкий ответил выражением, над которым стоит подумать: «Мы оказались в пункте, когда наиболее творческим стало открывание дверей за собой» (20). Иными словами, речь шла об осмыслении большой музыкальной традиции.

На протяжении 15 лет (начиная с 1972 года) Пендерецкий был ректором Высшей Музыкальной Школы в Кракове (ныне Музыкальная Академия). Ректором он стал в силу обстоятельств. Власти тогда решили взять под контроль излишне свободолюбивую Школу. Нашли «подходящую» кандидатуру — чисто конъюнктурную. И тогда весь педагогический состав обратился к Пендерецкому с просьбой спасти Школу. После долгих дискуссий тот согласился. Коллектив Школы выступил с альтернативным предложением, и власти не посмели отказать: композитор уже считался одним из ведущих представителей польской культуры. Под «зонтиком» ректора стали возможны многие творческие инициативы. Академия вскоре добилась лидирующих позиций по многим направлениям: созданная здесь теоретическая школа проводила многочисленные международные и всепольские конференции, материалы которых всегда издавались, музыкальные фестивали, издавала книги на базе издательства PWM. Директором издательства многие годы был блестящий музыковед Мечислав Томашевский, возглавлявший одновременно в Краковской Высшей Музыкальной Школе Отдел теории и интерпретации музыки, и под его руководством вышли целые серии книг краковских музыковедов — ни одно высшее музыкальное учреждение в Польше не могло соревноваться с начинаниями краковян. Здесь же стараниями Пендерецкого появилась прекрасно оснащенная электронная студия для будущих композиторов, специализирующихся в этом направлении.

Пендерецкий тем временем продолжал оставаться ангажированным художником, свидетелем своей эпохи и своим творчеством реагировал на происходящее вокруг. Появляются новые монументальные ораториальные сочинения на библейские тексты, в которых вечные темы остаются вместилищем современного видения композитором проблем нашей эпохи. В Польше наступают времена «Солидарности», и Пендерецкий не остался в стороне. Он не называет себя «политическим композитором», но акцентирует «свое присутствие в истории». Так, он помещает в «Te Deum» для четырех солистов, двух смешанных хоров и оркестра (1980) — произведение, написанное по случаю восхождения на папский престол кардинала Войчеха Войтылы, повстанческую песнь Январского восстания против русского царизма 1863–1864 годов «*Woże coś Polskę...*», которая стала также гимном «Солидарности». По-

являются цитаты из традиционных народных религиозных песен, которые исторически сопровождали все крупные национальные события на протяжении многих веков польской истории.

В «Польском реквиеме» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра (1980–1993) цитируется песнь «Święty Boże»; в «Credo» для пяти солистов, хора и оркестра (1998) — «Ludu mój, ludu».

Самое идейно-ангажированное сочинение в творчестве Пендерецкого — это «Польский реквием». Период «Солидарности» — национальная трагедия и надежда. Время «военного положения». Экспрессивные категории, к которым обращается композитор: пессимизм, катастрофизм, сарказм и гротеск. Наблюдается отход от ретроверсийных ценностей в сторону экспрессионизма.

Каждая часть «Реквиема» посвящена трагическому факту современной польской истории. Нашли там отражение события в Катыни, зверское убийство внутренними органами страны ксёндза Попелюшко, гибель Отца Кольбе в Освенциме, смерть популярного кардинала Вышиньского, Варшавское восстание 1944 года против гитлеровских оккупантов и др. А началось всё с «Лакримозы». Приближалась годовщина расстрела рабочих Гданьской судовой верфи. Известный режиссер Анджей Вайда официально заказал Пендерецкому музыку для проведения специальной церемонии по этому случаю. Позвонил композитору лидер «Солидарности» Лех Валенса, и сделал заказ самым анекдотическим образом. Вот как рассказывает об этом автор будущего «Реквиема». «Валенса сказал: “Знаете, я не в курсе, еврей ли Вы или нет, но так говорят... верите ли Вы в Моисея или нет... Но мы бы хотели, чтобы Вы для нас написали...” (21). «Лакримоза» была исполнена в Гданьске, ее слушало два миллиона людей. Тогда и возникла идея написать реквием в традициях католической заупокойной мессы. Работа продолжалась несколько лет. Отвечая на вопрос Мечислава Томашевского о преобладании в эти годы (и не только) образов смерти, зла, апокалипсиса, Пендерецкий заметил, что никогда не заканчивает произведение образом смерти. Преодолевает катастрофизм хотя бы акцентами надежды, как, например, в «Dies irae»: «Ветер встает, попробуем жить» (Поль Валери). Развеивает он сумрачную эмоциональную атмосферу лучом надежды и в «Реквиеме» — безусловно, одним из лучших своих творений.

Невозможно перечислить здесь, все произведения композитора — их более ста (см. Список сочинений в конце книги). Здесь отметим лишь самые этапные и монументальные. Добавим также, что, подобно более ранним этапам творчества, Пендерецкий почти в каждом сочинении старается расширить инструментарий, нередко с помощью им же изобретенных инструментов, которые в гастрольных поездках приходилось возить из одной страны в другую. Например, окарины (специальные раковины) в «Пробуждении Иакова» (1974), тубафоны (соединение нескольких металлических трубок), например, в «Семи вратах Иерусалима», где, кстати, Пендерецкий вернулся к «Псалмам Давида», литературному источнику одного из своих ранних сочинений, бообамы (Boo-Bam) в «Credo» и т. д.

«Credo» — часть мессы, которая имеет самостоятельное значение и продолжается 60 минут. Мировая премьера прошла 11 июля 1998 года в Орегоне (США), во время Баховского фестиваля (выступил дирижер Хельмундт Риллинг, лауреат первой премии ИМС UNESCO (1994) со своей Bachakademie из Штутгарта). Это самое продолжительное «Credo» в мировой музыкальной литературе. Пресса единодушна в оценке этого произведения как одного из самых выдающихся в XX веке. В оратории отчетливо ощущается два противоположных момента — осознание глубинных связей с историей музыки (и через это — с историей человечества) и сегодняшнего убеждения композитора о крушении основ культуры. Пендерецкий проводит параллель между концом XX и рубежом XIX и XX веков: «... то же ощущение декаданса, усталости, пресыщенности... Но сегодняшний декаданс, — заметил Кшиштоф, — имеет один новый нюанс, в котором я вижу угрозу для искусства — нашествие популизма из США, которое я называю “синдромом Микки Мауса”. Это буквально шквал мусора, погребаящий под собой культуру». И прогноз на будущее: «Или всё вообще рухнет, и нам, творцам, придется закрывать свою “лавочку”, или же период упадка и плохого вкуса закончится, и наступит время нового авангарда...» (22).

Возвращаясь к «Credo» добавлю, что, будучи фаталистом в жизни, Пендерецкий по-своему отражает свою жизненную позицию в искусстве, и эта его противоречивость скрывает тайну неослабевающего притяжения к его музыке. «Посмотрите на дерево: оно учит нас, что произведение искусства “укореняется”

дважды — в земле и в небе. Без корней любое творчество останется нежизнеспособным» (23). И еще одно важное обстоятельство творческой биографии художника: сочиненное в Люславицах, о которых речь еще впереди, «Credo» отличается по общей эмоциональной атмосфере повествования от других ораториальных и симфонических полотен композитора: это глубоко личностное интимное и камерное по сути произведение, в котором категория красоты и устремления к катарсису выходит на первый план.

Важнейшее значение в творчестве 90-х занимает Симфония-кантата «Семь врат Иерусалима», созданная к 3000-му юбилею существования этой жемчужины земной цивилизации (1996). В монографии этому сочинению будет посвящен отдельный очерк.

Среди многочисленных заказных произведений — уже упоминавшиеся «Страсти по Луке» — на 700-летие Мюнстерского собора в Германии, «Космогония» — на 25-летие ООН, опера «Потерянный рай» — на 200-летие США, симфонии по заказу филармонии в Мюнхене и т. д. В этом ряду — «Слава Святому Даниилу, князю Московскому» для 8-голосного смешанного хора, духовых инструментов и контрабасов (в качестве текста используются фрагменты Литургии на день святого Даниила) — на 850-летие российской столицы. Мощь, размах, максимальная наполненность звукового пространства, фресковость — всё это было в произведении, исполненном в Москве 4 октября 1997 года, в праздничные дни. «Это, на мой взгляд, следующее русское “Славься” после знаменитого хора Глинки», — заметила я Пендерецкому. На что он ответил: «Но ведь и Глинка был поляком!». Действительно, Глинка имел польские корни, но был русским по воспитанию и культуре (24).

Пендерецким создано четыре оперы (запланирована пятая). Первая опера — «Демоны из Люден» (либретто композитора по пьесе Джона Уайтинга «The Devils» и повести Олдоса Хаксли «The Devils of Louden», 1969), написана по заказу Гамбургской оперы. Ее премьеры в Гамбурге и Штутгарте сопровождались скандалами и вмешательством высших представителей немецкой протестантской церкви (спектакль изобиловал натуралистическими деталями: сцены пыток, сексуальное безумие монахинь, эротические сцены). Автор оперы особенно был недоволен гамбургской постановкой, нарушающей, по его мнению, музыкальные основы произведения. Он рассорился с режиссером — знаменитым Кон-

радом Свиным, и не присутствовал на премьере, отдав предпочтение штутгартской постановке (режиссер Гюнтер Реннерт), где, кстати тоже хватало натуралистических сцен. Опере, однако, была уготована долгая сценическая жизнь (более 40 постановок в Европе и США).

Вторая опера — «Потерянный рай» (либретто Кристофера Фрая по эпической поэме Джона Мильтона, 1978), как говорилось, создана по заказу Оперного театра в Чикаго на 200-летие США. Композитор, впрочем, не считал свое произведение «чистой» оперой и назвал его «*sacra rappresentazione*» («священное представление»), подчеркнув его родство с традицией флорентийских духовных ораторий. Стилистически произведение относится к постнеоромантизму. Широко используется система лейтмотивных связей.

«Потерянный рай» не стала репертуарной оперой, хотя сразу после премьеры в Чикаго она прозвучала в миланской La Scala. Причины, быть может, в преувеличенной монументальности, огромном исполнительском составе, делающем постановку весьма дорогостоящим предприятием и, наконец, в ее статике, вялом развертывании действия.

Поэтому неудивительно, что третья опера — «Черная маска» (либретто Харри Купфера и Кшиштофа Пендерецкого по малоизвестной драме немецкого драматурга Герхарта Гауптмана, 1986) — вновь, как и первая опера, была насыщена стремительным действием. Это своего рода метафора смерти, воплотившая апокалиптическое видение гибнущего мира. И стилистически, и в трактовке жанра она как бы примыкает к линии Рихарда Штрауса периода «Саломеи» и «Электры» и Альбана Берга, с его психологической сверхнапряженностью действия в операх «Воцек» и «Лулу», иными словами, к экспрессионизму. Опера написана для фестиваля в Зальцбурге и поставлена Венской оперой. После премьеры в Зальцбурге состоялась и венская постановка. В отличие от «Потерянного рая», это ансамблевая опера, тяготеющая к камерности и, что очень существенно, к полистилистика, проявляющейся в цитировании как музыкальных источников XVII века, так и своих собственных композиций.

Именно полистилистика, столь свойственная эстетике постмодерна, стала едва ли не главным выразительным средством в четвертой опере — «Король Убю» (по тексту французского ли-

цеиста Альфреда Жарри; премьера в 1991 году, в Баварской опере, в Мюнхене). На рубеже XIX–XX веков текст 14-летнего Жарри шокировал французскую публику: по остроте и цинизму, нередко вульгарности, по гротеску и парадоксальности он превосходит даже тексты Бертольда Брехта, намного опережая свое время. И вновь Пендерецкий совершает новый шаг — возрождает оперу *buffa*, писал он ее более 10 лет. Он вложил в нее свое специфическое чувство юмора и любовь к парадоксам, свою необыкновенную способность подражать разным стилистическим моделям.

В нашей стране представлялась только одна опера Пендерецкого — «Черная маска», в замечательной постановке Познаньского оперного театра. Операм Пендерецкого в монографии посвящен отдельный очерк.

* * *

С годами композитор всё больше времени уделяет дирижированию. Репертуар постоянно расширялся и включал, помимо собственных сочинений, сочинения XVIII века — вплоть до наших дней. Автор этих строк дважды присутствовала на исполнении Четырнадцатой симфонии Шостаковича, одного из самых любимых творцов Пендерецкого, и оба раза поражалась тому, как много новых смысловых и эмоциональных нюансов услышал польский дирижер в хорошо известном нашим слушателям шедевре. Быть может, лишенная внешней красоты, манера дирижирования создателя «Страстей по Луке» покоряет могучей экспрессией, предельным заострением эмоциональных контрастов, полным подчинением своей воле исполнительских возможностей оркестра.

Расширение музыкального кругозора явно имело влияние на его дальнейшее творчество, начиная с 1976 года. Первое слуховое ощущение — истинный переворот в творчестве композитора и разительный контраст между атематическими темброшумовыми звучаниями и ярко мелодичными постнеоромантическими опусами. Впрочем, Пендерецкий не видит принципиальных сдвигов в общей направленности своего творчества, считая, что главное — его индивидуальный почерк, эмоциональный накал чувств и стремительность в развитии музыкального процесса. Интерес к наследию рубежа XIX–XX веков он объяснил мне так: «... меня заинтересовала в первую очередь симфоническая форма — так, как она

раскрыта в творчестве крупнейших ее представителей — Брукнера, Сибелиуса, Малера и других. Мне думается, что развитие монументального симфонизма, ставшего высшей ступенью в жанре симфонии XIX века, в определенный момент было прервано двумя новаторами-радикалами: Стравинским, с его неоклассицизмом, и Шёнбергом-додекафонистом. Лишь немногие художники продолжили путь большой симфонии — Шостакович, Сибелиус... И я в известной мере могу себя считать идущим по этому же пути» (25). В этом месте нужно сделать примечание: автор «Космогонии» симфонизмом считает драматические, с конфликтной драматургией произведения в жанре именно симфонии, полагая, что симфонии с другим типом драматургии, а фактически все появившиеся после Первой мировой войны, к подлинному в его понимании симфонизму не относятся.

Его симфонии, которым в монографии посвящается специальная глава, и инструментальные концерты (Скрипичные, Виолончельный, Флейтовый, Валторновый и др.) демонстрируют романтический размах развертывания драматургии, часто экспрессионистское содержание музыкальной образности, влияние классического начала (особенно в 90-х годах и XXI веке).

Люславице — среди деревьев

«Нелегко определить, как это происходит, но люславицкая усадьба, парк и деревья повлияли на то, что я начал писать иначе, чем прежде. Как бы более естественным образом, менее придуманным. Более личностным и открытым. Может быть, спокойствие и очарование этого места, его запахи, цвета и сияние подсознательно выливаются в более интенсивный лиризм мелодии — вновь найденной..., в более гармонически стройное звучание хоров и оркестра...» (26).

Люславице — помещицья усадьба в 80 км от Кракова — была приобретена Пендерецким во второй половине 70-х годов. Образ чудесного сада, образ своего частного места на земле преследовал композитора долгие годы. «Я долго искал это место, которое могло бы стать приютом для меня и моих близких, которое позволило бы при этом реализовать мысль, сопровождающую меня с детства, — создать собственный парк. Причем создать его таким способом, как строится партитура — нота за нотой. Парк, напол-

ненный разноцветными и многосложными по форме деревьями и кустами, среди которых можно чувствовать себя в безопасности и счастливым» (27). Вначале это были польские деревья — буки и клены, дубы и березы, тисы и лиственницы, затем были посажены деревья, рожденные в разных частях света — от Испании до Кореи, от Канады до Венесуэлы. Композитор собрал огромную специальную литературу и стал архитектором паркового пространства, а также коллекционером-дендрологом. Увлечение принимало всё более масштабные формы, и Пендерецкий в некоторых высказываниях это свое увлечение ставил даже впереди музыки. Сегодня на территории более 30 гектаров земли простирается парк, в котором более полутора тысячи видов растений. Помимо этого есть такие уголки парка, как японский сад, итальянский сад, альпийские горки, лабиринт и много всякого другого. Мне пришлось три раза гостить в Люславицах и могу утверждать, что это одно из красивейших мест, которые мне пришлось увидеть в жизни.

Пендерецкий несколько лет реставрировал усадьбу, восстановил разрушенные строения, в том числе мавзолей арианина Социна — о чем позже. Разместил, наконец, свою коллекцию старинной мебели, часов, картин и старинных кафельных печей, среди которых одна совершенно потрясающая в стиле модерн.

История усадьбы датируется XIII веком, а позднее была связана с двумя известными в польской истории именами. Это Фауст Социн — один из выдающихся польских религиозных мыслителей, предводитель секты так называемых ариан. На территории усадьбы сохранилось здание XVI века, где, по всей видимости, у ариан находилась типография и упоминавшийся мавзолей. Польская академия наук по случаю 400-летней годовщины Социна даже устраивала у Пендерецкого в Люславицах научный симпозиум.

Второе имя, тесно связанное с Люславицами, — младопольского художника, одного из ярчайших представителей польского символизма — Яцека Мальчевского. В свое время, в начале 80-х, Пендерецкий устроил в типографии Социна выставку работ этого живописца. В усадебном доме в салоне висит портрет кисти Мальчевского, изображающий бывшего владельца Люславиц — г-на Вайхингера. Владелец сидит на утесе за усадьбой. За его спиной видны руины Мельштынского замка. «Все усадьбы, написанные Мальчевским, — утверждает автор “Страстей”, — сделаны в Люславицах» (28).

В 80-е годы, попавшие на период «Солидарности» и позже военного положения, Пендерецкий провел три меценатских фестивалей, на третьем из которых я присутствовала (1980, 1983, 1984). Первый из них был посвящен жанру квартета, второй — романтическим романсам и песням, третий — музыке для струнных. Исполнителями всегда были лучшие артисты Польши и других стран. Музыку для фестивалей хозяин Люславиц заказывал и своим краковским друзьям-соратникам — Кристине Мошуманьской-Назар, Мареку Стаховскому, Збигневу Буйарскому и англичанину Полу Паттерсону, и подающим большие надежды молодым тогда польским композиторам Эугениушу Кнапику, Александру Лясню, Анджею Кшановскому, Павлу Шиманьскому и, наконец, зарубежным композиторам, достойным, по мнению Пендерецкого, популяризации в других странах Европы. Это: литовцы Феликсас Байорас, Освальдас Балакаускас, Брониус Кутавичус; латыш Петерис Вакс; русские Виктор Екимовский, Николай Корндорф; украинец Валентин Сильвестров; армянин Тигран Мансурян; болгары Георги Минчев, Иван Спасов.

В Люславицах композитор всё больше работает над своими сочинениями. «Здесь я пишу иную музыку, нежели в Кракове», — признается Пендерецкий (29). Тут были созданы большие фрагменты из «Te Deum», «Credo», Адажио из Пятой симфонии и большинство камерных опусов, в том числе Кларнетовый квартет, Секстет, — иными словами, как говорит Пендерецкий, «*mea musica domestica*». На рубеже XX и XXI веков художник провозгласил, что новый период его творчества — это камерная лирическая музыка. Сам он объясняет свое новое увлечение так: «Это вопрос зрелости. Когда не хочется говорить громко. Ведь можно то же самое сказать *sotto voce* (вполголоса) <...>. Речь тихим голосом характерна для моих последних произведений» (30). Правда, как обычно, композитор себе противоречит. В этот же период написаны монументальные по форме произведения: «Семь врат Иерусалима», Второй скрипичный концерт «Метаморфозы», «Credo», наконец, достаточно объемная Восьмая симфония. Но всё же камерных сочинений больше. Но и монументальные сочинения стали иными по характеру своей экспрессии. Пендерецкий считает, что своему парку и деревьям он обязан многим. Пример сказанному — Восьмая симфония — цикл песен о деревьях на стихи немецких поэтов — и это так же «отход от *sacrum*, не-

смотря на то что два раза в наиважнейших текстах — первом и последнем — разговор идет о Боге» (31). Кроме того, ненаписанная, но задуманная Шестая симфония, которую Пендерецкий, по аналогии с Бетховеном, называет «своей Пасторальной», должна вызывать уважение к природе, ее охране перед уничтожением, которого композитор фаталистически боится. По предварительным намерениям, Симфония должна называться «Элегия для умирающего леса», а упоминавшаяся Восьмая носит титул «*Lieder der Vergänglichkeit*», или по-польски «*Pieśni przemijania*» («Песни о бренности»), и речь в ней идет прежде всего о преходящем характере жизни, об экзистенции человека и природы. Видимо, эта тема особо близка композитору в последнее время, ибо в его перспективных замыслах — цикл песен на стихи Сергея Есенина. Поэт этот прямо-таки задал в сердце композитора во время его частых посещений Санкт-Петербурга. Восхищает Пендерецкого музыка есенинского стиха и его близкое композитору отношение к природе, но также и ожидание смерти в стихах последних лет жизни поэта. Пендерецкий уже составил выбор поэзии Есенина на тему о смерти, тему, созвучную композитору на протяжении всего творческого пути.

* * *

В Люблинах из-под пера композитора выходит целая серия камерных опусов: Трио для струнных (1991), Кларнетовый квартет (1993), Вторая соната для скрипки и фортепиано (2000), Секстет для кларнета, валторны (трио струнных и фортепиано, 2000), Серенада для трех виолончелей (2007), Струнный квартет № 3 «Страницы из ненаписанного дневника» (2008) и др.

Мне особенно близки по эмоциональному настрою Секстет и Третий струнный квартет, на премьере которого посчастливилось присутствовать на праздновании 75-летия Пендерецкого в 2009 году.

Секстет (30 минут звучания) — произведение очень польское по использованию жанров. Мечислав Томашевский слышит там и мотивы испанского болеро, и ритмы галицийского еврейского местечка, откуда родом и сам Пендерецкий, в частности, музыку тамошних евреев-хасидов (в партии кларнета в первой и последней частях), чье пение композитор слышал из синагоги, находившейся по соседству с его домом в Дэмбице, а также несколь-

ко клезмерский (т. е. бытовавший в провинциальном трактире или кафе) диалог кларнета с фортепиано (32). Вот эта польскость, возвращение к своим корням и подкупает. Центром драматургического замысла стала вторая (и последняя) часть произведения — *Larghetto* — глубоко лирическая, ностальгическая и несколько сентиментальная минорная музыка — для души.

Третий квартет — еще более «*musica domestica*», откровенно сентиментальная, всё так же ностальгическая и мастерски сделанная. Его премьера на юбилейном фестивале была встречена бурным восторгом слушателей, и произведение было повторено полностью. Несомненно, это новый Пендерецкий, зрелый и по возрасту, и в творчестве. Конечно, свойства его натуры еще могут готовить его почитателям неожиданные сюрпризы, ибо таков его творческий темперамент.

О ПЛАНАХ И ТВОРЧЕСКИХ НАМЕРЕНИЯХ

Их множество было и есть. Но лишь немногие реализуются на практике. Долгое время его преследовала мысль написать оперу по роману Ежи Анджеевского «Врата рая». Как свидетельствует Мечислав Томашевский (33), это случилось после того, как Пендерецкий в краковском «Театре одного актера» увидел Дануту Михаловскую в монодраме по произведению Ежи Анджеевского. Увлеченность, однако, вскоре прошла. Это касалось также его недолгой увлеченности сюжетом «Небожественной комедии» Зигмунта Красиньского и других. Для *Deutsche Oper* в Берлине композитор хотел написать оперу о знаменитом деле Дрейфуса, однако до реализации дело не дошло. Для Московского Большого театра Пендерецкий намеревался сочинить оперу об Иване Грозном, но так и не взялся за ее написание. Более реальным был проект совместный с Юрием Григоровичем, нашим прославленным балетмейстером, о создании балета «Мастер и Маргарита» по роману Михаила Булгакова. Композитор даже получил денежный аванс. Но наступившая перестройка, отстранившая Григоровича от работы в Большом, не позволила осуществиться и этому творческому плану. Впрочем, на словах Пендерецкий еще не отказался от сюжета Булгакова. Другие, более ранние, чем Томашевский, биографы Пендерецкого — Людвиг Эрхардт (34) и немец Вольф-

рам Швингер (35) фиксируют еще множество замыслов композитора, среди которых и «Фауст» Гёте, и «Свадьба» Станислава Выспяньского, и «Ревизор» Гоголя, и «Король Убю» Альфреда Жарри, и множество других. Из вышеперечисленных только опера «Король Убю» была написана и поставлена (о чем ниже).

Из тех замыслов, что волнуют композитора в 2010 году, — написание новых «Страстей по Иоанну», причем с дополнением их фрагментами диалога Христа с Пилатом из... «Мастера и Маргариты» Булгакова — соединение, которое Томашевский справедливо считает весьма рискованным (36). Это также упоминавшийся цикл песен на стихи Есенина и опера «Федра» по Расину. Мечислав Томашевский по поводу драмы «Федра» также имеет сомнения. Он приводит по этому поводу цитату из работы о Расине, которая, по моему мнению, очень удачно высветляет диапазон психологических состояний, по-настоящему волнующих Пендерецкого. Поэтому приведем ее: «Специфика театра Расина — это захватывающий образ человеческих страстей: любовь переходит в страдание, любовь нередко становится очень эгоистическим, чувственным желанием. Расин акцентирует деструктивный характер любовного чувства, которое не считается ни с достоинством, ни с моральностью, а человек, становясь заложником страсти, не в состоянии от нее освободиться» (37). После спора с Томашевским на тему «Федры» в «Беседах люславических» Пендерецкий упрямо стоит на своем, подчеркивая актуальность этого античного сюжета, его вечно живое звучание — качества, стоящие для композитора всегда на первом месте при выборе темы, причем обязательно драматически-заостренной, трагической, наполненной конфликтами, противоречиями, а нередко и парадоксами. Вышесказанное подтверждает следующее высказывание автора «Потерянного рая»: «Я гибрид, — сказал композитор, имея в виду свое сложное национальное происхождение, — меня всегда тянуло к православной религии, но, с другой стороны, неизменно восхищала западная культура, с ее рационализмом и с ее искусством экспрессии в высшей степени сложных состояний и чувств. Ведь культура Средиземноморья, которая является моим домом в широком значении, возникла из этого живительного соединения самых разных элементов и влияний» (38).

В одной из своих речей по случаю награждения очередной почетной степенью (см. в Календаре событий жизни и творчества),

Пендерецкий сравнил свой путь в искусстве с лабиринтом: «Лабиринт — это нечто, с чем я наиболее точно себя идентифицирую. В широком смысле лабиринт означает поиск, блуждание, выход к цели окружным путем. Иногда это поиск для поиска...» (39).

Творчество Пендерецкого удивительно разнообразно и многосоставно. В нем живы воспоминания детских и юношеских лет; он пережил время «бури и натиска», понял свою внутреннюю сущность — идейную и морализаторскую — как потребность своего общественного присутствия в этом мире — и всё это соединилось, образуя гетерогенную консистенцию, закодировалось в сложном синтезе противопоставленных категорий, таких, как земля и небо, восток и запад, традиция и современность. Тип творческой эволюции Пендерецкого имеет характер экспульсивный. Его эволюция выстраивалась в скачкообразную линию, поражала спонтанностью и неожиданностью поворотов, противоречивостью и парадоксальностью по отношению к существующим эстетическим установкам в мировой музыке. Автор «Страстей по Луке» имел смелость всегда быть собой, неоднократно бунтуя против любых мод и эпатируя новизной своих творческих открытий. Он ворвался в мир авангарда своим экспрессивным соноризмом, и прежде всего «Треном — жертвам Хиросимы», выразив протест устремлениям дармштадтской эстетики. Вскоре последовал второй протест — создание «Страстей по Луке» — произведение, которым он не только разрушил идеологическое табу, но впервые соединил авангардные средства выразительности со стилистикой давно минувших веков. И вновь, менее чем через 10 лет — новый разворот в сторону большого симфонизма и традиций конца XIX века. И всё это под неумолкающий гвалт негативной критики. Пендерецкий не имеет последователей, но это его не обескураживает. Он гордится полными зрительными залами в любой части Земного шара и неизменной любовью слушателей. Сегодня это самый исполняемый в мире современный композитор.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Rozmowy lusławickie*. Rozmawiał Mieczysław Tomaszewski. Tom 1. Wyd/Bosz. (Без даты.) S. 24.
2. *Ibidem*.
3. *Rozmowy lusławickie*. Tom 1. S. 127.

4. Ibidem, s.125.
5. Ibidem.
6. Ibidem, s. 45.
7. Ibidem, s. 46.
8. *Penderecki K.* Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa, 1997. S. 11–12.
9. *Pasja o Krzysztofie Pendereckim.* Napisali P. Ćwikliński, J. Ziarno. Warszawa, 1997. S. 74.
10. Ibidem.
11. Цит. по: *Tomaszewski M.* Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom 1. Rozpętanie żywiołów. Kraków: PWM, 2008. S. 249.
12. *Rozmowy...* Tom 1. S. 193.
13. Ibidem.
14. Ibidem, s. 185.
15. *Pasja...* S. 80.
16. Из беседы автора с дирижером Владимиром Понькиным.
17. *Rozmowy...* Tom 1. S. 40.
18. Ibidem, s. 132.
19. Ibidem, s. 128.
20. Ibidem, s. 12.
21. Ibidem, s. 47–48.
22. Из беседы автора с Пендерецким в декабре 1998 года.
23. Из беседы автора с Пендерецким в ноябре 2009 года.
24. Кшиштоф Пендерецкий: Из авангарда я давно уже вырос. Интервью провела Ирина Никольская // Русский Телеграф. 1997, 4 октября. № 15.
25. *Никольская Ирина.* Кшиштоф Пендерецкий // Советская музыка. 1981. № 3. С. 120–125.
26. *Rozmowy.* Luśławickie ogrody. Tom 2. S.10.
27. Ibidem, s. 7.
28. *Rozmowy...* Tom 1. S. 68.
29. *Rozmowy...* Tom 2. S. 80.
30. *Rozmowy...* Tom 1. S. 148.
31. Ibidem, s. 193.
32. См.: *Tomaszewski M.* Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskiwanie raju. Tom 2. Kraków: PWM, 2009. S. 215.
33. Ibidem, s. 309.
34. *Erhardt L.* Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków: PWM, 1975.
35. *Schwinger W.* Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1979.
36. *Tomaszewski M.* Penderecki. Tom 2. S. 311.
37. *Loba A., Loba M.* Francja nowożytna // Dzieje kultury francuskiej. Warszawa, 2006. S. 319.
38. *Rozmowy...* Tom 1. S. 10.
39. Ibidem, s. 160.

Год за годом

КАЛЕНДАРЬ СОБЫТИЙ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА*

ДЭМБИЦА 1933

23 ноября родился Кшиштоф, второй сын Тадеуша Пендерского, в будущем адвоката, и его жены Зофии, в девичестве Бергер. Отец играл на скрипке.

«Я воспитывался, окруженный еврейским обществом. В Дэмбице был один католический костел и пять синагог. Помню песнопения, которые доносились из еврейских домов молитвы, до сих пор они на слуху» (Labirynt czasu, s. 79).

В Германии к власти приходит Адольф Гитлер. Начинается борьба с современным искусством. Не признается творчество Хиндемита, Шёнберга и Берга, а также известных художников.

1939

Начало Второй мировой войны.

1940

В мае начинает «работать» Освенцим, концентрационный лагерь смерти Auschwitz-Birkenau. Память о его жертвах Пендерский воплотит в оратории «Dies irae» (1967).

1942

Холокост еврейского населения Дэмбицы, который восьмилетний Кшиштоф видел собственными глазами. Сочиняя в 1963 году радиооперу «Бригада смерти» и в 1967 году ораторию «Dies irae», он выразил свою боль по поводу детских впечатлений.

* Дается по монографии: *Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Kraków, 2008. S. 28–85* (с сокращениями).

1943

13 апреля — открытие массовых захоронений польских офицеров в Катыни — жертв НКВД. Среди жертв — дядя Пендерецкого со стороны матери — Мечислав Бергер. Памяти жертв Катыни посвящен один из фрагментов «Польского реквиема».

1944

Один из братьев матери — Стефан Бергер, гибнет в известной варшавской тюрьме «Pawiak».

1 августа — Варшавское восстание. Участие в нем еще одного брата матери — Тадеуша Бергера. Позже за принадлежность к Армии Крайовой его преследовали (*Rozmowy lustawickie, s. 22*).

Героям и жертвам Варшавского восстания, а также героям и жертвам Варшавского гетто посвящены фрагменты «Польского реквиема».

1945

Пошел в среднюю школу (г. Дэмбица). Берет уроки игры на скрипке у городского музыканта Станислава Дарлака.

«Я хотел быть скрипачом, виртуозом и первые свои сочинения в возрасте 11-12 лет писал для скрипки, для собственных упражнений» (*Labirynt czasu, s. 80*).

9 мая — конец Второй мировой войны.

26 июня — в Сан-Франциско учреждение Организации Объединенных Наций. На 25-летие этой организации Пендерецкий напишет «Космогонию» по заказу Генерального секретаря ООН У Тана.

6 августа — США сбрасывают атомную бомбу на Хиросиму. Жертвам Хиросимы будет посвящен «Трен» Пендерецкого (1960).

Оливье Мессиаен сочиняет «Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа». Умирают Бела Барток и Антон Веберн.

1946

В Дармштадте начинаются знаменитые Летние курсы Новой музыки.

1948

Пьер Булез пишет Вторую фортепианную сонату, Гражина Бацевич — Концерт для струнных, Артур Малявский — «Симфонические этюды».

10 февраля в Москве публикуется Постановление с критикой произведений Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича за формализм.

1949

5–8 августа в Лагове Любуском состоялся съезд Союза польских композиторов, на котором пытались ввести польскую музыку в рамки социалистического реализма.

Анджей Пануфник: «Временами кажется, что лозунги социалистического реализма были предлогом для отсечения Польши от культуры Запада. Наши молодые музыканты уже не в курсе проблем, которые им предлагается отбросить. Не знают не только додекафонистов с Шёнбергом, но даже музыки Стравинского».

1950

Май — аттестат зрелости.

КРАКОВ

1950

Осень — переезд в Краков. Частные уроки по классу скрипки у С. Таврошевича; теории и композиции у Ф. Сколышевского.

«Я приехал в Краков с чемоданчиком, наполненным собственными композициями. Целым чемоданом. И помню, как он [Сколышевский] смотрел, почти что два часа и свистел. А потом сказал: «Завтра придешь ко мне и начнем контрапункт, уроки контрапункта» (Rozmowy lusławickie, s. 200).

1951

21 октября умирает дед — Францишек Роберт Бергер.

Краковская филармония ангажирует на четыре сезона крупного дирижера Богдана Водичко, который исполнял классиков XX века — музыку Стравинского, Бартока, Прокофьева, Онеггера,

Бриттена. Пендерецкий не пропускает ни одного концерта. В его памяти до сих пор живо исполнение «Весны священной» Стравинского, Второй симфонии Онеггера, «Carmina burana» Орфа.

Игорь Стравинский представляет на сцене «Похождение повесы», Джон Кейдж пишет «Imaginary Landscape» («Воображаемый ландшафт»).

Умирает Арнольд Шёнберг.

1952

С осени начинаются регулярные занятия в Музыкальном училище, которые продолжаются до лета 1954 года. За эти два года Пендерецкий проходит пятилетний курс обучения. Среди педагогов: Францишек Сколышевский (гармония, контрапункт), Александер Фрончкевич (музыкальные формы), Ежи Катлевич (дирижирование).

Завершает обучение на скрипке и полностью сосредотачивается (под влиянием Сколышевского) на занятиях композицией.

Параллельно, в течение нескольких лет, в качестве вольного слушателя Пендерецкий посещает лекции по классической филологии, эстетике и философии в Ягеллонском университете у выдающихся ученых Романа Ингардена и Тадеуша Синки.

1953

Под руководством Ф. Сколышевского возникает ряд сочинений. Из сохранившихся — Соната для скрипки и фортепиано, впервые исполненная в 1990 году и изданная в 1992-м.

Усиление сталинских репрессий. Арест кардинала Стефана Вышиньского. В 1981 году, непосредственно после смерти кардинала, Пендерецкий пишет посвященный ему «Agnus Dei», включенный позднее в «Польский реквием».

Умирает Сергей Прокофьев.

Смерть Иосифа Сталина.

1954

С осени начало занятий в Высшей музыкальной школе по классу композиции у Артура Малявского.

Брак с Барбарой Граца, студенткой фортепианного факультета, в классе Людвика Стефаньского.

Эмиграция в Англию крупного композитора Анджея Пануфника.

Пьер Булез сочиняет «Le Marteau sans maître» («Молоток без мастера»).

1955

Песни «Cisza» («Тишина»), «Niebo w posy» («Небо в ночи») на стихи Леопольда Стаффа из сборника «Wiklina».

27 ноября — рождение дочери Беаты.

1956

Три миниатюры для кларнета и фортепиано, посвященные их первому исполнителю — Владиславу Косерадскому.

5 июня умирает бабушка — Эугения Бергер, в девичестве Кобосович.

28 июня — рабочие манифестации в Познани, жестоко подавленные.

10–21 октября — Первый международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень», возникшему благодаря инициативе композиторов Тадеуша Бэрда и Казимежа Сероцкого. В программе в том числе сочинения Стравинского, Ноно, Штокхаузена.

«В то время это было единственное окно в мир. Место встречи Востока и Запада, двух совершенно разных культур. Была возможность услышать новые произведения. Ведь тогда не было даже магнитофонов... Думаю, что “Варшавская осень” сыграла роль не только для нас, молодых, но также для чешских, словацких, венгерских, русских композиторов. Все стремились в Варшаву, как в Мекку» (Rozmowy lustawickie, s. 36–37).

20 октября — изменения в партийных и правительственных органах, частичное снятие «железного занавеса». Так называемый «польский октябрь».

23 октября — восстание в Венгрии и его кровавое подавление силами советских войск.

Артур Малявский в знак солидарности пишет «Hungaria», а Витольд Лютославский — «Траурную музыку».

Луиджи Ноно сочиняет «Il canto sospeso», на слова политических заключенных, осужденных на смертную казнь.

1957

«Prośba o wyspy szczęśliwe» — песня на слова Константа Ильдефонса Галчиньского из сборника «Rękopisy liryczne».

Сочинение прикладной музыки, в том числе по просьбе больного Артура Малявского создание музыки к спектаклю «Пинноккио» для Краковского театра «Groteska».

26 декабря — умирает Артур Малявский.

1958

«Epitaphium Artur Malawski» для струнного оркестра и литавр, произведение не издано.

«Oddech nosu» («Дыхание ночи») — песня на слова Леопольда Стаффа из сборника «Dziewięć muz».

Прикладная музыка для кукольных театров.

Переход в класс композиции Станислава Веховича, окончание учебы и диплом в июне.

«Псалмы Давида» для смешанного хора, ударных, двух фортепиано, челесты, четырех контрабасов и арфы на слова собственноручно выбранных фрагментов из четырех псалмов в переводе Яна Кохановского. В апреле произведению присуждена награда, а в октябре оно исполнено в Кракове хором и оркестром Польского радио под управлением Ежи Герта.

«Эманации» для двух струнных оркестров. Сочинение посвящено Тадеушу Охлевскому, первому издателю, директору Польского музыкального издательства (PWM — Polskie Wydawnictwo Muzyczne).

Знакомство в Кракове и последующая дружба с Луиджи Ноно.

«Это был первый западный композитор, приехавший к нам в Высшую музыкальную школу. Помню, с каким интересом мы слушали его произведение. Кажется, это было “*Il canto sospeso*”. Он также привез несколько партитур Веберна. Эта музыка вообще не исполнялась» (*Rozmowy lustawickie*, s. 36).

Вторая «Варшавская осень», на которой исполнялись в том числе композиции К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно.

1959

«Строфы» для сопрано, чтеца и 10 инструментов. Используются фрагменты текстов из Менандера, Омара Хаяма, «Царя Эдипа» Софокла, Книг Иезекииля и Иеремии.

Три миниатюры для скрипки и фортепиано, посвящены Тадеушу Охлевскому. Исполнены впервые через год на концерте РWM Хенриком Яжиньским и композитором.

Прикладная музыка для мультфильмов.

26 апреля — три первых премии на Конкурсе молодых композиторов Союза польских композиторов: «Строфы» — 1-я премия; «Псалмы Давида» и «Эманации» — 2-я премия.

17 сентября — премьера «Строф» на «Варшавской осени», дирижер — Анджей Марковский.

С осени вступает в должность ассистента в классе композиции Станислава Веховича. Среди учеников Пендерецкого: Станислав Радван, Иоанна Внук, Антони Вит, Кшиштоф Мейер, Марек Стаховский.

1960

«Анакласис» для струнных и ударных. Сочинение заказано Генрихом Штробелем для фестиваля в Донауэшингене и ему же посвящено.

«*Wymiaru czasu i ciszy*» («Меры времени и тишины») для 40-голосного хора, ударных и струнных. Посвящено Юзефу Патковскому.

«Трен — жертвам Хиросимы» для 52 струнных инструментов. Премьера состоялась через год на «Варшавской осени» под управлением Анджея Марковского.

Из письма президенту города Хиросима: «Трагедия Хиросимы — это трагедия человеческого достоинства, униженного зверством и бессмысленностью военного зла».

Струнный квартет. Впервые исполнен через два года в Cincinnati LaSalle Quartet.

Прикладная музыка для мультфильмов и кукольных театров.

16 октября — премьера «Анакласиса» в Донауэшингене; играл Sinfonie-Orchester Westdeutscher Rundfunk, дирижер — Ханс Росбауд.

Bengt Hambraeus: «Абсолютной кульминацией фестиваля стал “Анакласис” поляка Кшиштофа Пендерецкого <...> произведение подлинно блестящее и впечатляющее» (*Nutida Musik*, 1961, № 3).

Хенрик Миколай Гурецкий сочиняет «Scontri», Карлхайнц Штокхаузен — «Gruppen» и «Carré», Дьёрдь Лигети — «Apparitions».

1961

«Полиморфия» для 48 струнных, посвящена Hermann Moesk — немецкому издателю композитора.

K. Stone: «Это скорее каталог замыслов, чем произведение искусства» (*The Musical Quartely*, 1964, № 2).

«Фонограммы» для флейты и камерного оркестра. Посвящены дирижеру Анджею Марковскому.

«Psalmus 1961» для магнитной ленты, скомпонован в Экспериментальной студии Польского радио в Варшаве; впервые исполнен 10 апреля в Стокгольме.

«Бригада смерти» — радиоопера для магнитной ленты и чтеца. Текст взят из дневника Леона Величкера, уцелевшей жертвы холокоста.

Прикладная музыка для мультфильмов и кукольных театров.

24 апреля — премьера «Фонограмм» в Венеции (солист — Станислав Марона, дирижер — Анджей Марковский).

7 июня — премьера «Эманаций» в Дармштадте (Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks, дирижер — Michael Gielen).

Витольд Лютославский сочиняет «Венецианские игры», Штокхаузен — «Klavierstück XI», Лигети — «Atmosphères».

1962

16 апреля — премьера «Полиморфии» в Гамбурге, оркестр Norddeutschen Rundfunk, дирижировал А. Марковский.

«Флюоресценции» для оркестра, исполнены в Донауэшинген, Südwestfunk-Orchester под управлением Ханса Росбауда.

Прикладная музыка для мультфильмов и кукольных театров.

Канон для струнного оркестра и двух магнитофонных лент, посвященный Яну Кренцу и им же исполненный 21 сентября с оркестром Польского радио на «Варшавской осени».

«Stabat Mater» для трех смешанных хоров: премьера состоялась 27 ноября на концерте PWM в Варшаве, позднее включен в «Страсти по Луке».

Дьёрдь Лигети пишет «Aventures», Войцех Киляр — «Riff 62».

1963

Прикладная музыка для театра («Братья Карамазовы» по Федору Достоевскому для Польского театра в Варшаве). Музыка для мультфильмов и кукольных театров.

Июнь — успех «Трена», повторенного на бис на фестивале SIMC в Амстердаме.

На каникулах в Юрате знакомство с 17-летней Эльжбетой Солецкой, дочерью известного виолончелиста Леона Солецкого, будущей женой.

Витольд Лютославский пишет «Три стихотворения Анри Мишо».

СТРАНСТВИЯ

1964

20 января — в Варшаве, на концерте PWM, премьера радио-оперы «Бригада смерти», принятой критически.

Ярослав Ивашкевич: «Передача ужасающая в своем варварстве» (Twórczość, 1964, №3).

Соната для виолончели и оркестра. Посвящена первому исполнителю — Зигфриду Пальму; премьера состоялась 15 октября в Донауэшингене, Südwestfunk-Orchestre под управлением Эрнста Боура.

«Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Iagellonicae» для двух смешанных хоров и оркестра, сочиненная к 600-летию Краковского университета и впервые исполненная 10 мая в Кракове хором и оркестром Национальной филармонии под управлением Витольда Ровицкого.

Прикладная музыка, в том числе для художественного фильма Войчеха Хаса «Рукопись, найденная в Сарагосе», для драматических театров. Музыка «Трена» использована Анджеем Вайдой в фильме «Врата рая» («Bramy raju»).

«Lamento» для струнных, сочинение на смерть ректора Краковской Высшей Музыкальной Школы Бронислава Рутковского. Послужило отправным пунктом для «Sicut fidelis» в будущих «Страстях по Луке».

1965

Каприччио для гобоя и 11 струнных, посвященное первому исполнителю — швейцарскому гобоисту Хайнцу Холлигеру, и исполненное 26 августа на фестивале «Musica nova» в Люцерне.

Прикладная музыка для документальных фильмов, мультфильмов, кукольных театров и драматических театров.

18 декабря — бракосочетание с Эльжбетой Солецкой.

«Страсти по Луке» — «Passio et mors nostri Iesu Christi secundum Lucam». Посвящены «жене Эльжбете».

Хенрик Миколай Гурецкий пишет «Рефрен»; Дьёрдь Лигети — Реквием.

1966

30 марта — премьера «Страстей по Луке» в кафедральном соборе города Мюнстер (ФРГ).

«De natura sonoris 1», посвященная Отто Томеку, премьера на III International Festival d'Art Contemporain (Royan). Филармоническим оркестром ORTF дирижировал Анджей Марковский.

Прикладная музыка для художественных, документальных и мультфильмов, кукольных театров.

7 апреля — рождение сына Лукаша.

«Страсти по Луке» отмечены Большой наградой Land Nordrhein-Westphallen.

Выезд в Эссен в качестве педагога композиции в Folkwang-Hochschule. Контракт до 1968 года.

В Эссен композитор пишет «Dies irae».

1967

Concerto per violino grande e orchestra. Написан по заказу Б. Айхенхольца и им исполнен 1 июля в Östersund (Швеция). Стокгольмским филармоническим оркестром дирижировал Хенрик Чиж.

Каприччио для скрипки и оркестра, посвящено Генриху Штробелю — директору фестиваля в Донауэшингене и там же впервые исполнено 22 октября (солистка — Ванда Вилкомирская, Südwestfung-Orchester Baden-Baden под управлением Эрнста Боура).

«Питтсбургская увертюра» написана для American Wind Symphony Orchestra.

«Dies irae» — оратория «ob memoriam in perniciose castris in Oświęcim peccatorum inexstinguibilem reddendam», впервые исполненная на территории Освенцима 16 апреля солистами (Дельфина Амброзьяк, Веслав Охман, Бернард Ладыш), хором и оркестром Краковской филармонии под управлением Кшиштофа Миссоны.

Запись «Страстей по Луке», отмеченная Prix Italia.

Признание Золотой медали Сибелиуса за «Страсти по Луке».

Витольд Лютославский завершает Вторую симфонию.

1968

«Capriccio per Siegfried Palm» для виолончели соло; впервые исполнено Зигфридом Пальмом.

Струнный квартет № 2, посвящен Генриху Штробелю в честь 70-летия.

Прикладная музыка для театров и фильмов.

Prix Italia за «Dies irae».

Витольд Лютославский пишет «Книгу для оркестра» («Livre pour Orchestre»).

1969

Опера «Люденские демоны», или «Демоны из Люден» («Diabły z Loudun»), в трех действиях, на либретто Кшиштофа Пендерецкого по пьесе Джона Уайтинга, написанной по «The Devils of Loudun» Олдоса Хаксли. Посвящена первому исполнителю — Хенрику Чижу. Премьера состоялась 20 июня в Гамбургском оперном театре, режиссер — Конрад Свинарский. Через два дня в Штутгарте прошла вторая постановка оперы.

Оливье Мессиа́н сочиняет «Transfiguration».

Умирает Гражина Бацевич.

1970

30 сентября на Berliner Festwochen состоялась премьера Второго струнного квартета, исполненного Parenin Kwartet.

«Космогония», написанная к 25-летию Организации Объединенных Наций, на собственное либретто по текстам Библии (книга «Генезис»), Софокла, Лукреция, Овидия, Леонардо да Винчи, Коперника, Джордано Бруно, а также первых космонавтов. Впервые исполнена 24 октября в ООН в Нью-Йорке под управлением Зубина Меты.

«Utrenja» (1-я часть): «Положение во гроб». Оратория для солистов, хоров и оркестра; впервые исполнена 8 апреля в кафедральном соборе Альтенберга. Среди исполнителей: Стефания Войтович, Кристина Шчепаньская, Луи Дево, Бернард Ладыш, Борис Кармели. Хор и оркестр Norddeutscher Rundfunk из Кёльна под управлением Анджея Марковского.

Премия Союза польских композиторов за 1969 год.

30 сентября — премьера Второго струнного квартета Parenin Kwartet на Berliner Festwochen.

Ноябрь — годичное пребывание с семьей в Вене.

15 декабря — кровавое подавление гданьских событий, которым будет посвящена «Лакримоза», — именно с нее начнется сочинение «Польского реквиема».

Витольд Лютославский завершает Виолончельный концерт, посвященный Мстиславу Ростроповичу.

1971

«Utrenja» (2-я часть): «Воскресение» — оратория для солистов, хоров и оркестра, инспирированное текстами Евангелия по Матфею и Православной литургии. Премьера (вместе с 1-й частью) прошла в Мюнстерском кафедральном соборе 28 мая.

Людвик Эрхардт: «Описать свои впечатления? Можно их передать в одном предложении: “Utrenja” — великое произведение, возможно, лучшее из всего, что композитор написал» (Kultura. 20.06.1971).

«De natura sonoris 2» для оркестра, посвящено Зубину Мете. Впервые исполнено 3 декабря Juilliard Orchestra под управлением Д. Местера.

Партита для солирующего клавесина, электрогитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и оркестра. Написана для известной клавесинистки Фелиции Блументаль и ею же впервые исполнена 11 февраля 1972 года на эстраде Eastman School of Music в Рочестере.

«Actions» для джазового ансамбля, исполнен 17 октября на Donauschinger Musiktage The New Rhythm Orchestra. Впервые в качестве дирижера выступил Кшиштоф Пендерецкий.

Во время пребывания в Вене в качестве советника по проблемам современной музыки на австрийском радио возникли близкие контакты с Фридрихом Церха и с Романом Хаубеншток-Рамати — ведущими австрийскими композиторами.

16 марта — рождение дочери Доминики.

6 апреля — умирает Игорь Стравинский. Вместе с Николаем

Набоковым и Романом Владом Пендерецкий участвует в похоронах Мастера в Венеции.

Лето с семьей композитор проводит на Майорке. Встреча с Сальвадором Дали и общие творческие планы (не реализованные).

На Рождество Пендерецкий с семьей поселяется в собственном доме в Кракове, на Воли Юстовской, по улице Cisowa, 22.

ВОЛЯ ЮСТОВСКА

1972

«Ескога VIII» для шести голосов на тексты фрагментов песни VIII «Буколик» Вергилия. Написана для ансамбля «The King's Singers» и им же впервые исполнена 21 августа на фестивале в Эдинбурге.

«Ekecheria» для магнитной ленты. Исполнена 26 августа на открытии трагических XX Олимпийских игр в Мюнхене.

Первый виолончельный концерт, написанный для Зигфрида Пальма и им же исполненный 2 сентября на фестивале в Эдинбурге; Scottish National Orchestra дирижировал Александр Гибсон.

Пендерецкий избран ректором Высшей Музыкальной Школы в Кракове, на этой должности он останется до осени 1987 года.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Rochester University.

1973

Первая симфония, написанная по заказу производства Perkins Engines. Впервые исполнена 19 июля в кафедральном соборе в Peterborough Лондонским симфоническим оркестром под управлением композитора.

Интермеццо для 24 струнных, написанное для Камерного оркестра г. Цюрих и исполненное 30 ноября.

Профессор композиции в Yale University в New Haven. Контракт до осени 1978 года.

«Canticum Canticorum Solomonis» — кантата для 16-го-

лосного вокального ансамбля и камерного оркестра с увеличенным составом ударных инструментов. В кантате использованы фрагменты текста «Песни песней», посвящена Эмилю Брайзаху. Премьера состоялась 5 июня в Лисабоне: NCRV Vocaal Ensemble, Les Percussions de Strasbourg, Orquestra Фонда Гульберкиан, дирижер — Вернер Андреас Альберт.

1974

«Магнификат» — кантата для баса, 7-голосного вокального ансамбля, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра. Сочинена по случаю 1200-летнего юбилея кафедрального собора в Зальцбурге. Премьера прошла в Зальцбурге с участием Peter Lager, Schola Cantorum из Штутгарта, Wiener Sängerknaben, хор и оркестр Австрийского радио под управлением Кшиштофа Пендерецкого.

«Пробуждение Иакова» для оркестра. Посвящена князю Райнеру III де Монако. Премьера состоялась 14 августа в Монте-Карло с участием оркестра Оперы в Монте-Карло, дирижер — Станислав Скровачевский.

Музыка Пендерецкого использована в спектакле Юзефа Шайны «Данте» по «Божественной комедии» в Театре «Studio» в Варшаве.

Почетный член Royal Academy of Music, Лондон.

1975

В Польском музыкальном издательстве (PWM) выходит монография: Ludwik Erhardt. «Spotkania z Krzysztofem Pendereckim» («Встречи с Кшиштофом Пендерецким»).

Работа над концепцией оперы «Потерянный рай».

Войчех Киляр пишет «Богородицу».

Умирает Дмитрий Шостакович.

1976

Работа над оперой «Потерянный рай» и Первым скрипичным концертом.

Прикладная музыка.

22 июня — смерть отца.

Генрих Миколай Гурецкий пишет Третью симфонию «Симфонию печальных песен», Войцех Киляр — симфоническую поэму «Kościelec 1909».

1977

Первый скрипичный концерт, посвященный Исааку Стерну и им же впервые исполненный 27 апреля в Базеле, играл Базельский симфонический оркестр под управлением М. Atzmon.

«Я его писал в период, когда отец умирал. Это трагическое сочинение» (*Rozmowy lustawickie*, s. 149).

Стефан Киселевский: «Произведение шокировало меня своим умышленным эклектизмом и незначительностью стиля, а также (предусмотренной?) шаблонностью эмоций. Разумеется, написанное Мастером [сочинение] с размахом движется вперед, импонирует, но куда оно движется?» (*Ruch muzyczny*, 1979, № 23).

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Saint Olaf College, Northfield, Миннесота.

В Гамбурге получает Gottfried-Herder Preis.

Дьёрдь Лигети сочиняет оперу «La Grande Macabre».

1978

«Потерянный рай», sacra rappresentazione в двух действиях; либретто — Кристофер Фрай по «Paradise Lost» Джона Мильтона.

«Рядом с текстами пуританина [Мильтона] я поместил оригинальный текст Библии, секвенцию “Dies irae” и протестантский хорал. Я никогда не любил ортодоксальности, означающей догматизм и нетолерантность» (*Labirynt czasu*, s. 68).

Prix Arthur Honegger за «Магнификат».

16 октября в Риме Кароль Войтыла избран Папой.

В 1980 году Пендерецкий напишет «Te Deum». Посвящение: «Святому Отцу Иоанну Павлу II».

29 ноября в Чикаго, в Лирической опере, состоялась премьера «Потерянного рая». Вскоре в миланской «Ла Скала» состоится первое европейское представление (в том же составе).

1979

Adagietto для оркестра на материале, почерпнутом из «Потерянного рая». Премьера состоялась в Осаке (Япония) 8 апреля. Оркестром Японского радио дирижировал Кшиштоф Пендерецкий.

«Прелюдия, Видение и Финал» из оперы «Потерянный рай» для 6 солистов, смешанного хора и оркестра. Концертная версия сделана для фестиваля в Зальцбурге 1979 года и там же исполнена солистами, хором и оркестром Österreichischer Rundfunk под управлением Leif Segerstam.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет в Бордо, Университет в Leuven.

«Потерянный рай» исполнен в Ватикане, в Зале Нерви, в присутствии Иоанна Павла II.

В Штутгарте выходит в свет капитальная монография Вольфрама Швингера (Wolfram Schwinger. «Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare»).

ЛЮСЛАВИЦЕ

1980

Вторая «Рождественская» симфония, начатая в 1979 году, посвященная Зубину Мете и им впервые продирижированная 1 мая в Нью-Йорке Филармоническим оркестром.

«Рождественская симфония» была уже полностью ориентирована на традиции позднего романтизма XIX века — Вагнера, Брукнера, Малера, Сибелиуса, Шостаковича. Она прошла через фильтр восприятия и выразительные средства композитора, который прошел через авангард. Более раннее намерение построить мир заново уступило место потребности интериоризации [включение в круг собственных переживаний, размышлений], описания экзистенциальной драмы» (*Labirynt czasu*, s. 60).

«Te Deum» — кантата, начатая в 1979 году. Используется текст средневекового гимна и польской национальной песни «*Voże coś Polskę*». Посвящена папе Иоанну Павлу II. Премьера состоялась 27 сентября в Ассизе (Италия) с участием Стефании

Войтович, Эвы Подлесь, Паулоса Раптиса, Бернарда Ладыша, хора и оркестра Польского радио и телевидения в Кракове под управлением Кшиштофа Пендерецкого.

Caricció для тубы для Здислава Перника, исполненное впервые 20 июня в Кракове.

Август — забастовка на гданьской судовой верфи. Возникновение «Солидарности» и подписание соглашения с правительством.

Сентябрь — Анджей Вайда передает Кшиштофу Пендерецкому просьбу Леха Валенсы написать произведение на открытие памятника погибшим кораблестроителям в декабре 1970 года.

28–29 августа — Первый «приватный» фестиваль камерной музыки в Люславицах; премьеры сочинений польских и литовских композиторов, написанных специально для фестиваля: Бронюса Кутавичуса, Збигнева Буярского, Кристины Мошуманьской-Назар, Эугениуша Кнапика и Марека Стаховского.

13 декабря — для Театра имени Юлиуша Словацкого в Кракове композитор написал музыку к спектаклю «Брат нашего Бога» Кароля Войтылы в постановке Кристины Скушанки.

«Lacrimosa» для сопрано, смешанного хора и оркестра, сочиненная по просьбе Л. Валенсы для церемонии открытия памятника гданьским рабочим. Позже композиция вошла в «Польский реквием». 16 декабря в Гданьске «Lacrimosa» прозвучала для двух миллионов человек, собравшихся на открытие памятника. Исполнители: Ядвига Гадулянка, хор и оркестр Польского радио и телевидения в Кракове под управлением Антони Вита.

1981

«Agnus Dei» для смешанного хора, посвященный «Памяти ксёндза Кардинала Примаса Стефана Вышиньского». Впервые исполнен 31 мая в Кафедральном соборе Варшавы хором Польского радио и телевидения г. Кракова под управлением Антони Вита.

«Czyś ty snem była» («Сном была ты») — песня для баритона и фортепиано на слова Казимежа Пшервы-Тетмайера из сборника «Z dawnej przeszłości», посвященная Мечиславу Томашевскому. Исполнена во время Второго «приватного» фестиваля Пендерецкого в Люславицах, посвященного романтической песне.

11–13 декабря — Конгресс Культуры в Варшаве, прерванный объявлением военного положения.

Médaille de la Ville de Paris.

Роман Палестер пишет Пятую симфонию, Тадеуш Бэрд «Głosy z oddali».

Смерть Казимежа Сероцкого и Тадеуша Бэрда.

1982

Второй концерт для виолончели с оркестром, посвященный Мстиславу Ростроповичу и оркестру Berliner Philharmoniker.

Арво Пярт пишет «Страсти по Иоанну»; Гия Канчели и Софья Губайдулина создают сочинения, проникнутые новой духовностью.

1983

11 января состоялась премьера Второго виолончельного концерта, солист — Мстислав Ростропович, и Берлинский филармонический оркестр.

Концерт для альта (виолончель/кларнет) с оркестром. По заказу правительства Венесуэлы по случаю 200-летней годовщины рождения героя борьбы за независимость Южной Америки — Симона Боливара. 24 июля — премьера в Каракасе (солист — José Vazquez, симфонический оркестр города Maracaibo под управлением Eduardo Rahn).

Хельсинки — Sibelius Prize.

Варшава — государственная награда первой степени в связи с 50-летием.

Композитор отмечает 50-летие в Нью-Йорке, на концерте, организованным Мстиславом Ростроповичем. Получает поздравление из Белого Дома от Рональда Рейгана и встречается со Збигневом Бжезинским.

Посещение Иоанна Павла II в Castelgandolfo.

12 сентября в Люславицах состоялся Второй «приватный» фестиваль Пендерецкого, посвященный романтической песне. Исполнение написанных для фестиваля сочинений болгарских, литовских, армянских и польских композиторов: Феликса Байораса, Александра Лясона, Тиграна Мансуряна, Георги Минчева, Божидара Спасова, Павла Шиманьского и Иоанны Внук-Назаровой.

Фестиваль музыки Кшиштофа Пендерецкого в Голландии.

Витольд Лютославский пишет Третью симфонию; характер ее экспрессии некоторые критики связывают с национально-политическим движением «Солидарность».

1984

«Польский реквием» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра, начатый в 1980 году и продолженный еще на протяжении нескольких следующих лет. Использован литургический текст и национальная песнь «Święty Boże». Отдельные части посвящены памяти Катыни 1940-го, Святого отца Максимилиана Кольбе, Освенцима 1941-го, Варшавского гетто 1943-го, Варшавского восстания 1944-го, жертв декабря 1970 года в Гданьске, кардинала Вышиньского, 1981. Премьера состоялась 22 сентября на фестивале «Варшавская осень». Среди исполнителей: Ядвига Гадулянка, Ядвига Раппе, Хенрик Грыхник, Леонард Мруз, оркестр и хор Польского радио и телевидения в Кракове под управлением Антони Вита.

Три новые версии Альтового концерта в сопровождении камерного оркестра (также для виолончели и кларнета).

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Georgetown University, Вашингтон.

10 сентября — Третий (и последний) «приватный» фестиваль в Люславицах, посвященный современной камерной музыке. Первые исполнения произведений, написанных специально для фестиваля композиторов из Литвы, Латвии, России, Польши: Освальда Балакаускаса, Виктора Екимовского, Анджея Кшановского, Николая Корндорфа, Валентина Сильвестрова, Петериса Васкса.

Каденция для альта соло, написанная для Григория Жислина и исполненная им на Третьем фестивале в Люславицах.

19 октября — похищение и убийство ксёндза Ежи Попелюшко, капеллана «Солидарности»; его памяти будет посвящена одна из последующих частей «Польского реквиема».

1985

20 октября — в Москве Григорий Жислин исполняет Альтовый концерт в новой версии с камерным оркестром.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет в Белграде.

Флоренция: Premio Lorenzo Magnifico.

1986

«Per Slava» для виолончели соло — миниатюра, посвященная Мстиславу Ростроповичу, включена в качестве обязательного произведения для участников конкурса его имени. Первое исполнение состоялось 20 сентября на фестивале «Варшавская осень», играл Иван Монигетти.

«Херувимская песнь» для смешанного хора, инспирированная староцерковной литургией, подарена Мстиславу Ростроповичу по случаю его 60-летия. Впервые исполнена 27 марта 1987 года в Вашингтоне Choral Arts Society под управлением Кшиштофа Пендерецкого.

«Херувимская песнь» возникла под впечатлением сербской музыки. Я побывал в Сербии как раз перед написанием «Херувимской». Наслушался там церковной сербской музыки. Она несколько отличается от русской» (*Rozmowy lustawickie*, s. 22).

«Черная маска» — одноактная опера, начатая в 1984 году. Либретто композитора в соавторстве с Гарри Купфером по драме «Die schwarze Maske» Герхарта Гауптмана. Сочинялась для фестиваля в Зальцбурге и там впервые исполнена 15 августа 1986 года в постановке Гарри Купфера, под управлением Вальдемара Нельсона.

«Весь этот спектакль — это большой барочный танец смерти, соединение чудовищности и шутовства» (*Labirynt czasu*, s. 70–71).

Март — Фестиваль музыки Кшиштофа Пендерецкого в Лондоне, организованный Royal Academy of Music.

1987

Музыка к документальному фильму «*Poza muzyka*».

Прелюдия для кларнета, посвященная Полу Паттерсону.

«*Veni Creator*» для смешанного хора, написанный для Universidad Autónoma de Madrid по случаю присуждения звания «*Doctor honoris causa*».

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет имени Адама Мицкевича в Познани.

Большой театр в Москве заказывает балет по мотивам романа Михаила Булгакова «*Мастер и Маргарита*». Проект не реализован.

Deutsche Oper в Берлине заказывает оперу на сюжет о деле Дрейфуса. Проект не реализован.

Почетный член: *Académie Internationale de Philosophie et de l'Art*, *Berne Kunstpreis der Israelitischen Wolf-Stiftung*.

1988

«*Der unterbrochene Gedanke*» для струнного квартета, посвящено памяти издателя и друга Арно Фолка, директора *Schott-Verlag*. Произведение впервые исполнено 4 февраля во Франкфурте-на-Майне *Kreuzberger Streichquartett*.

«*Пассакалья и рондо*», впервые исполнены 20 августа в Люцерне (Швейцария), на фестивале «*Lucerner Festspielorchester*» под управлением композитора; в будущем войдут в состав Третьей симфонии.

Две сцены и Финал из «*Черной маски*» для концертных исполнений. Премьера: Познань, 6 ноября, Государственная филармония под управлением Войчеха Михневского.

9–16 июня — Фестиваль музыки Кшиштофа Пендерецкого в Люславицах и Познани (опера «*Черная маска*»).

Октябрь — в Сиэтле (США) Неделя музыки Кшиштофа Пендерецкого.

Grammy Award присужденный *National Academy of Recording Arts and Sciences* за Второй виолончельный концерт в исполнении Мстислава Ростроповича и Кшиштофа Пендерецкого.

Принятие должности первого приглашенного дирижера NRD-Sinfonie-Orchester в Гамбурге.

1989

Июнь — выборы приносят победу лагерю «Солидарность» и упадок коммунистического режима.

Adagio (Четвертая симфония), написанная по заказу французского правительства и посвященная Лорину Маазелю. Впервые исполнена 26 ноября в Париже Национальным оркестром Франции, дирижировал Л. Маазель.

15 декабря — в Вуппертале Борис Пергаменщиков исполняет Альтовый концерт в версии для виолончели. Оркестром дирижирует Peter Gulke.

Золотая медаль Мануэля де Фальи признанной Accademia de Bellas Artes в Гренаде.

1990

7 января в Хьюстоне состоялась премьера юношеской Сонаты для скрипки и фортепиано с Христиной Эдинггер и Христианом Эшенбахом.

Officier de l'Ordre de Saint Georges de Bourgogne, Брюссель.

Начинает уходить поколение «второго авангарда». Умирают Луиджи Ноно (1990) и Джон Кейдж (1992).

1991

Трио для струнных — посвящено Deutsches Streichtrio, исполнено впервые в Metz, в рамках Rencontres Internationales de Musique Contemporaine.

«Ubu Rex» («Король Убю») — опера buffa в двух действиях с прологом и эпилогом. Либретто создано Ежи Яроцким и композитором по пьесе «Ubu roi» Альфреда Жарри. Опера сочинялась для Мюнхена и там же состоялась премьера 6 июля в Bayerische Staatsoper, в постановке August Everding, под управлением Michael Boder.

Большая медаль «За охрану национальных памятников» за реставрацию и реконструкцию поместья и парка в Люславицах.

23 декабря — смерть матери.

1992

Концерт для флейты и камерного оркестра, посвященный Жану-Пьеру Рампалю и им же впервые исполненный в Лозанне 11 января 1993 года с Orchestre de Chambre de Lausanne под управлением композитора.

Симфониетта для струнного оркестра — это версия Струнного трио. Исполнена впервые 16 февраля в Варшаве коллективом «Sinfonia Varsovia» под управлением композитора.

Пятая симфония «Корейская», сочиненная по заказу Corean Culture Fondation. Премьера состоялась 14 августа в Сеуле, местным оркестром дирижировал композитор.

«Я просил, чтобы для меня подготовили что-то очень характерное, что-то вроде старинной песни, которая известна каждому. И несколько таких мне предоставили. Фрагмент, который я выбрал, основан на пентатонике. Всё опирается только на пять звуков. Это очень красивая простая мелодия, но в ней ощущается конструкция... Ее можно было использовать как пассакалью. Оказалось, что это песня воздействует как [на поляков] “Woże coś Polskę”... [Во время концерта]. Некоторые вставали, некоторые плакали». (*Rozmowy lustawickie*, s. 165).

«Benedicamus Domino» для мужского хора на слова средневекового антифона и псалма CXVII исполнено 18 апреля в Люцерне Taverner Consort под управлением Эндрю Парротта.

«Benedictus» для смешанного хора, произведение не закончено.

Grawemeyer Music Award Университета в Лоусвилле за Четвертую симфонию (Adagio).

Награда Австрии «Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst».

Принятие функций Музыкального директора Фестиваля Казальса в Пуэрто-Рико. Эту должность Пендерецкий будет выполнять в течение 9 лет.

Витольд Лютославский пишет Четвертую симфонию.
Умирает Оливье Мессиаан.

1993

«Sanctus» — дополнительная часть к «Польскому реквиему». Впервые исполнена 9 сентября в Пшемысле, хором и симфоническим оркестром Польского радио дирижировал композитор.

11 ноября в Стокгольме, во время фестиваля, посвященного творчеству Пендерецкого, исполнялся «Польский реквием» вместе с новой частью — «Sanctus».

Квартет для кларнета и струнного трио. Посвящен Åке Holmquist. Премьера состоялась 13 августа в Любеке, на Schleswig-Holstein Musik Festival. Исполнители: Шарон Кам, Христоф Поппен, Ким Кашкашьян и Борис Пергаменщиков.

Вольфрам Швингер: «В финальном Larghetto Пендерецкий принес homage a Schubert» (2000).

Кшиштоф Пендерецкий: «Я его написал после одного концерта в Evian, когда Ростропович играл партию второй виолончели (в Квинтете C-dur Шуберта). Это было потрясающее исполнение. Это произведение сопровождает меня много лет. И мне трудно без него обходиться» (Rozmowy lustrawickie, s. 158).

10–12 декабря — Краков: Дни Музыки Кшиштофа Пендерецкого. Одновременно проходит международная научная конференция «Музыка Кшиштофа Пендерецкого. Поэтика и рецепция».

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Варшавский университет.

Distinguished Citizen Fellowship of Institut for Advanced Study of Indiana University, Bloomington.

Крест Заслуги Княжества Монако.

Награда Internationales Musikrates UNESCO.

1994

Симфониетта № 2 для кларнета и струнного оркестра. Это версия Квартета для кларнета и струнного трио; исполнена на Kissingen Sommer.

«Agnus Dei» из «Польского реквиема» в версии для струнного оркестра в обработке Бориса Пергаменщикова. Впервые исполнено 4 декабря в Кракове.

«Entrata» для медных духовых и литавр, исполнена 4 ноября в Cincinnati.

Doktor honoris causa: Universidad Católica, Буэнос-Айрес; Музыкальная академия в Кракове; Музыкальная академия в Варшаве.

Павел Шиманьский пишет Концерт для фортепиано с оркестром, Збигнев Буярский — «Страх птиц» («Lęk ptaków»).

Умирает Витольд Лютославский.

1995

Третья симфония, исполнена 8 декабря в Мюнхене симфоническим оркестром Мюнхенской филармонии под управлением композитора.

«Я обращаюсь к форме симфонии, чтобы впитать, развить опыт нашего столетия. <...> Симфония — это музыкальный ковчег, который позволил бы передать следующим поколениям то, что является самым лучшим в нашей традиции компонования звуков в XX веке» (Labirynt czasu, s. 59).

«Agnus Dei» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра. Составляет десятую часть совместного «Requiem der Ver-söhnung» («Реквием примирения», памяти жертв Второй мировой войны), написанного 15 композиторами по заказу Хельмута Риллинга и Internationale Bachakademie в Штутгарте по случаю 50-й годовщины окончания Второй мировой войны. Впервые исполнен 16 августа в Штутгарте, на Europäisches Musikfest, международным составом солистов, Израильским филармоническим оркестром, Gächinger Kantorei Stuttgart и Краковским камерным хором под управлением Хельмута Риллинга.

Концерт для флейты в версии для кларнета и камерного оркестра. Премьера состоялась в 1996 году в Праге; солистка — Шарон Кам, Пражский филармонический оркестр под управлением композитора.

Концерт для альты в версии для кларнета, исполнен впервые Орит Орбах 9 июля, Colorado Music Festival, Boulder.

Второй скрипичный концерт «Метаморфозы», посвященный Анне-Софи Муттер и ею исполненный 24 июня в Лейпциге

в сопровождении Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks под управлением Мариса Янсонса.

Doctor honoris causa (Почетный доктор) Университета в Глазго.

Почетный гражданин города Страсбург.

Fellowship of the Royal Irish Academy of Music, Дублин.

1996

Пассакалья из Серенады для струнного оркестра. Впервые прозвучала 20 августа в Люцерне, в исполнении «Festival Strings Lucerne» под управлением Рудольфа Баумгартнера.

«Семь врат Иерусалима» — Седьмая симфония для солистов, хоров и оркестра, написанная к 3000-летию Иерусалима с посвящением: «Ad maiorem Dei gloriam et eius sanctae civieratatis laudem aeternam».

«Świat Matki Teresy» («Мир Матери Тересы», документальный фильм).

Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

1997

9 января в Иерусалиме состоялась премьера «Семи врат Иерусалима»; среди солистов: Мариана Николеско, Сильвия Гринберг, Ядвига Раппе, Евгений Шаповалов, Рейнгард Хаген, Борис Кармели. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Jerusalem Symphony Orchestra, Хор Баварского радио, MDR-Chor Leipzig, Südfunk-Chor Stuttgart, под управлением Лорина Маазеля.

Larghetto из Серенады для струнного оркестра, впервые исполнено 31 августа в Люцерне (Festival Strings Lucerne), под управлением Рудольфа Баумгартнера.

Гимн «Слава Святому Даниилу, князю Московскому» — кантата для хора и оркестра, написанная к 850-летию Москвы по заказу Российской телекомпании ТВ-6 и впервые исполненная в Большом зале Московской консерватории 4 октября хором Хоровой академии В.С. Попова под управлением Кшиштофа Пендерецкого.

Гимн «Святому Войчеху» — кантата для хора и оркестра, впервые исполнена в Оливском кафедральном соборе в Гданьске под управлением композитора.

Doctor honoris causa (Почетный доктор) Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Артистический советник Музыкального фестиваля в Пекине.
Crystal Award признанный World Economic Forum, Давос.

1998

«Credo» для пяти солистов, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра. Литургический текст дополнен гимнами, антифонами, псалмами и Апокалипсисом св. Иоанна. Посвящено Хельмуту Риллингу. Премьера прошла 11 июля в Орегоне (Oregon Bach Festival), под управлением Хельмута Риллинга.

«De Profundis» из «Семи врат Иерусалима» для струнного оркестра. Впервые исполнено 10 сентября в Салерно, под управлением композитора играл оркестр Sinfonia Varsovia.

«Luzerner Fanfare» для 8 труб и ударных, написан для ансамбля Lucerner Trompeten-Ensemble и исполнен 18 августа под управлением Джонатана Нотта.

«De Profundis» из «Семи врат Иерусалима» в версии для смешанного хора.

18 сентября — 10 октября — Фестиваль Кшиштофа Пендерецкого в Кракове. Одновременно в Музыкальной академии — Международный симпозиум «Музыка Кшиштофа Пендерецкого в контексте театра XX века», а в Галерее современного искусства «Bunkier Sztuki» — выставка музыкальных эскизов юбиляра, подготовленная Збигневом Бараном.

В Princeton (New Jersey) в свет выходит первый выпуск «Studies in Penderecki», редактор Рэй Робинсон.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Ягеллонский университет в Кракове.

Foreign Honorary Member of American Academy of Arts and Letters.

Художественный советник Beijing Music Festival, Пекин.

Член-корреспондент Bayerischen Akademie der schönen Künste в Мюнхене.

1999

Каденция для трубы к Концерту для трубы и оркестра Es-dur Й. Гайдна.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет в Cluj (Румыния); Duquesne University, Pittsburgh.

Musikpreis города Дуисбург.

Почетный член Фонда Костюшко, Нью-Йорк.

AFIM Indie Award за «Credo».

Grammy Award за «Метаморфозы» в интерпретации Анны-Софи Муттер и Кшиштофа Пендерецкого.

2000

Вторая соната для скрипки и фортепиано, написанная для Анны-Софи Муттер, ей посвященная и ею впервые исполненная 28 апреля в Лондоне. Партия фортепиано — Ламберт Оркис.

Секстет для кларнета, валторны, струнного трио и фортепиано. Впервые исполнен 7 июня в венском Musikverein; среди исполнителей: Пауль Мейер, Радован Влаткович, Юлиан Рахлин, Юрий Башмет, Мстислав Ростропович, Дмитрий Алексеев.

«Krzysztof Penderecki» — документальный фильм для Arte режиссера Andreas Missler-Morell.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет Люцерны.

Почетный член: Gesellschaft der Musikfreunde, Вена.

Adopted Citizen of Puerto Rico.

Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

На MIDEM получает Cannes Classical Award в категории «Best Living Composer of the Year».

2001

22 января — рождение внучки Марыси (дочери Доминики). Вскоре ей будет посвящено произведение «Benedictus» для детского хора.

Concerto grosso для трех виолончелей и оркестра. Впервые исполнен 22 июня в Токио; солисты: Борис Пергаменщиков, Truls Mørka, Han-Na Chang, оркестром Японского радио дирижировал Charles Dutoit, которому и посвящено произведение.

Grammy Award за «Credo», в категории «Best Choral Composition».

Premio Principe de Asturias de las Artes.

Honorary Fellowship The Hongkong Academy of Performing Arts.

11 сентября — террористическая атака на World Trade Center в Нью-Йорке.

2002

Концерт для фортепиано с оркестром «Воскресение», посвященный М.-Ж. Кравис, — произведение, начатое в 2001 году как Каприччио для фортепиано с оркестром. Концерт впервые исполнен 9 мая в Нью-Йорке, в Карнеги-холл; солист Emanuel Ax, The Philadelphia Orchestra под управлением Wolfgang Sawallisch.

«Benedictus», посвященный внучке, впервые исполнен 31 мая в Торонто детским хором под управлением Jean Ashworth Bartle.

Romano Guardini Preis Баварской католической академии в Мюнхене.

Большая премия Фонда культуры, Варшава.

2003

Largo для виолончели и оркестра, посвященное Мстиславу Ростроповичу и впервые исполненное 19 июля 2005 года в венском Musikverein Венским филармоническим оркестром под управлением Сейджи Озава.

17–19 октября — Лейпцигский университет: Internationale wissenschaftliche Konferenz «Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext».

Декабрь — Ягеллонский университет, Польская Академия наук, Музыкальная Академия в Кракове: Международный науч-

ный симпозиум «Кшиштоф Пендерецкий. Музыка эры интертекстуальной» («Krzysztof Penderecki. Muzyka ery intertekstualnej»).

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Университет в Санкт-Петербурге, Yale University, Университет в Лейпциге.

Почетный гражданин города Дэмбица и Подкарпатского уезда.

Eduardo M. Torner-Medaille Conservatorio de Musica Principado Asturias.

Почетный президент Arayo a la Creation Musical, Oviedo.
Staatspreis des Landes Nordheim Westfalen.

2004

Concerto grosso № 2 для пяти кларнетов и оркестра. Произведение не закончено. Первое исполнение существующей версии прошло 3 июня в Мадриде с участием в том числе Michel Lethiec.

3 декабря умирает Марек Стаховский, самый выдающийся из учеников Пендерецкого и близкий друг.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Baldwin-Wallace College, Ohio.

Почетный член Academia Argentina de Musica.

Почетный гражданин города Буэнос-Айрес.

Почетный член Фонда Феликса Мендельсона-Бартольди, Лейпциг.

Почетный гражданин волости Закличин в Польше.

Praemium Imperiale, Токио.

2005

Шассона для струнного оркестра, сочиненная на смерть Иоанна Павла II. Присоединена к «Польскому реквиему». Впервые исполнена во Вроцлаве, оркестром NOSPR под управлением композитора, на фестивале Wratlavia Cantans.

Восьмая симфония «Lieder der Vergänglichkeit» («Песни о бренности») для трех солистов, смешанного хора и оркестра. Впервые исполнена 26 июня в Люксембурге. Среди исполнителей: Ольга Пасечник, Агнешка Рехлис, Войчех Дабрович, хор и оркестр Люксембургской филармонии, дирижер — Брамвел Тови (Bramwell Tovey).

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Национальный университет в Сеуле.

Почетный профессор Музыкальной академии в Риге.

Орден Белого Орла (Польша).

2006

В Париже состоялся Фестиваль музыки Пендерецкого, организованный Французским радио.

Каденция для альты, виолончели и клавирина для Третьего «Бранденбургского концерта» G-dur И.С. Баха.

Doctor honoris causa (Почетный доктор): Вестфальский университет в Мюнстере.

Орден Трех Звезд, «Baltic Star», Латвия.

2007

Adagietto из «Потерянного рая» для английского рожка и струнного оркестра. Версия посвящена издателю и другу Peter Hanser-Strecker, директору издательства Schott в Майнце. Впервые исполнена 9 сентября, Grafenegg Music Festival.

Октябрь — расширенная версия Восьмой симфонии «Песни о бренности», дополненная тремя песнями; впервые исполнена на музыкальном фестивале в Пекине.

«Кату́н» — музыка к фильму Анджея Вайды, сокомпозированная Станиславом Радваном из произведений композитора.

2008

Concerto per corno e orchestra «Winterreise», сочиненный для «Kompositionszyklus 2008» в Бремене и там исполненный 5 мая солистом Радваном Влатковичем (Radovan Vlatkovic) под управлением композитора.

Каприччио для скрипки соло, написанное для Мидори и Владимира Репина.

«Фанфара» — на открытие Европейского центра «Солидарности» в Гданьске для труб, валторн, тромбона и тубы. Исполнена 5 июля на концерте в Гданьске.

Третий струнный квартет, впервые исполненный 21 ноября на фестивале Кшиштофа Пендерецкого в Варшаве Шанхайским квартетом.

Полная версия Восьмой симфонии «Песни о бренности», дополненная еще тремя песнями. Исполнена 31 января в Варшаве под управлением композитора.

Почетный профессор: Консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге, Консерватория имени Комитаса в Ереване.

Почетный член Армянской академии наук.

Медаль Леонардо да Винчи Европейской академии наук в Ганновере.

Орден имени Bernardo O'Higgins, Чили.

Почетный знак Республики Венесуэла.

Почетная медаль «Thogunium» за заслуги для города Торунь.

Польская награда в области киноискусства «Орел 2008» в категории «Лучшая музыка» за фильм «Катень».

Награда Министра культуры Республики Польша за 2007 год.

20–23 ноября в Варшаве состоялся Фестиваль музыки Кшиштофа Пендерецкого в честь его 75-летия.

«Я только что сказал, что являюсь оптимистом, но на самом деле не очень-то верю, что этот мир станет лучше. Наверняка он уже становится непонятным — для нас» (Rozmowy lustrawickie, s. 189).

Глава вторая

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО 60–70-х годов

«Если бы не появление творческой фазы, направленной на *claritas* [в 90-е годы и первое десятилетие XXI века], музыке Кшиштофа Пендерецкого можно было бы назвать “искусством лишенным середины”. Как будто бы какой-то внутренний императив повелевал ему достичь экстремальности, базировать свою вещь на антиподах, стремиться к пределу выражения и преодолевать его. Нюансы и subtilities он оставил постимпрессионистам. Ему всегда был ближе экспрессионизм» (1). Гипертрофированное ощущение возможностей авангардного звукотворчества, открытие нового, неизведанного — таков абстрактный соноризм Пендерецкого начала 60-х. А чуть раньше, в 1958-м, 1959-м годах, он дебютирует с «Псалмами Давида» и «Строфами», раскрывающими вечные, гуманистические темы. С самого начала эти противоположные устремления сосуществовали в его художественном сознании. Пендерецкий никогда не стыдился немодных во второй половине XX столетия на Западе сильных эмоций, напротив, часто оперировал крайними, полюсными, выражениями экспрессии. Более того, эти крайности чудесным образом совмещались часто в одном произведении. «Не было бы “Демонов из Люден”, — пишет Томашевский, — вне переплетения музыки *seria* и музыки *buffo*. Не было бы “Страстей” без вторжения в сферу *sacrum* партии *turbo* [толпы], написанной в стиле натуралистического *grofatum*» (2). Оперы «Черная маска» и «Король Убю» строятся на оппозиции новой и цитируемой музыки, вызывая широкие интертекстуальные ассоциации. Все перечисленные парадигмы проходят через всё творчество композитора.

Останавливаясь в данной главе на проблемах инструментальной музыки, невозможно миновать ряд аспектов вокально-инструментальной. Во-первых потому, что формирование музыкального языка и стилистики происходило как бы комплексно,

модулируя из одной области в другую. Во-вторых, при таком рассмотрении более рельефно прорисовывается творческий ход этой эволюции, насыщенной неожиданными поворотами, противоречиями и парадоксальностью.

В первое десятилетие творчества сразу выделяются две сквозные темы. Первая из них повествует о Человеке и дается в двух ипостасях. Одна грань темы раскрывает гуманизм, величие, духовность и красоту человеческих помыслов, доброту. Об этом рассказывают «Строфы» для сопрано, чтеца и 10 инструментов (1959), начинающиеся словами Менандера: «Прекрасное творение человек, когда он является человеком»; «Космогония» для солистов, смешанного хора и оркестра (1970), написанная к 25-летию Организации Объединенных Наций и передающая музыкальными средствами развитие представлений человека о нашей планете, солнечной системе, Вселенной: от цитированных трактатов Коперника и Джордано Бруно — до выхода в космос наших современников, Юрия Гагарина и Джона Гленна, и первыми словами космонавтов, произнесенных в космосе. Это и «Canticum Canticorum Solomonis» для 16-голосного ансамбля и оркестра (1973), передающая атмосферу трепетного любовного чувства.

Другую грань темы о Человеке хорошо выражают слова Рабиндраната Тагора: «Человек хуже зверя, когда он зверь» (3). Здесь сочинения о трагедиях Второй мировой войны, о страшных испытаниях, которые выпали на долю человека, пережившего концлагеря, беспредельный цинизм и попрание человеческого достоинства («Трен — жертвам Хиросимы» для струнных (1960), оратория «Dies irae» памяти жертв Освенцима для солистов, смешанного хора и оркестра (1967), электронная радиоопера «Бригада смерти» (1961)). Композитор всегда был особенно чуток к мотивам мученичества, теме смерти, которые часто облекал в старинные одеяния традиционных жанров, — ярчайшие примеры: «Страсти по Луке» для трех солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1965), «Польский реквием» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра (1980–2005).

Культурная музыка в истово верующей католической Польше естественно тесно связана с национально-освободительной темой. Христианская католическая религия во все века, включая социалистический послевоенный период, определяла национальное мироощущение, особенности менталитета. Оперирование религиоз-

ной символикой в искусстве стало типичной чертой для польской культуры. В эту тенденцию органично вписывается и Пендерецкий. Его национальные корни в музыкальном творчестве прослеживаются именно через религию. Композитор никогда не обращался к фольклору — это оказалось ему чуждо. Ему ближе и органичнее мыслить общенациональными религиозными символами — мотивами гимнов, хоралов, колядок и т. д., ставших в жизни польского народа выражением национальных и патриотических чувств. Не задаваясь целью анализировать этапы развития этой традиции, укажем на значительное место, которое она занимала в XIX веке, проникнув в повстанческое творчество национально-освободительных движений 1830–1831 и 1863–1864 годов, и продолжала занимать в XX столетии. Например, в демократическом движении «Солидарность», когда гимном этого антисоциалистического движения стала старинная религиозная песнь «*Boże coś Polskę*» (она же была гимном Варшавского восстания против гитлеровцев в 1944 году). Она же цитируется, о чем упоминалось в Первой главе, у Пендерецкого в «*Te Deum*» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра (1979–1980). Едва ли не основным интонационным источником в «Польском реквиеме» (в центральной части и финале) явился реликтовый гимн «*Święty Boże*» («Святой Боже»), поддерживавший национальные чувства поляков в години драматических исторических событий. «Это *sacrum*, — объяснял композитор журналистам, — даже не знаю отчего... Собственно говоря, всё крутится вокруг *sacrum*, и как-то освободиться от него я не в силах» (4).

Вместе с тем Пендерецкий не считает, что его произведения можно ограничивать лишь религиозным содержанием. В одном из интервью он подчеркнул близость мотивам мученичества, страдания, обобщенно и сильно выраженных в антифашистской оратории «*Dies irae*», «Страстях по Луке», опере «Демоны из Люден». «“Страсти по Луке” — это не только страдание и смерть Христа, но также страдание и смерть Освенцима, трагический опыт человечества второй половины нашего столетия. И в этом смысле “Страсти” должны иметь (во всяком случае я стремился к этому) универсальный, гуманистический характер, подобно “Трену — жертвам Хиросимы”» (5).

Еще один аспект влечения к старинным жанрам и формам кроется в его интересе к архаичным языкам, древней философии и литературе, «Священному писанию», вынесенному им еще из

родительского дома и углубившемуся во время посещений специальных курсов Ягеллонского университета. «Я начал изучать классическую философию и древнюю литературу еще до моих музыкальных занятий. Эти мои пристрастия проявляются в выборе текстов для моих произведений. Основные источники — это либо “Священное писание”, либо древняя литература. В них я нахожу всегда актуальные, так называемые вечные темы» (6). Языки композитор в большинстве своих композиций использует архаичные; лишь иногда в концертных программах дается их перевод на английский, польский (например, Седьмая симфония-кантата «Семь врат Иерусалима»). Любимый язык — латынь. Развивает мысль о теме своих интересов художник и в другом интервью: «“Священное писание” покорило меня вовсе не как теологический трактат, а как один из наиболее богатых и увлекательных составляющих, включенных в содержание определенной культурной традиции. Зародившись в Малой Азии, через Грецию, Палестину, Египет и, наконец, Рим, она влилась в наш [польский] Ренессанс. В библейских темах пульсируют и бьются исконные человеческие страсти: любовь, ненависть, жажда власти. Здесь мы находим и поныне актуальные вопросы бытия — стремление к свободе и правде, поиски смысла жизни, погружение в тайны бытия» (7).

Если рассматривать искусство Пендерецкого в контексте современной музыки, то окажется, что тенденция к интерпретации разных сторон национальной (вне воздействия фольклора) и европейской традиции, желание через это найти отзвук в мироощущении современного человека характерны для художников разных стран (для Хенрика Миколая Гурецкого во Второй «Коперниковой» симфонии, для Арво Пярта, Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Софии Губайдулиной и других). Но если данная тенденция проявилась в творчестве советских художников лишь в 80-е годы XX века и позже, то Пендерецкий опередил всех почти на два десятилетия, став первым композитором в Центральной и Восточной Европе, обратившимся к религиозным источникам. Неоднократно приходилось наблюдать сильнейшее эмоциональное потрясение слушателей «Страстей по Луке», вызванное в том числе ассоциациями с трагическими событиями XX века. В «Страстях» *turba* — традиционная толпа в пассионах — в сценах крестного хода, распятия ведет себя столь бесчеловечно и агрессивно, как это происходило в многочисленных войнах XX века.

ПОЛЬСКАЯ СОНОРИСТИКА

Как уже говорилось, параллельно с большой общегуманистической темой сосуществует в сознании Пендерецкого идея звукоискательства.

Остановимся на этой проблеме подробнее. На рубеже 50–60-х годов прошлого столетия на музыкальную арену Польши почти одновременно вступает целая группа молодых композиторов, объединенных общим понятием для наименования их музыки — сонористика. Термин «сонористика» (от *лат.* *sonorus* — звонкий, звучный, шумный) появился в 1961 году в трудах профессора Юзефа Михала Хоминьского и полное теоретическое обоснование получил в книге «Музыка Народной Польши» («*Muzyka Polski Ludowej*»), опубликованной в 1968 году. Ученый определил сонористику как «чисто звуковую технику», в которой «на первый план как главное средство экспрессии и главный конструктивный компонент выдвигаются чисто звуковые качества» (8). Там же Хоминьский выдвинул понятие «музыкальной сонологии» как области знания, исследующего художественный феномен «звуковые качества».

Распространение сонорной музыки на Западе, и еще в большей мере в Польше, в значительной степени было вызвано кризисом идеи тотального сериализма. Взамен предлагалась идея поиска чисто звуковых ценностей. Дьёрдь Лигети видел выход из тотальной сериализации всех музыкальных компонентов в создании «статичных звуковых пространств» (*static sound-spaces*), регулируемых с помощью постепенной внутренней трансформации музыкальной фактуры, в которой звукоокраска и вообще звуковая составная выполняет формообразующую функцию. Первые проявления новой музыки в творчестве Дьёрдя Лигети, Янниса Ксенакиса, Фридриха Церхи, Кшиштофа Пендерецкого один из критиков метко назвал школой «многократно поделенных оркестровых фактур» (*multiple-divisi orchestral textures*).

Вот некоторые западные термины, соответствующие понятию польской сонористики: это английские термины *sound-mass music*, *texture music*; немецкие термины *Klangkomposition*, *Klangfarbenkomposition*, *Klangtechnik*. В российском музыкознании производный от польской «сонористики» термин «сонорика» (Ю.Н. Холопов) по отношению к музыкальным явлениям трак-

туется более широко. Он включает явления «сонористической гармонии» и тембровой окрашенности, вплоть до шумовой, в их историческом развитии. Я в этой книге придерживаюсь более узкого значения термина «сонористика», возникшего именно на рубеже 50–60-х годов, имевшего предысторию в творчестве Дебюсси, Бартока, заканчивая творчеством итальянских футуристов, а также Айвза, Вареза, Кейджа и других.

60-е годы — кульминация в развитии сонористики (Лигети, Ксенакис, Хельмут Лахенман, Пендерецкий, Хенрик Миколай Гурецкий, Войцех Киляр, Витольд Шалёнек, Богуслав Шеффер и др.)

Свою лидирующую позицию соноризм (во всяком случае в Польше) утрачивает к середине 70-х годов XX века. Автор капитальной монографии о сонористике в творчестве польских композиторов Ивона Линдштедт указывает знаменательную дату — 1976-й — год появления «великой троицы»: Третьей «Симфонии печальных песен» Гурецкого, симфонической поэмы «Косьчелец — 909» Киляра и Первого скрипичного концерта Пендерецкого (1976–1977). Впрочем, четкой границы выхода из соноризма, конечно, не было. Свои в высшей степени великолепные сонористические опыты в 70-х годах создает Казимеж Сероцкий, в границах сонорной эстетики остаются Витольд Шалёнек, Анджей Добровольский. Не без значения звуковые находки 60-х остались и для нового поколения польских композиторов 1950-х годов рождения — Павла Шиманьского, Эугениуша Кнапика, Александра Лясона, Анджея Кшановского и др., выступивших с антиавангадистскими лозунгами.

Итак, на рубеже 50–60-х выступила группа композиторов, рожденная Международным фестивалем современной музыки «Варшавская осень» — год основания 1956-й, и Экспериментальной студией Польского радио (1957), которая спустя короткое время стала в Европе одним из важнейших центров создания электроакустической музыки. Идейно и программно Студия была тесно связана с «Варшавской осенью», где исполнялись созданные там опусы.

В этот период в русле сонористики творят многие самые заметные польские композиторы: Кшиштоф Пендерецкий, Хенрик Миколай Гурецкий, Войцех Киляр, Владзимеж Котоньский, Богуслав Шеффер, Анджей Добровольский, Витольд Шалёнек, Марек Стаховский (чуть позже) и другие.

О ПОЛЬСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ

Ко времени рубежа 50–60-х на Западе начинаются разговоры о феномене польской композиторской школы. В ту пору объединяющим этот феномен моментом виделось использование сонористической композиционной техники. Сонористика, как говорится, была на поверхности, но очень уж сужала представление о национальной школе. Да и поныне споры о существовании и характеристике польской композиторской школы не прекращаются.

Ведь творили тогда композиторы старшего поколения, такие, как Гражина Бацевич, Болеслав Шабельский, Витольд Лютославский; среднего поколения, например, Тадеуш Бэрд, молодые тогда Зигмунт Краузе и Томаш Сикорский. Все они добивались новых звуковых результатов вне сонорной техники, либо используя лишь ее отдельные элементы. Да уже буквально через 2–3 года после «крутой» сонористики возникают синтетические опусы, в которых собственно сонористика скрещивается с известными из истории музыки выразительными средствами, к примеру, в мотете Пендерецкого для хора а cappella «Stabat Mater» (1962), в его же «Страстях по Луке» (1965), в «Трех произведениях в старинном стиле» для струнного оркестра (1963) Гурецкого и др. А параллельно существует и «чистая» сонористика в искусстве, к примеру, того же Пендерецкого.

Упомянутая И. Линдштедт, рассуждая о национальной композиторской школе, подчеркивает важность категории экспрессии для польской музыки и ее особую коммуникативность, привлекательность для слушателя, в чем видит отличительную сторону польского авангарда, не сводя его к сугубо сонористическому направлению (9). Абсолютно правомерно говорить о польской композиторской школе, но явление это нужно анализировать в комплексе разных имен, поколений и стилей. Думается, это задача будущего.

О МЕТОДАХ АНАЛИЗА СОНОРНОЙ МУЗЫКИ

Попытки систематизации звучности как одного из наиболее трудноопределимых музыкальных параметров предпринимались с начала появления электроакустической музыки, существующей вне записанной партитуры. Попытка создания так называемой «исполнительской партитуры» принадлежит Карлхайнцу Штокхаузену, который сделал ее для своих «Kontakte», применив систему условных обозначений. Фундаментальное теоретическое обоснование электроакустической музыки во второй половине XX века создал Пьер Шеффер (10).

Интерес представляют и польские исследования в этой области. Ивона Линдштедт особо выделяет работу Дануты Мирки, анализирующей сонористический структурализм в творчестве Пендерецкого (11). Автор предлагает собственную концепцию «теории краски», создает тембровую систему (timbre system) Кшиштофа Пендерецкого, являющуюся интегральной частью целостной сонористической системы.

Линдштедт предлагает свою модель анализа в рамках так называемого «эмпирического музыковедения» (empirical musicology) — понятия, появившегося в первые годы XXI века (12). Суть новой методологии состоит в том, что анализируемые объекты рассматриваются исключительно как искусство звуков, подчиненного аналитико-филологическим процедурам. В этом звуковом процессе главную роль играют исполнитель, слушатель и реальная звуковая «игра». Метод акустического анализа, примененный в том числе и к сонорным опусам Пендерецкого, основан на визуализации звуковых сигналов, то есть на спектрограммах и хромограммах музыкального процесса, полученных с помощью компьютерной техники. В эмпирический анализ также входят анализ восприятия (психоакустика) и его же психология (13). В аналитической модели, предлагаемой Линдштедт в рамках эмпирического метода, соединяются положения из области теории музыки, техники визуализации звуковых сигналов, знания о возможностях и ограничениях человеческого восприятия. Тем самым полученные спектрограммы, основанные на параметрах времени и частотности, соединяются со слуховым опытом, уточняя и углубляя степень и идентификацию различных звуковых образований. В традиционном анализе, где используется партитура и звукоза-

пись, нет места анализу акустического текста, отраженного в спектрограмме. Основой последней является звукозапись, ставшая в исследовании Линдштедт основным объектом анализа. Таким образом создается новый аналитический текст, который встраивается автором в структурно-диалектическую концепцию сонологии Юзефа Михала Хоминьского. Теория ученого стала точкой отсчета для пяти основных областей анализа. Это: 1. Звуковой материал; 2. Регуляция времени и скорости; 3. Состояния насыщенности и разреженности звучания; 4. Сонористическая модуляция (имеется в виду преобразование звука техническими средствами, например, генераторами); 5. Форма.

Думается, данная модель анализа особенно успешно может быть применима в случае с электроакустической музыкой. Так, в рассмотрении Канона для струнного оркестра (52 инструмента) и двух магнитных записей (1962) Кшиштофа Пендерецкого, где запись на магнитной ленте имеет символическое обозначение, именно спектрограмма наиболее полно отображает конструкцию целого.

В книге я пользуюсь традиционным методом анализа, ибо сосредотачиваюсь на аспектах формы-драматургии, а не на вычислениях звуковых объемов и акустических качеств. Для поставленной задачи хватает партитуры, дополненной звуковым представлением от прослушивания звукозаписи. Причем поскольку интерпретации одного и того же произведения различными дирижерами, как правило, отличаются друг от друга, то и спектрограммы этого опуса будут отличаться друг от друга.

* * *

Вобравшая в себя целый пласт творчества Пендерецкого, преимущественно инструментального, сонористика развивается в 60-е годы, вплоть до 1974-го. Эта новая тема, связанная с авангардистскими музыкальными техниками, касается аспектов возникновения, зарождения физических и акустических явлений — света, звука, энергии, излучения и проч. Сонорная техника композитора — известного первопроходца в данном авангардистском направлении — направлена на отражение всевозможных передвижений акустических звуковых масс со специфическим размещением в звуковом пространстве и протяженностью во времени («Анакласис» — от *греч.* — преломление света, преобразование;

«Эманации» — от *лат.* — происхождения, излучения; «De natura sonoris» — «О природе звука» (8) и др.). Особенно привлекла композитора передача процесса возникновения звуковой материи из хаоса. Можно указать на «Полиморфию», «Космогонию», Первую симфонию.

Сонорные опусы отличает также стихийная сила звукового нагнетания, напор, невероятная энергия, но иногда и фантастические ирреальные звучности (своего рода сонорная лирика). Умение захватывающе интересно развернуть музыкальный процесс и безошибочное чувство формы позволило композитору и в этом виде творчества достичь настоящих художественных результатов и найти живой отклик в среде поклонников авангардного искусства.

Сам же автор «Эманаций» всегда считал себя в первую очередь мастером хорового письма и как-то сказал мне, что лучше него для хора никто не пишет. Возможно. Конечно, вокально-хоровое творчество 60-х — начала 70-х годов (кроме сонорных хоровых «Мер времени и тишины»), в отличие от чисто инструментального, несет большую смысловую и содержательную нагрузку, в то время как чисто сонорные произведения, по верному замечанию польского музыковеда Кшиштофа Дробы, «выражают лишь свою форму» (14).

С точки зрения музыкальной семантики последние почти абстрактны. Хотя в них прочитывается целеустремленное движение звукового процесса и его торможение и, наконец, проявляется яркое чувственно-эмоциональное начало. Несомненно также, что звукоискательство наложило весомый отпечаток и на хоровое творчество, хотя с 1962 года, когда была написана «Stabat Mater», начались нескончаемые нападки на Пендерецкого защитников авангардистской эстетики. Помимо чисто звуковых сонорных приемов в хоровых опусах сонорной трактовке в большем или меньшем объеме подвергается сам текст. Помимо содержательного текстовой слой несет и чисто звуковую нагрузку. Тексты композитор выбирает исключительно на языках, вышедших из широкого употребления (латынь, древнегреческий, старославянский и др.). Даже в редких случаях обращения к текстам современных поэтов (Луи Арагон, Поль Валери, Владислав Броневский, Тадеуш Ружевич в «Dies irae») тексты эти даются в переводе на латынь. Пожалуй, есть лишь одно исключение — написанная уже в XXI веке

Восьмая симфония на стихи немецких поэтов, но об этом — в главе о симфониях. В этот же период музыка, звуковая концепция, по Пендерецкому, призвана раскрыть семантический пласт сочинения «своими силами», ибо содержание текста на архаичных языках большинством слушателей не воспринимается. Более того, хор в композициях композитора не только поет, но говорит, свистит, шепчет, кричит, воет и т. п., то есть сонорные средства выразительности активно вводятся в хоровое творчество. Такими приемами пользовался и более консервативный в плане выразительных средств выдающийся польский мастер Витольд Лютославский (1913–1994), например, в хоровых «Трех стихотворениях Анри Мишо» (1963). Так что в трактовке текста у Пендерецкого сильна чисто звуковая эмоциональная, так сказать, настроенческая тенденция, а также наблюдается взаимообмен семантической и чисто звуковой функций, в результате чего соотношение слова и музыки имеет более сложный и многосторонний характер, нежели в классическом и романтическом искусстве.

Творчество композитора сродни искусству представления. Велика осязаемость и рельефность музыкальность образов, сильно обострены контрасты. Пендерецкий, между тем, всегда боялся и избегал банальных литературных ассоциаций и соответственно иллюстративной программности. Поскольку в творческом багаже артиста есть композиции с программными подзаголовками, в частности «Трен — жертвам Хиросимы» (1960), «Пробуждение Иакова» (1974), то эти пьесы и были истолкованы некоторыми критиками вульгарно. Так, в случае с «Треном» говорилось о взрыве бомб, а в «Пробуждении» усматривалось восхождение ангелов по лестнице. Это, конечно, абсурдное прочтение музыки Пендерецкого. Речь в данном случае может идти об обобщенно-несюжетной программной композиции (по классификации В.П. Бобровского). «Трен» — несомненно, обобщенный образ войны. Выразительные средства — пронзительно вибрирующие унисоны струнных, стереофонические эффекты «игры» звукопространством, шумовые фактурные *crescendo* и т. п. — всё здесь способствует нагнетанию эмоциональной атмосферы, рождающей у слушателя чувство страшной, леденящей душу тревоги. В «Пробуждении» также отсутствует внемузыкальный сюжет. Компактная, непрерывно развивающаяся форма и драматургия этой пьесы подчинена сугубо музыкальным законам. Название композиции

инициировано цитатой из «Священного писания» — «Когда Иаков проснулся», натолкнувшей Пендерецкого на поиски определенной экспрессии, но не более.

Есть и еще одна закономерность «взаимоотношения» вокальных и инструментальных форм, относящаяся скорее к эволюции стиля. Областью художественного поиска для маэстро стало инструментальное творчество. Именно в нем формируются различные звуковые структуры, стилистические приемы, которые он переносит в вокальную музыку, и там они усвершенствуются и изменяются соответственно требованием жанра. Но после создания очередной монументальной хоровой фрески в набросках и эскизах композитора остается целый ряд неиспользованных музыкальных приемов. И вновь на этой базе возникает новая инструментальная композиция. Так рождаются своеобразные триады, в центре которых крупная вокально-инструментальная или оперная форма.

В творческой эволюции совмещены моменты плавности и скачкообразности. Плавность заключается в том, что ряд стилистических элементов проходит через несколько композиций; некоторые из этих элементов оказались удивительно жизнеспособными, и даже кочуют из одного периода творчества в другой. Скачкообразность, как уже говорилось, заключается в резких поворотах эволюционного процесса. По крайней мере Пендерецкий дважды «круто сворачивал» с наезженного, не сулящего никаких неожиданностей, пути: в 1962 году («Stabat Mater») и в 1977-м (Первый скрипичный концерт). Менялся язык композитора и под воздействием опыта работы в Экспериментальной студии Польского радио (Первая симфония). Думается, что «взрывной» характер музыкального развития позволяет причислить Пендерецкого к типу художника, возможного лишь в XX веке. Вспоминается искусство Пабло Пикассо с чередованием «голубого», «розового», «кубистического» и других периодов творчества. Пендерецкий быстро ощущает предел творческих возможностей в избранной стилистической модели и либо очень существенно ее обновляет, либо и вовсе переходит к иной. Например, в 1973 году, в период окончания работы над Первой симфонией, в интервью для английского журнала «Music and Musicians» композитор сказал, что не видит смысла идти той же дорогой. «Повторять найденное — это так просто и так опасно!» (15). Аналогичные высказывания можно найти в начале 80-х, когда композитор начал ощущать

пресыщенность в своем постнеоромантическом стиле (16). Смелость, с какой Пендерецкий бросается в неизвестность, покидая завоеванные вершины и в который уж раз подвергаясь гневным нападкам музыкальной критики, вызывает большое уважение. Ведь большинство художников в разных сферах искусства предпочитают оставаться на достигнутом, а многим просто не дано природой способности кардинально меняться. Сошлемся на высказывание Эжена Делакруа, который говорил, что «дерзать, когда рискуешь уже достигнутыми в прошлом завоеваниями, — бесспорно, признак большой силы» (17).

Заметим также, что иногда перед принципиальным «сломом» стилистической и эстетической модели появляются «переходные» сочинения, где новое соседствует со старым, уже испытанным. Так наблюдается синтез линейного и вертикального мышления в «Магнификате» (1974), а в «Пробуждении Иакова», в подходе к мелодическому материалу, совмещаются абстрактная интервальность и проникновенная интонационность. Окончательный поворот к новой модели мышления совершается годом позже — в 1976–1977 годах (Первый скрипичный концерт).

Наиболее консервативной составляющей в мышлении автора Первой симфонии был подход к музыкальной форме. Здесь он менее всего склонен экспериментировать. Композитор неоднократно декларировал убежденность в том, что «новую форму изобрести невозможно. Существует от начала бытования музыки несколько видов формы, и все попытки их уничтожения оказались безрезультатными» (18). Под попытками уничтожения композитор имеет в виду так называемые «открытые» алеаторные формы. «Разумеется, — развивает свою мысль Пендерецкий в другом интервью, — при перенесении старых форм на новый материал происходит их известная модификация, ибо материал “сам диктует” естественный облик формированию процесса» (19). В 60-е годы композитор проявил себя сторонником процессуальной формы, устремленной на кульминацию. В такой форме, как известно, все этапы развертывания формы и драматургии связаны между собой логической цепью последовательных изменений, а музыка есть феномен неуклонного повышения напряженности и динамизма, процесса, приводимого к главной смысловой кульминации: «Музыка, — по словам композитора, — это нечто развивающееся и стремящееся к разрешению, то есть это направленный про-

цесс» (20). Но есть в его творчестве и случаи применения так называемой «игровой драматургии» (три каприччио, некоторые фрагменты сонорных композиций). Никогда художник не обращался к модным, распространенным в Польше в 60–70-е годы, разновидностям минимусики (в творчестве Томаша Сикорского) и другим типам импрессивной драматургии (в творчестве Збигнева Буярского, Владзимежа Котоньского, Зыгмунта Краузе, Хенрика Миколая Гурецкого, Войцеха Киляра и других) (21).

* * *

Соноризм 60-х годов вырос на базе гипертрофированного понимания роли звука и гипертрофированной же эмансипации тембра. Являясь одним из основоложников сонорной тенденции в мировой музыке и одним из самых ярких ее представителей, Пендерецкий для упорядочения звуковых структур своих композиций пользуется приемами додекафонии и сериализма. Охотно и часто (в качестве контраста кластерным протяженным линиям) прибегает композитор к пуантилистическим фактурам. Текучесть материала, отсутствие метроритмической организации тембрового и артикуляционного компонентов музыкальной ткани делает неизбежным выход в сферу алеаторики. Последняя, впрочем, играет локальную роль, связанную с мобильностью продвижения звукового материала. Впечатление раскованности, импровизационной свободы создается приблизительным, осуществляемым дирижером «на глаз», распределением временных промежутков между вступлениями утолщенных звуковых линий, фактурных блоков или эпизодов с солирующими ударными. Сюда же можно причислить своего рода многозначность вертикальной координации, например, при наложении линий сложного очертания, похожих на электрокардиограмму («Полиморфия») и т. п. Однако все эти признаки мобильности, реализуемые внутри формы, не делают ее алеаторной, то есть случайно «сложенной», непредсказуемой при каждом исполнении.

Естественно, что материал, используемый вместо тематизма или даже любых элементов о нем напоминающих, складывается из комплекса определенных звуковых единиц весьма разнородных, но играющих важную роль в формообразовании. Причем поскольку в сонористике представление материала и его развертывание (как бы развитие) друг от друга неотделимы, то возможна их только

комплексная презентация. Вот некоторые из этих средств, наиболее распространенные в композициях 60-х годов: самый высокий и самый низкий звуки, достигаемые экстремальным путем, когда слух не ассоциирует их высотность; звуковые утолщенные линии, своего рода звуковая магма, всяческие сложные переплетения и наложения этих линий, их текучесть с помощью *glissandi*, переливчатость внутри звукового пласта с помощью *tremolo* медленного и быстрого *vibrato*; группы точечных звуков, организованных иногда серийным методом и помещенных в пуантилистическую фактуру. Огромное место занимают кластеры — абсолютный (четвертитоновый), относительный (полутоновый), смешанный (состоящий из тонов и полутонов). Распространены созвучия, похожие на кластеры, но ими по строению не являющиеся, например, малый «кластер», состоящий из двух, трех узких интервалов. Встречается неполный кластер — с пространственно-регистровыми разрывами (22). Для экспрессии музыки кластерного типа имеет значение регистровое местоположение кластера, фактор широты или объемности, плотность звучания, красочный спектр (участие наряду с регистрами тембровой краски), громкостная динамика, артикуляция (один из самых важных факторов), очертания или звуковой рельеф кластера, расширяющийся или сужающийся, его способ передвигаться в звукопространстве с изменением высотности. Но и кластеры, не меняющие высотного положения, весьма разнообразны: статичный, вибрирующий, пульсирующий, глissандирующий; кластер, сочетающий различные виды *vibrato*; кластеры, исполняемые *sul ponticello*, *sul tasto*, *pizzicato*, *legno battuto*, *tremolo* и т. д. и т. п. Переходы из одного вида кластера в другой (например, из глissандо в тремоло и т. п.) создают практически неисчерпаемые возможности комбинирования и сочетания звуковых масс. Не менее распространены в партитурах Пендерецкого кластеры с изменчивыми, порой весьма изощренными, очертаниями, меняющие высотное положение — расширяющиеся, сжимающиеся, глissандирующие, одним словом, перемещающиеся в звуковом пространстве. Наложение и сочетание разнонаправленных движений с неидентичными очертаниями нередко в максимально удаленных регистрах создает эффектную игру звукопространством, мастерски обыгранную композитором и способную вызвать определенное эмоциональное восприятие у слушателей («Трен», «Полиморфия», «De natura sonoris I»). «Я исполь-

зую кластеры, — сказал автор “Трена”, — которые стали для меня “живыми” элементами музыки, участвующими в развитии. Они всегда ведут к чему-то: это не просто составление звуков» (23). Выразительные возможности кластеров, как и других компонентов сонорной партитуры, помимо внутренних качеств зависят также от взаимодействия с другими элементами. Поэтому каждый из них способен участвовать в создании, условно говоря, как «драматического», так и «лирического» типов экспрессии. Разумеется, понятия драматического и лирического в сонорной музыке весьма условны. Воплощенная в новом нетрадиционном материале, экспрессия известных из классики категорий не просто принципиально иная — она практически узнаваема лишь искушенным ухом поклонников новой музыки.

Второй тип материала — шумовой. Здесь — звуки безгранично расширенного аппарата перкуссии, ударно трактуемых традиционных инструментов, введение не используемых в музыке ранее новых способов звукоизвлечения на медных, деревянных духовых и главным образом на струнных инструментах. У струнных Пендерецкий использует более десятка вибраторов, несколько генераторов и огромное число артикуляционных приемов: игра за подставкой, на подставке, трение смычком струнодержателя, удар ладонью по струнам и по корпусу инструмента и многие другие приемы.

Интервальные структуры в инструментальной музыке художника этого времени в расчет почти не принимаются. «Для меня как композитора звучность, дополненная новыми приемами артикуляции, — самый важный момент в композиции... ибо она позволяет полностью отказаться от интервального развития» (24). Сонорные свойства интервала раскрываются с помощью контрастного сопоставления регистров — то близостью, то удаленностью друг от друга звуков интервала. «Это качество, — подчеркивал известный польский музыковед Тадеуш Анджей Зелиньский, — в корне меняет традиционную иерархию интервалов; в этом случае септима по качеству звучания ближе к сексте, но не к секунде» (25). В тот же творческий период (начиная с 1962 года) интервалика занимает весомое место в вокально-хоровых композициях, где она выступает и в конструктивно-формообразующей, и в интонационно-выразительной функциях. В ораториальных произведениях наблюдается строгий отбор определенных интер-

валов: решительно преобладают секунды, септимы и ноны, затем тритон; очень незначительно присутствие терций и секст; практически не употребляются совершенные консонансы — кварты и квинты.

* * *

В качестве средств экспонирования-развития (неделимое целое) выступают следующие компоненты:

1. Звуковая краска, создаваемая как тембрами, так и различными шумовыми, ударными эффектами и новыми средствами звукоизвлечения. В качестве тембрового приема развития можно привести неоднократно вводимые Пендерецким «тембровые вариации» на один звук (иногда на интервал), которые в свое время предвидел А. Шёнберг (например, в «Полиморфии», «Флуоресценциях», «De natura sonoris 1»).

Широк диапазон сонорно-красочных образов в музыке композитора в 60-е годы. На одном полюсе — экспрессионистский брутализм, стихийная звуковая мощь, на другом — прозрачные звучности, очищенные эмоции, даже специфическая пасторальность — удивительные звуковые находки Пендерецкого! Эти противоположные музыкальные образы то сталкиваются в одном произведении (Каприччио для скрипки с оркестром, «Флуоресценции» для оркестра), то развиваются изолированно в рамках одной композиции. Смягченные, приглушенные звукокраски преобладают в «Анакласисе», «Мерах времени и тишины»; жесткие, резко заостренные — в «Трене», «Псаломе», Каноне. Это контрастное образное сопоставление позволило Тадеушу Анджею Зелиньскому говорить об «импрессионистской» и «экспрессионистской» тенденциях у Пендерецкого (26).

2. Громкостная динамика, включающая все возможные градации. Встречаются у композитора и постепенное нагнетание громкости, и внезапное. Чередуются крупномасштабные динамические волны и микроволны, распространяемые иногда только на один звук. Нередко громкостные нагнетания оформляются в виде полуволны (без спада), и опять-таки эта черта проявляется как на уровне формы (посткульминационный срыв), так и на ее коротких отрезках (например, в драматических «всплесках»).

3. Пластическое оформление звучания с помощью избранной фактурной модели регистрового размещения.

При экспонировании-развитии материала в зависимости от его распределения по регистрам на первое место выходят либо фактурные, либо пространственные методы организации. Например, когда какая-либо звуковая структура (модель) расширяется, увеличиваясь в объеме, и плотно заполняет регистровое пространство, то именно фактура обеспечивает продвижение музыкальной ткани. Но когда звуковой диапазон охвачен не полностью, а лишь отдельными звуковыми «пятнами», линиями, когда остаются значительные разрывы между высокими и низкими регистрами, то на первое место выходят пространственные показатели продвижения формы. Эффекты почти осязаемого физического пространства, текучесть звуковых масс, то и дело меняющих свои очертания, бывают весьма впечатляющим для слушательского восприятия.

Нередко, как правило, в ответственные драматургические моменты, например, при подходе к кульминации, музыкальная ткань оформляется в виде двух- или трехслойной фактуры. В ней могут сочетаться кластеры и точно-шумовые или другие темброво-контрастные образования. Для формы-драматургии сочинения это высшее проявление развития. Сродни ему — феномен сонорной полифонии, когда имитации или ракоходу подвергаются целые звуковые массивы. Существенно в сонорных композициях взаимодействие полифонического и пространственного компонентов. «Я пользуюсь этим методом, — заметил Пендерещкий, — не только для группировки звуковых красок, но и для формирования стереофонических планов» (27). Полифония и стереофония (пространственность) — ведущие приемы становления формы; гармония вообще не учитывается и не участвует в создании произведения.

4. Типы движения, образующие разные соотношения статики и действия.

Вначале о характере музыкального блока или фактурной модели, заменившей понятие тематизма. Музыкальный блок чаще подвижен за счет внутренних колебаний, осуществляемых путем изменения одного или нескольких параметров звучания (тембр, артикуляция, агогика, продолжительность звучания, плотность,

фактура). Некоторые виды фактуры (со ступенчатым вверх и вниз наложением звуков от определенного звуковысотного центра) получают третье — диагональное — измерение. Кроме того, при исполнении *ad libitum* получается эффект иррегулярной ритмики, что, как верно заметил Борис Гецелев, анализируя некоторые тенденции музыки XX столетия, «приводит к ощущению динамики и статики в одновременности» (28). Создаваемые нерегулярной ритмической пульсацией, внутреннее наполнение звукообраза не меняется — отсюда и ощущение статики. Постоянная текучесть, изменчивость материала, отсутствие точной повторности воссоздают идею динамики, движения. Форма целого в таком сочинении образуется сквозным развертыванием одного блока (при родстве фактурной модели), либо монтируется чередованием контрастных фактурно-пространственных блоков. В последнем случае, к примеру, полифония звуковых пластов может смениться стаккатно-пуантилистической фактурой, темброво-шумовой, постоянно внутренне обновляемой длительным однообразием протяженных кластеров и т. п.

Двойственная природа, заложенная в сонорной музыке, ее известная одноплановость в плане звукового развертывания, несмотря на присутствие категорий динамики и статики, делает очень трудно достижимым феномен настоящего развития, процессуальности. Эту проблему композитор остро почувствовал при создании «Страстей». Вскоре после их написания он сказал: «Самым сложным в работе было найти развивающуюся форму... Я стремился уйти от статичной ее трактовки» (29). Это желание найти новую процессуальную форму как-то отразилось на дальнейших исканиях в области его сонорной музыки, в частности, в Первой симфонии.

Как же осуществляется продвижение формы-драматургии в сонорных композициях Пендерецкого? Выделяется здесь в основном три способа.

Первый. Непосредственное перетекание одного блока в другой методом фактурного *crescendo*. Постепенно происходит неторопливое обогащение и расширение состава темброкраски, но в пределах одной фактурной модели («Флуоресценции», с. 45–46 (30); «Полиморфия», с. 29–45 (31)). Второй. «Цепной» способ развертывания формы, при котором в процессе наложения разных типов звучности, раз-

ных типов фактуры, происходит как постепенное усложнение звукоокраски, так и вытеснение одной звукоокраски другой, и в конечном счете — смена звукообраза («Полиморфизм» ц. 33; «Трен» ц. 6, 10, 62–66 (32); «Анакласис» ц. 4–5, 15–20 (33)). Нередко смена звукообразов происходит на грани разных разделов формы.

Третий. Контраст — замена одного блока другим без предварительной подготовки. И этот прием часто применяется при переходах от одного раздела формы к другому («Трен», «Флуоресценции»), а также, в моменты драматизации, при нарастании к кульминации («Флуоресценции», ц. 30–31, 44–45; Каприччио для скрипки и оркестра, ц. 1–2, 5–6, 8–9, и т. д. (34); «Dies irae», ч. 2; «Апокалипсис», ц. 1, 4, 6–7, и др. (35)).

Таким образом, традиционные контраст и постепенное преобразование — основа формообразования в сонорных произведениях Пендерецкого. На принципе преобразования построена форма всех разделов «Полиморфизма» и «De natura sonoris 1» и «De natura sonoris 2»; принцип контраста, где наблюдается неоднократное сопоставление разных типов звучания, образует форму «Трена». Этими приемами создается Пендерецким в 60-е годы музыка, удачно названная Мечиславом Томашевским «феноменом экспрессивного соноризма» (36).

* * *

Разберем более детально несколько сонорных сочинений Пендерецкого, чтобы показать принципы композиции и формы-драматургии в действии. Сонорные композиции даются в контексте с параллельно возникающими вокально-хоровыми творениями.

В первом инструментальном сонорном произведении — «Анакласис» для струнных и ударных — проявились многие типичные черты раннего сонорного стиля композитора.

«Анакласис» стал непосредственным манифестом демонстративно заявленного нового стиля. «Молоток без мастера» Пьера Булеза — визитная карточка поствебернизма в западной музыке — при сравнении с «Анакласисом» кажется попросту «салонной музыкой», — пишет Томашевский (37). В эстетическом плане в этом, как и в последующих сочинениях, декларировался

протест против рассудочной и неэмоциональной, холодной и часто довольно нудной поствебернианской музыки авангардистских центров Дармштадта и Донауэшингена. Премьера «Анакласиса» в Донауэшингене стала сенсацией фестиваля в 1960 году.

Событийность драматургии выражена здесь сменами фактуры, кластерной и пуантилистической, переходами от тембра струнных к ударным, и обратно, в самом движении, трактованном как некий живой физиологический процесс. В такого рода событийности, конечно же, нет традиционного музыкального «сюжета». Последний абстрагирован. Это некий суммарный звуковой образ, который типом движения очень отдаленно напоминает скерцо.

Как уже говорилось, свой необычный звуковой материал композитор помещает в простые привычные формы. В «Анакласисе» это трехчастная динамизированная форма АВА₁ со сквозным развитием в каждом из разделов и плавным переходом из одного раздела в другой. Помимо сквозного применен цепной метод формообразования. Так, в определенный момент вводится «точечная» фактура у струнных с артикуляцией *pizzicato*, *col legno* и др., и на подготовленный таким образом стаккатный фон постепенно вступают ударные, исподволь вытесняя тембр струнных. В другом случае при переходе из второго раздела в третий к перкуссии прибавляются звончатые ударные (колокольчики, вибрафон, ксилофон, ксилоримба, челеста, арфа, фортепиано), колоритно обогащающие сухую дробь перкуссии. Затем в этот уже расширенный состав добавляются стучащие звуки и неординарная артикуляция струнных (от такта 87 — флажолеты тремоло, самые невысказанно высокие звуки *pizzicato*, тремоло между подставкой и струнодержателем и т. п.). Так, исподволь, готовится введение кластера (от такта 110).

По сравнению с последующими сочинениями, «Анакласис» выполнен простыми, можно сказать, чистыми звукоокрасками. Далее наблюдается значительное увеличение сонорных приемов, появляется знаменательная для Пендерецкого полифония, очертания кластеров приобретают причудливо-фантастический облик.

Поэтому следующее сочинение «Трен — жертвам Хиросимы» демонстрирует и расширение средств звукоизвлечения, и усложнение линейной фактуры, вплоть до полифонии звуковых пластов, и новые звукоокраски, с их необычным размещением в регистровом диапазоне. Что еще более важно — создание но-

вого вида экспрессии, нацеленно воздействующей на слушателя. Первоначально эта композиция, ставшая самой популярной из написанных композитором в сонорном стиле, называлась скромно — «8'37"»: цифры означали время продолжительности звучания — восемь минут, тридцать семь секунд. Композиция, схематически и очень ловко сделанная на бумаге, и для самого ее автора была загадкой в смысле звукового результата. Лишь после первого прослушивания композитор осознал силу эмоционального воздействия своего нового опуса и посвятил его жертвам Второй мировой войны — Хиросиме.

Здесь в основу сочинения легли две противоположные композиторские техники и два типа фактуры. Это свободная (алеаторическая), которая сочетается со строго точной (серийной); фактура, разбросанная по границам крайних регистров (пуантилистическая), противопоставляется предельно тесной фактуре четвертитоновых и полутоновых кластеров.

Звуковой мир «Трена» вырастает из трех элементов: самые высокие звуки вне высотной характеристики, различные виды кластеров, шумовые средства артикуляции на струнных. Одно и то же средство в зависимости от звукового контекста (громкость, плотность, гомогенность или полигенность звуковой краски) выполняет разные экспрессивно-выразительные функции. Так, драматизм «Трена» вызывается: громкими пронзительно визгливо-свистящими звуками, кластерами в высочайшем регистре на *fff*, агрессивным звукоизвлечением (игра за подставкой, стуки, удары, шумы и т. п.), а также применением кластерной техники (при условии высокого уровня плотности звучания и громкостной динамики, например, в цифрах 18, 70), полигенности звучания (например, в ц. 62–65 кластер накладывается на шумовой пласт), наконец, значительное ускорение смены звуковых блоков. Этими средствами в произведении достигается повышенно-драматическая, экспрессионистская образность.

Апокалиптическая атмосфера многих страниц партитуры «Трена» нуждается в моментах разрядки, и они тоже есть в музыке. Достигаются они с помощью тех же средств, но с иными характеристиками плотности фактуры и громкости. В качестве таковых выступают, к примеру, кластеры в среднем регистре на *piano* и кластеры в высоком регистре на *piano*, звучание которых создают осязаемый эффект угасания, истаивания. Тот же эффект возникает

с введением *glissando*, возносящем кластер в высочайший регистр (перед цифрой 15, в ц. 18). Важна также в моменты разрядки малая скорость при смене звукоблоков.

Начало «Трена» (ц. 1–6) можно назвать квазифугато, где каждая линия есть протянутый предельно высокий звук, возможный на данном инструменте. Продвижение блока разнообразится с помощью артикуляции: в переплетении трех линий сочетаются приемы исполнения *arco*, быстрое вибрато и медленное вибрато. Сопровождается это фугато резкими перепадами громкости (*sub. f, sub. ppp*).

Второй материал «Трена» (ц. 6–10) — это сонорно-шумовая субстанция, наслаиваемая на первый материал и образующая вместе с ним полигенный тип звучания. Затем краска второго блока полностью вытесняет предыдущую. Графически этот материал изображен следующим образом (38). Он изложен в четырех артикуляционных вариантах, выбор которого предоставляется исполнителю. Нервная пульсация звуковой массы приводит к экспрессивному результату соединения статики и действия, типичному для сонорной музыки. Но «развитие» материала лишь «количественное», основанное на фактурно-регистровом расширении, что дает специфический эффект заполнения звукопространства.

Третий материал представлен кластерами и полностью сфокусирован на «игре» звукопространством. Кластеры различного объемно-пластического рисунка разбросаны по всем регистрам; используется и контраст кластеров предельно удаленных друг от друга в звуковом диапазоне. Этим приемом создается стереофоническое восприятие глубины и пространственности, в экспрессивном же значении ощущение драматизма.

«Развитие» материала начинается с третьей «темы» (ц. 16–26). Кластеры демонстрируются сначала в виде полифонии четвертитоновых пластов (ц. 16); затем они (кластеры) расползаются в крайние регистры (с помощью *glissando*); далее образуется очень своеобразный двойной четвертитоновый канон (ц. 18; см. *пример 1*).

Полифония в формообразовании «Трена» играет ведущую роль.

На следующем этапе развертывания формы-драматургии (ц. 26–60) в каноне трех струнных групп используются первый и второй материалы. Сонорная серия, изложенная первой струнной

1.

18

12Vn

12Vn

10VI

10Vc

8Cb

20''

2.

26

4Vn 13 14 15
16
3VI 1 2 3
3Vc 1 2 3
2Cb 1 2

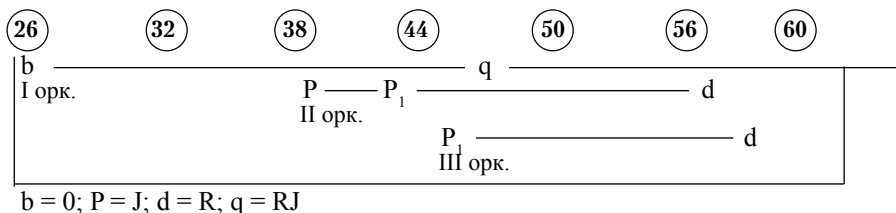
15''

32

4Vn 13 14 15
16
3VI 1 2 3
3Vc 1 2 3
2Cb 1 2

15''

группой (см. *пример 2*), подхватывается другими группами в инверсии, ракоходе и ракоходной инверсии:



Как говорилось ранее о приемах сонористики, в «Трене» они очень наглядно демонстрируются. Так, «точечный» вид пуантилистической фактуры репродуцирует динамический звукообраз; текучие кластеры — статику. При точечном заполнении звукопространства на первом месте оказываются средства фактуры (см. ц. 6–10, 26–62). При кластерном — главным средством развития становится как бы само звукопространство, то разряжающееся, то сгущающееся (ц. 10–15, 18–20), то будто бы раздвигающее звуковые горизонты (ц. 16–18).

Для репризы, начинающейся от ц. 56 зеркально, что способствует концентричности контуров «Трена», характерно полифоническое наложение шумового и кластерного материала. Оперирование фактурным и пространственным методами в одновременности повышает напряженность динамического восприятия партитуры и соответствует, как и в других сонорных произведениях Пендерецкого, достижению кульминационного пункта.

Закрывающий композицию трехоктавный четвертитоновый кластер (ц. 70) выполняет функцию специфического катарсиса. На длительном *diminuendo*, следуя от *fff* к *ppp*, этот кластер как бы подводит итог, ставит точку в развитии «Трена» — этого сонористического феномена экспрессионизма. И ощущение устоя, известной тоникальности (все эти понятия в сонорной музыке, разумеется, условны) проистекает, видимо, из-за пространственных качеств кластера — его сплошной заполненности четвертитонами, в отличие от других кластеров «Трена», построенных с большими пространственными разрывами.

Исполненный впервые на «Варшавской осени» в 1961 году, «Трен» стал предметом бурной дискуссии и имел сложную эстрадную жизнь. Музыканты разных стран часто отказывались играть эту музыку, объясняя отказ страхом испортить свои инструменты.

Композитор отстаивал право на эксперимент, продолжал исследовать и открывать новые возможности игры на струнных. Но многих критиков подкупала направленность новых композиторских техник у Пендерецкого на экспрессивную трактовку. Черта эта стала вскоре отличительной для новой композиторской польской школы и специально выделила ее из европейского контекста. Написание «Трена» для его автора означало большую волну интереса к его творчеству и ряд зарубежных заказов на дальнейшие произведения от оркестров, радиостанций, фестивалей. Появляются новые композиции, написанные той же техникой, но в каждой из них демонстрируются всё новые и новые звуковые приемы.

Если «Трена» — композиция с многократно повторенной идеей контрастного сопоставления звукообразов, то иначе разворачивается форма «Полиморфии» для 48 струнных инструментов (1961), три раздела которой представляют собой три динамические волны нарастания со срывами в кульминационных точках. Несмотря на общее со стилистикой «Трена» и «Анакласиса», здесь много нового. Это и расширение шкалы сонорных средств, новые

3.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of Violins (Vn), Violas (Vl), Violoncello (Vc), and Double Bass (Vb). The score is divided into three sections marked 57, 58, and 59. Each section contains multiple staves for each instrument, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, reflecting the experimental nature of the piece. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *sf*, as well as articulations like *acc.* and *stacc.*. The overall structure is highly rhythmic and expressive.

Необычна главная конструктивная идея «Полиморфии» — целеустремленное движение формы к аккорду *C-dur*, ставшим в драматургии произведения (подобно финальному кластеру «Трена») и кульминацией, и катарсисом. Ракоходный метод сочинения «Полиморфии» — «подгонка» всего материала к заключительному До мажору, в который разрешается массивный четвертитоновый кластер, привел к своеобразному синтезу сонорики и некоторых признаков тоникализации.

5.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vn), Violin II (Vn), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Violone (Vb). The score is divided into five measures, numbered 63 to 67. Each instrument part shows melodic lines with various dynamics (p, mf, f, sf) and articulations (acc, stacc, mord). The Viola part includes a specific chord diagram for a C major chord (1-0). The Violoncello and Violone parts have some notes marked with 'mv'.

В первых двух разделах «Полиморфии» не случайно подчеркивается звук *e* (начало произведения, ц. 24–25), бас *c* (ц. 5–17, 33–36, 45); в форме также выделен предыкт к коде — тембровые вариации на звук *a* (ц. 47–52), который переходит в доминанту *C-dur* — звук *g*. Такое смешение разных приемов из разных композиторских систем будет впредь постоянно встречаться у автора «Полиморфии», особенно в период постнеоромантизма и позднее. Именно в 70–90-е годы звуковысотная организация включает элементы разных систем: неотональную, хроматическую, свободно трактованную додекафонную, сонорную.

Что может означать эта первая попытка у Пендерецкого объединения полярных полюсов музыкального мышления? Думается, что решающими будут здесь два момента. Первый: поиски «стыков» разных музыкальных систем — попытка, успешно и полно раскрытая в принципах формы и драматургии будущих «Stabat Mater» и «Страстей по Луке» — выдающихся творений композитора. Второй: стремление найти необычную и яркую, драматургически убедительную «катарсис-кульминацию», «завершительную точку», «короткое замыкание» (Л.С. Выготский) (39). Дело в решении поставленной формальной и драматургической задачи, о чем говорил и сам художник. Ошибочным представляется мнение крупного отечественного музыковеда М.Г. Арановского, который писал, что новые средства не обладают возможностями кадансирования, и поэтому необходимо привлечение тех или иных традиционных средств (40). Возможностями кадансирования новые средства действительно не обладают, но можно привести целый список сочинений Пендерецкого без привлечения подобных средств при завершении произведений.

И уже в следующем сочинении, написанном в 1961–1962 годах, экстремальных «Флуоресценциях» для оркестра, где достигнут предел в возможностях сонористики, никаких попыток к синтезу разных композиторских систем не обнаруживается. Это произведение, по воспоминаниям композитора, создавалось с целью поразить даже «сверхлевые» авангардистские круги фестиваля в Донауэшингене, где премьера «Флуоресценций» вызвала большой скандал (см. подробнее в Первой главе). Хотя, по мнению автора этих строк — это самое выдающееся сонорное произведение Пендерецкого.

Расширение возможностей сонорной палитры средств коснулось исполнения на деревянных и медных духовых (извлечение предельно высоких звуков, новые артикуляции — беззвучные удары по клапанам и пистонам, игра на мундштуках и др.). Но что особенно поражает — это введение «тембров» неинструментального происхождения (распиливание кусочков дерева и железа, стук пишущей машинки, шелест пергамента, звуки свистка, электрического звонка, вой сирены и многое другое). Значительно увеличился и состав перкуссии, составившей шесть групп, куда вошли 37 инструментов. Добавились новые виды кластеров, артикуляций у струнных. Несмотря на шокирующий для неискушен-

ного в секретах авангардной музыки слушателя состав оркестра, тем более, если кому-то пришлось из зрительного зала наблюдать за манипуляциями «игры» на различных предметах, — несмотря на всё это Пендерецкий достигает в этой композиции необычайно органичного звукового эффекта. Это настоящий пир звуков, звуковая феерия; это очень необычные контрасты между своего рода звуковым атавизмом, агрессией и брутализмом и волшебными нематериальными сонорными «пасторалями», словно бы вобравшими в себя некое «космическое» начало. Как же пригодится, заметим, этот опыт в дальнейшем, — укажем хотя бы на «Космогонию». «Флуоресценции» завораживают своим поистине романтическим пафосом — качество изначально присущее Пендерецкому в любой стилистике! Это, на мой взгляд, вершина мировой сонорной музыки.

С величайшим мастерством разработаны здесь тончайшие градации определенных типов звукоокраски. Неинструментальные звуки, часто эпатирующие слушателей, не выделяются и не выпадают из общего оркестрового контекста. Они подобраны по принципу звукового подобия. Они освежают, обновляют, ретушируют инструментальные тембры. В результате были открыты новые, неизвестные, неожиданные и удивительные по свежести и красоте темброкраски.

Форма, как всегда у Пендерецкого, идеально продуманная. В основе — контраст действенно-агрессивных и статично-созерцательных эпизодов, контраст, доведенный, как в экспрессионизме, до антагонизма. Шесть эпизодов сочинения составляют форму: $ABA_1 B_1 C A_2(v)$, где сходство между A и A_1 или B и B_1 заключается не в повторе материала, а лишь в близком типе его изложения: линейно-пластового во фрагментах A и «точечного» во фрагментах B и B_1 . A_2 с привнесением сюда элементом (v) — своего рода синтетическая реприза, а C — предыкт перед этой репризой, аналогично предыкту в «Полиморфии» — тембровые вариации на звук c . Композитор применил все три типа развертывания сонорного материала в форме: цепной, сквозной и контрастной. Первый встречается в эпизоде A , с типичным для цепного метода формообразования постепенным обновлением звукоокраски за счет вытеснения одного тембра другим в процессе наложения различных звуковых пластов. Этот эпизод наиболее динамичный и даже агрессивный в своем безудержном устремлении к постоянному об-

новлению. Тот же метод сцепления звуковых блоков, когда обновление и в конечном счете изменение темброкраски осуществляется поэтапно, использован и в третьем эпизоде A_1 . Между тем выразительный характер этого эпизода (ц. 26–45) резко противоположен первому. Мягкий колорит звучания, его изысканность формируют этот холодноватый, словно отфильтрованный от всего земного, лирический образ, оттененный столь же изысканным кратким введением перкуссии. Цепная связь происходит медленнее, нежели в первом эпизоде, а сами элементы подобраны по принципу дополнения, а не контрастного обновления, как в эпизоде A .

Второй и четвертый эпизоды формы, выполненные стучащей, пиццикатной и другого рода точечной фактурой, разворачиваются сплошным звуковым потоком, методом фактурного *crescendo*, — отсюда их двойственный статико-действенный облик. Это ощущение пропадает в обширной и динамически мощной кульминации в B_1 , подхваченной активными ритмами перкуссии.

Заключительный раздел A_2 демонстрирует метод контрастного составления блоков. Начавшееся кластерными линиями от ц. 85 до ц. 94 сквозное продвижение материала затем переходит в дробное чередование различных блоков. Их звуковой состав следующий: ц. 94 — скрежет, издаваемый не инструментами, а также подготовленным фортепиано, ревущими на *fortissimo* тремоло самых низких звуков валторн, тромбонов и труб; далее демонстрация высочайших регистров у флейт, гобоев, вибратона, фортепиано, оттеняемых специфическим арпеджио на четырех струнах в артикуляции *legno battuto* и извлекаемых между подставкой и струнодержателем. На этом фоне выделяется мягкое плывущее звучание флексатона. Контраст между блоками предельно заострен динамическими показателями: ц. 94 — *ff*; ц. 95 — *pp*; ц. 96 — *ff*; ц. 97 — *pp* и т. д. Это нервное мелькание контрастного материала, учащенная пульсация звуковой ткани естественно подводит к главной кульминации — прием ее подготовки позже неоднократно встречается и в других сочинениях (например, в «*Dies irae*», при переходе от второй части к третьей). Генеральная кульминация «Флуоресценций», в которой избыток экстравысоких звуков разрешается в свою полную противоположность (прием из «Полиморфии», только осуществленный другими средствами). Этой противоположностью стали экстранизкие звуки контрабасов, дополнительно понижающиеся путем постепенного отвертывания колков.

После «Флуоресценций» — этой своего рода художественной провокации, в том же 1962 году написана «Stabat Mater» для трех смешанных хоров a cappella, 6 фрагментов из григорианской секвенции XIII века, в эстетическом плане отрицающая предыдущую композицию. Примерно точно также внутри сочинений, показанных выше, Пендерецкий пользуется методом контраста, который как бы перечеркивает, отрицает всё предшествующее. Такой ход эволюции Пендерецкого изначально заложен в его человеческом и творческом темпераменте. «Stabat Mater» после «Флуоресценций» стала в Донауэшингене еще бóльшим шоком. Позже мотет будет включен в «Страсти по Луке» (1965). В «Stabat Mater» ошутимы традиции Палестрины, а также возврат к гуманистическим ценностям ранних «Псалмов Давида», «Строф». Техника композиции сочетает контрапункт нидерландской полифонии с додекафонным контрапунктом, григорианские архаичные интонации соединяются с двенадцатитоновым мышлением. В драматургически важных, узловых моментах произведения подключаются сонорные приемы, к примеру, вертикальные кластеры (напомним, что в проанализированных сочинениях вертикаль композитором не принималась во внимание; *пример б*).

Этот небольшой по размерам шедевр Пендерецкого характеризует «интонационный лаконизм» (М.Г. Арановский), преобладающая секундовость, распространенная по горизонтали и вертикали. Специфический экспрессивный эффект рождается сочетанием линий с чередующимися секундово-восходящими и секундово-нисходящими ходами — эффект, предвосхитивший во многом интонационную атмосферу Первого скрипичного и Виолончельного концертов, Второй симфонии — сочинений второй половины 70-х годов. Выразительная концепция «Stabat Mater», по-видимому, во многом стала «исходником» для «Страстей по Луке»: ее интонационный комплекс прочитывается в образной характеристике Христа, перекликается с motto ВАСН, входящем во вторую додекафонную серию этой монументальной фрески.

Появление «Страстей» означало еще и выход Пендерецкого в мир экзистенциальной драмы, мир, который всегда продолжал занимать воображение художника и позже, в 70–90-е годы. «Вечная» тема при опоре на Библию — как на самый главный, по мнению композитора, источник бытия и как последняя надежда человечества на выживание в страшных катаклизмах XX столе-

6.

CORI

I

S -pla - ce-am. *f* **3** *ff* Christe,
 A -bi compla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 T -ce - am - *f* *ff* Christe,
 B cem - pla - ce-am. *f* *ff* Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
pp

II

S -pla - ce-am. *f* *ff* Christe,
 A compla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 T si - bi *f* com-pla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 B -pla - ce - am. *f* *ff* Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
pp

III

S com-pla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 A compla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 T compla - ce - am. *f* *ff* Christe,
 B compla - ce - am. *f* *ff* Christe,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
pp

CORI **4**

I

S *f* *sub. p* *pp* Chri - ste,
 A *f* *sub. p* *pp* Chri - ste,
 T *f* *sub. p* *pp* Chri - ste,
 B *f* *sub. p* *pp* Chri - ste,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
p

II

S *f* *sub. pp* Chri - ste,
 A *f* *sub. pp* Chri - ste,
 T *f* *sub. pp* Chri - ste,
 B *f* *sub. pp* Chri - ste,

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
p
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
p
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
p
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
p

III

S *f* Chri - ste,
 A *f* Chri - ste,
 T *f* Chri - ste,
 B *f* Chri - ste,

quasi una litania
 Christe,
p
 Christe,
p
 Christe,
p
 Christe,
p

тия — теперь навсегда воцарилась в художественном мире Пендерещкого. Он не только сломал барьер запрета в социалистическом лагере на религиозную тематику, но стал первым композитором, обратившимся через 200 лет после Баха к жанру пассионов. В музыкальной эволюции Пендерещкого это был кардинальный отход от авангардистского направления. В критическом музыковедении «Страсти» сравнивали с эстетикой соноризма. Авторитетнейший польский критик Стефан Киселевский указывал на то, что, используя «превосходные акустические эффекты», Пендерещкий писал музыку «легкую для слушания», ибо она опиралась «на простые психологические или даже физиологические ассоциации» (41). Примерно то же самое констатировал крупный немецкий музыковед Карл Дальхауз: «Абстрактное и ловко придуманное название произведения [речь идет об «Анакласисе»] не в состоянии заслонить собою упрощенности этой музыки» (42). Видимо, и Пендерещкий осознавал потребность в культурном укоренении своего искусства, хотя и не отказался от дальнейшего развития звукотворчества. Позже он скажет: «Когда мне было двадцать с небольшим, и когда я писал “Трен”, мне казалось, что я полностью порвал с традицией. И действительно “Трен” был отрицанием моего музыкального образования, отрицанием музыки, которую я изучал в течение многих лет. Сейчас, после накопленного с годами опыта, я считаю, что нельзя сочинять музыку заново. Ее можно только продолжать» (43).

Четыре года продолжалась работа над «Пассионами». Отталкиваясь от баховской формы, композитор насытил ее театральными современными эффектами. «Я хотел, — разъяснял свои намерения автор, — чтобы зритель через напряжение и драматизм музыки был включен в самую сердцевину событий — как это происходило в средневековой мистерии, где в представлении участвовали все собравшиеся» (44).

Драматургия «Страстей по Луке», местами напоминающая о киносценарии, положена на фрагменты текстов «Евангелия от Луки», повествующих о молитве на Масличной горе, вплоть до распятия Христа на Голгофе. Часть текста взята из «Евангелия от Иоанна», «Книги Псалмов», секвенции «Stabat Mater» и др. В «Страстях» скрестились музыкальные традиции баховского барокко (три арии, четыре хоровых мотета *a cappella*), додекафонии (главная конструктивная идея в изложении тематического матери-

ала), соноризма в трактовке хоровых партий (помимо пения хор говорит, шепчет, кричит, смеется, свистит и т. п.) и инструментальных (кластеры и другие атрибуты сонорного письма).

Начиная со «Страстей по Луке», Пендерецкий придерживается принципа представлять основной материал сразу (в пассивных он демонстрируется в первом номере). Это две темы-серии, вторая — с лейтмотивом ВАСН, с их инверсиями и другими полифоническими вариантами, секундовый комплекс «Stabat Mater» и др. (45). В «Страстях» насчитывается огромное количество интонационных и тематических арок, образующих главные драматургические и формообразующие «узлы» в масштабе целого (например, в пассакалье — начало 2-й части, где использованы секундовые интонации, первая серия в обращении и вторая в основном и ракоходном положении с лейтмотивом ВАСН, лейтмотив этот составляет здесь в разных ритмических вариантах целый пласт фактуры, и др.). Соноризм участвует наиболее активно в театрализованных сценах («Христос перед Пилатом», «Надругательства над распятым Христом»).

Большая роль, по сравнению со «Страстями», отводится сонористике в оратории «Dies irae» для трех солистов, смешанного хора и оркестра (1967). Этим сочинением после неудачной презентации электронной радиооперы «Бригада смерти» композитор откликнулся на готовящееся открытие в апреле 1967 года памятника на территории концлагеря Освенцим. Оратория посвящалась жертвам холокоста. Пендерецкий обратился к самым разным литературным источникам из разных эпох и культурных традиций. Объединяет их то, что почти все они переведены на латынь (один лишь Эсхилл произносится в оригинале по-древнегречески), и поэтому при их восприятии не возникает ощущения пестроты. Выбраны тексты из «Апокалипсиса Святого Иоанна» (Библия), фрагменты из античной трагедии «Эумениды» Эсхилла и лирика современных поэтов: «Кладбище над морем» Поля Валери, «Аушвиц» Луи Арагона, «Тела» Владислава Броневского, «Косичка» Тадеуша Ружевича. В оркестре тембры подобраны в соответствии с содержанием драматических, трагических текстов, — исключены теплые тембры скрипок и альтов и, напротив, расширен состав перкуссии — он такой же, как в сонорных композициях. Включены такие редко встречающиеся ударные, как катены и сирена, фруста и ластра, раганелла и гуиро, много способствующие

воссозданию жуткой inferнальной атмосферы. Хор трактован столь же разнообразно, как в «Страстях».

Центральным элементом звуковысотной системы стала интервальная группа тритон — малая секунда в основном положении и инверсии. Эта группа, а также микроинтервальный нисходящий ряд входят составными частями в разные тематические образования вокальных партий, объединяя остальной материал вокруг себя. Данный метод, который можно назвать «вкраплением», несомненно, близок методу «прорастания», но не аналогичен ему. Значительна и роль сонористики, которая по мере развертывания формы непрерывно усложняется, а к концу оратории проясняется: в 1-й части — «Ламентация» — применены относительно простые, «чистые», звукоокраски; во второй — «Апокалипсис» — тембровые краски смешанные, слоистость фактуры наибольшая; в 3-й — «Апофеозе» — разрядке в драматургии — краски как будто «очищаются» от агрессивности, а звучность от жуткого напряжения — кристальная чистота музыки и мягкие краски характеризуют финал произведения.

Обновление и усложнение сонористики в предкульминационной зоне происходит с нарастающей скоростью, идентично подходу к кульминации в «Флуоресценциях». В «Dies irae» (2-я часть, от цифры 15) звуковая ткань становится крайне разнородной. Продолжительность блоков во времени неуклонно сокращается, грань между ними делается неощутимой. Полигенность звучания в отдельных местах образует четыре слоя. Нагнетание динамизма и соответственно драматизма напоминает смену кинокадров, которую можно наблюдать на пике конфликтной ситуации. В высшей точке — кульминации оратории — включается звук сирены, «перекрывающий» остальную звуковую массу.

Вторая часть переходит в третью *attacca*. Неизгладимое эмоциональное впечатление оставляет сам переход — катарсис в масштабе композиции: широкий глоссандирующий кластер хора разрешается в октаву, что соответствует тексту: «И увидел я новое небо и новую землю» (прием найден в «Полиморфии» и использован в «Страстях по Луке»). В произведении устанавливается относительное равновесие сонористики и тематических (иногда интервальных) структур, найдены убедительные приемы их взаимодействия. Эти качества активно используются и в инструментальных произведениях. Укажем на Сонату для виолонче-

ли и оркестра (1964), Каприччио для гобоя и 11 струнных (1965), Каприччио для скрипки и оркестра (1967). Кроме того, в них использованы в качестве формообразующих центральные элементы системы, отдельные интервалы, применяется ротационная хроматика, додекафонные принципы выстраивания звуковых линий.

Симптоматична в этих сочинениях реализация концертности на сонорном материале. Композитором декларировалась идея новой скерцозности, основанная на разработке гитарно-пищичкатной фактуры, найденной в «Полиморфии». Интересно раскрывается сфера скерцозно-гротескных образов в жанре каприччио, с характерными для последнего неожиданными драматургическими сдвигами, своевольной игрой звуковыми структурами. Эффектно-театральная природа современного инструментализма с виртуозным, отмеченным чертами импровизационности, концертным демонстрируется в скрипичном Каприччио. Захватывает многообразие контрастного музыкального материала и быстрота в «перемене декораций», когда, еще не успев раскрыться, один материал уступает место другому. Это увлекательный калейдоскоп образов, кратких эмоциональных состояний: от агрессивно-токатных партий медных духовых — до карикатурно-комического вальса, от джазовых импровизаций саксофонов — до лирики — то «космической», нематериальной (в дуэте солирующей скрипки и пилы — *segi*), то глубоко человеческой и интонационно выразительной (6 тактов до ц. 20) (46), которую вместе с солистом проникновенно исполняют виолончели и контрабасы. Заметим, что в этом небольшом лирическом фрагменте, единственном в произведении, где интонация на короткое время получает право голоса, интервальный состав мелодической линии весьма близок к произведениям Пендерецкого постнеоромантического стиля (малая секунда, тритон, малая терция).

Обе «*De natura sonoris*» (1966, 1971) (42) — примеры оркестрового соноризма (после «Флуоресценций»). Отметим, однако, значительное сокращение в этих композициях чисто сонорных средств. Последние же стали больше подчиняться идее развития. В каждой композиции последовательно проводится какая-либо конструктивная идея. В первой «*De natura sonoris*» это оппозиция самых низких и самых высоких звуков ($\uparrow\downarrow$). Вначале они даются изолированно друг от друга, но уже в ц. 6 (47) имеет место первое столкновение регистровых противоположностей: взлетаю-

щие ротационные пассажи деревянных, а затем медных духовых преодолевают низкое звучание струнных, чтобы воссоединиться в кульминационной точке через стремительное глissандо к высочайшему звуку вне звуковысотной определенности. Следующий этап развития (от ц. 7) после срыва кульминации также последовательно продвигается от низких звучностей к высоким (в отличие от предыдущих фаз нарастания, объединенных в крупные динамические волны, здесь использован принцип мелкомасштабных волн (ц. 7–11)). Завершается этот фрагмент формы утверждением крайне низких тембров (на кульминационном пике вступают ударные).

В среднем разделе использованы элементы джазовой импровизационной фактуры (у саксофона, английского рожка, флейт, кларнета и др.). Материал оформлен в алеаторические секции, которые метрически организованы лишь у контрабаса (ранее этот прием был использован в Каприччио для скрипки с оркестром). На этот новый материал вдруг накладываются одновременно звучащие самые низкие и самые высокие звуки (↕) — абсолютно экстраординарный ход! Тем самым создается конфликтная ситуация, подводящая к мощному кульминационному tutti с участием перкуссии. Достигнутая кульминация завершается срывом. Вслед за этим — момент разрядки — уже известные у Пендерещкого предыктовые темброво-артикуляционные вариации на звук *d*. Эти вариации отличаются особой изошренностью в сочетании тембров, приемов артикуляции и динамических контрастов. Незаметно вариации переходят в свободную, сильно динамизированную репризу, где в нескольких волнообразных построениях уже известные стилистические элементы сочетаются с новыми. В коде, в последней кульминации, где вновь «сталкиваются» противоположные крайние регистры, включаются резкие возгласы сфорцандо (двойной форшлаг и взлет на сексту) — один из излюбленных приемов оформления кульминации, остающемся в словаре Пендерещкого вплоть до начала 80-х годов. Еще один существенный для стилистики композитора прием был найден в этом сочинении: предельное на глissандо и *diminuendo* воспарение вверх — до полного исчезновения музыкальной материи — своего рода «космический» эффект, который будет применен в «Космогонии». «De natura sonoris 1» заканчивается, подобно «Трену» и «Полиморфии», на кульминационном пике (что можно зафиксировать и в творчестве 90-х, например, в Пятой «Корейской» симфонии)

совмещающей, как обычно в драматургии у Пендерецкого, функции кульминации и катарсиса.

В обеих «*De natura sonoris*» (также как в «Космогонии») композитор «работает» сложными тембровыми красками, подбирая их по принципу близости регистра. Вторая «*De natura sonoris*» отличается от своей тезки привнесением качества, способствующего продвижению формы и чем-то напоминающего о феномене симфоническом развитии.

В отличие от многоволновой композиции первой пьесы, с ее несколькими прерванными кульминациями, динамический план второй представляет собой форму волны, в которую вписана динамическая трехчастная форма. Ее особенностью будет постепенный рост динамизма и медленный переход от статики к действию, процесс напоминающий более традиционное разворачивание формы-драматургии. Здесь же автор «Флуоресценций» предлагает иной вид завершения композиции — угасание коды в *piente*, что станет типичным штрихом построения формы и драматургии в дальнейшем. Во второй пьесе явно преобладают «темные» краски, способствующие вместе с другими приемами созданию экспрессии драматического толка. В этом велика роль равномерных «роковых» ударов металлотебровых инструментов — прием (многократное повторение звука, словно удары плетью) прочно войдет в семантику Пендерецкого и встречается даже в самых последних его произведениях.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ (1973)

Это сочинение Томашевский характеризует как «прощание и суммирование» (48). Прощание с авангардом и суммирование звукотворческих идей, итог достижений в сфере экспрессивного соноризма. Обращение к классическому жанру и его выполнение сонорными средствами. В этом смысле Симфония Пендерецкого является уникальной композицией, на тот момент единственной в мире. Жанр симфонии станет в искусстве Пендерецкого одним из ведущих, но случится это гораздо позднее — в 1980 году. Сам композитор именно таким образом оценивает Первую симфонию в своем творчестве: «Это была сумма того, что авангардный худож-

ник мог бы сказать. Четыре симметричные части <...> свидетельствовали о желании построить мир заново. Это большая деструкция — согласно логике авангардизма — означала одновременно желание создать новую космогонию» (49).

Интересные наблюдения над Первой симфонией сделал Александр Ивашкин: «Первая симфония — победа Пендерецкого над материалом своей же собственной музыки, ее вещественной природой, зримым плакатным характером. Пендерецкий отказывается как от простой демонстрации и качеств этого материала, так и от его декоративной трактовки (что было свойственно ему раньше)» (50). И далее о содержании: «... смысл Симфонии воплощается композитором ярко и наглядно: это борьба созидания — и разрушения, разума — и хаоса, бытия — и небытия» (51). В чем-то близкое прочтение содержания Симфонии как драмы борьбы, «драмы существования» мы находим у Тадеуша Анджея Зелиньского: «... драма, в которой сталкиваются большие энергии и силы». В очень глубокой и в высшей степени оригинальной концепции Зелиньского, где целое обретает убедительную трактовку, «Arché 1» представляется автору «зарождением мира, теорией Большой Вспышки», в то время как «Arché 2» — «пейзажем после битвы» (52).

Для автора монографии в Первой симфонии очень важным моментом эволюции Пендерецкого стал выход его в сферу симфонизма, частичное преодоление монтажного способа построения формы, причем впервые в истории музыки осуществленного в сонорном материале. Именно это качество — обретение симфонического метода — позволило Пендерецкому в дальнейшем встать в искусстве композиции на принципиально другие рельсы.

Четыре части Симфонии получили конкретные названия: «Arché 1. Dynamis 1. Dynamis 2. Arché 2». Названия эти родились от конкретного впечатления. В «Лабиринте времени» композитор вспоминает посещение Равенны, с ее древними мозаиками, изображающими ангелов. Два из них носили греческие имена Архе и Динамис (53).

В короткой первой части «Arché 1» представлен основной строительный материал Симфонии. Во второй — «Dynamis 1» — этот материал проходит начальный этап развития. В третьей — «Dynamis 2» — процесс развития получает гораздо более масштабное воплощение и доводится до конечной цели — мощ-

ной кульминации. Именно в третьей части выявлено жанровое наклонение — скерцозное. И как в других симфониях второй половины XX века, скерцозная образность насыщается драматическим содержанием с трагедийными акцентами, ибо, как верно отмечал М.Г. Арановский, в наше время скерцозность стала «взглядом на действительность», ее «видением», «способом ее интерпретации» (54). В четвертой части «Arché 2» события возвращаются как бы «на круги своя», но это возвращение не дословное, а обогащенное материалом средних частей (черты синтетической репризы). Вырисовывается как бы цикл человеческой жизни — начало, устремленность в будущее и итог как философское осмысление бытия. Конечно, такая трактовка содержания очень условна, навряд ли композитор ставил именно такую концепцию во главу угла. Думается, решал он чисто музыкальные задачи.

Внешне функции частей напоминают о структуре сонатного *allegro*: экспозиция (1-я часть), двойная разработка (2-я и 3-я части), реприза (4-я часть). И существуют примеры в музыковедческой практике именно такого анализа Первой симфонии. Однако подобный метод анализа представляется несколько проблематичным, ибо сонорный материал по определению не может структурироваться в традиционные классические, веками отработанные построения. Хотя композитор и был склонен согласиться с подобной интерпретацией формы своего произведения (55).

Соединение *attacca* первой и второй части, а также третьей и четвертой вносит в форму элемент концентричности. Ее склад определяет сочетание симфоничности, связанной с детальной проработкой звукового материала и динамической устремленностью музыкального процесса, и своеобразной сонорной концертности, складывающейся из демонстративного противопоставления оркестровых групп.

Материал первой части составляют разнохарактерные элементы: звуковая репетиция у перкуссии, в том числе удары плетью (фруста и вибраслэп), повторы вертикали (малая секунда — тритон; см. *пример 7*).

Второй материал — статичная, веероподобная структура, расходящаяся от звукового центра *a*. Надо заметить, что и эта веерообразная фактура, и интервальная цепочка малая секунда — тритон, и звуковые повторы-удары — всё это войдет в музыкальный словарь неороматического периода. Третий материал — это

7.

This musical score, numbered 7, is a string quartet score for the VII, VI, V, and IV strings. The score is written on 28 staves, with 7 staves for each instrument. The VII string part (staves 1-7) features a melodic line with dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*, and includes a section marked *poco s.p.* (staves 13-18). The VI string part (staves 8-12) has dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*. The V string part (staves 13-18) includes dynamic markings *f sub p sim*, *s.p.*, and *f sub p sim*. The IV string part (staves 19-23) has dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*. The VI string part (staves 24-28) includes dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*. The V string part (staves 29-33) includes dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*. The IV string part (staves 34-38) includes dynamic markings *f sub p sim* and *s.p.*. The score is marked with *f* (forte) and *p* (piano) dynamics, and includes performance instructions such as *sub p sim* and *s.p.* (sotto piano). The score is divided into sections by bar numbers 7, 12, 18, 23, 28, 33, and 38, indicated by downward arrows at the top of the page.

глиссандирующие кластеры разных видов, которые начинают движение из очень высоких регистров.

«Dynamis 1» — самая продолжительная часть Симфонии, немного сродни симфоническому *adagio*. Характерна своеобразная игра ускорений и замедлений темпа. В этой части разворачивается веероподобная структура, которая расплывается в гипермногоголосии сугубо сонорного плана. При подходе к кульминации такое гипермногоголосие составляет 42 голоса.

Верность материалу в демонстрации различных типов веероподобной фактуры сохраняется не буквально, а при сохранении одного из характерных ее признаков (в данном случае — скользящее движение). Через процесс постоянного обновления музыкальной ткани осуществляется выход в новое качество (а это уже свойство симфонического мышления) и к производным материалам. Здесь также вводится принцип концертного сопоставления инструментальных групп, и начинается увлекательная тембровая игра малой терцией, которая вскоре определит и строение вертикали. Оно образуется хроматическим сочетанием двух малых терций типа *d-f / fis-a*, а в басу при этом *as*. Этот аккорд, названный позже «аккордом Пендерецкого», остается в музыкальном словаре композитора и поныне. По мере развития исходного материала последний преобразуется неузнаваемо, поэтому есть необходимость время от времени возвращаться к его первоначальному облику. Так на всем пути развития создаются формообразующие арки. Отметим также очень эффектный прием, перенесенный сюда из более ранних сочинений («Полиморфия», «Dies irae»): разрешения кульминации вышеупомянутого 42-голосного кластера в унисон.

В третьей части «Dynamis 2», выполняющей функцию скерцо, события разворачиваются стремительно, незаметно от веселой скерцозной игры модулируя в остродраматическую коллизию. Метод развития избран сквозной, но при переходе к кульминации — блочно-монтажный, напоминающий смену кинокадров, — драматургический принцип, знакомый по ранним сочинениям. Происходит постоянное обогащение и усложнение тембровых красок. Здесь встречаются и другие приемы, известные из прежних композиций. Так, используется гитарно-пиццикатная фактура из «Полиморфии», характерные всплески на форшлагах из «De natura sonoris 2», напряженное сочетание самых высоких и самых низких звуков из «De natura sonoris 1» и др.

Развитие скерцо Симфонии укладывается в два волновых нарастания и завершается главной в Симфонии и в высшей степени драматической кульминацией. Обе волны этого скерцо демонстрируют концертный метод представления материала. Объединяет его неоднократное появление специфического, свободного от законов ритма, «хорала» медных духовых, заключенного в алеаторическую секцию, исполняемую *ad libitum*. С этой же темы начинается третья часть:

8.

Dynamis 2

$\downarrow = 102$

pp ff

Суровое, пронзительное в тембре меди и вместе с тем нестройное звучание вводится в высоких пунктах развития. В кульминации первой волны (от ц. 13) (56) происходит чередование эмоционально взвинченных «всплесков» на форшлагах (дерево и ударно трактованные струнные) и «хорала». Позже к «всплескам» присоединятся рассекающие воздух удары хиошиги (вместе с фрустой, клавиесом, маримбафом в сверхвысоком регистре). Эта агрессивная интервенция разрушает структуру «хорала», сводя его к одинокому созвучию.

Вершина второй волны динамического нарастания (ц. 22–24) еще более драматизирована за счет оппозиции сверхвысокого и сверхнизкого регистров. В ней также происходит чередование

темы «хорала» и секстовых «взлетов» на форшлагах. Но исхода кульминации не наступает: следует плавное *diminuendo* на теме «хорала». Вопрос остается без ответа.

Вступающая аттасса четвертая часть «Arché 2» (кода в драматургии Симфонии) выстроена по логике постепенного и полного затухания звучности («пейзаж после битвы»). Эффект растворения многократно усилен глиссандирующим четвертитоновым скольжением 32-голосного «хора» струнных к неосязаемому сверхвысокому звуку, адекватному физическому исчезновению живой материи (этот прием использован также в кантате «Песня песней», написанной, как и Симфония, в 1973 году). Финал Симфонии вносит в драматургию момент катарсиса, момент надежды. Такое решение станет в дальнейшем весьма типичным для художника: далекий от оптимистических решений своей драматургии, он скорее заостряет проблемы и конфликты бытия, не дает положительного ответа на драматизм и трагизм человеческого существования.

Выходом в сферу симфонизма завершилась работа Пендерецкого с сонорным материалом. Здесь скрестились методы концертирования и сквозного развития как неуклонной трансформации музыкальных элементов. Идея соноризма была для композитора исчерпанной. Начинаются поиски нового стиля, в который, как говорилось, войдет ряд приемов, найденных в сонористике.

Переломными в направлении поисков нового стиля стали сочинения 1974 года: «Магнификат» для баса, 7-голосного мужского вокального ансамбля, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра и — в еще большей степени — короткая оркестровая пьеса «Пробуждение Иакова», возникшая из неиспользованного материала монументальной хоровой фрески. В «Магнификате», где многие стилистические приемы заимствованы из Первой симфонии, появляются несвойственные прежде композитору новые элементы музыкального языка. Например, впервые так явно подчеркнута роль малой терции — и по горизонтали, и по вертикали; наблюдается повышение роли интервальной цепи *тритон* — *малая секунда*, влияющей на становление звуковысотности. Здесь возникают внутренне напряженные и интонационно выразительные, далекие от гиперноголосия, фактурные пласты, состоящие из пучка линий, движущихся в противоположных направлениях. В таком многоголосии ощутима пластика каждого голоса; его

выразительно-экспрессивные свойства уже ориентированы не на некое суммарное звуковое впечатление, как в чистой сонористике, а на более конкретное эмоциональное чувство.

Уже в «Магнификате», а еще больше в «Пробуждении» осуществился переход к возможностям интервального развития, подчеркивания в нем структурной роли интервала; прежде, напомним, интервал был одним из составляющих тембровой краски. Одновременно произошло и то, что стало решающим моментом в переходе к постнеоромантизму: появляется интонационная трактовка интервалики — черта, присущая музыкальной классике.

Действительно, в оратории «Dies irae» или опере «Демоны из Люден» можно найти интервальные цепи, аналогичные по строению сочинениям 1974 года. Однако теперь вводится, присутствующая в традиционной музыке, детальная фразировка каждой ноты, интервала, мотива, ритмической формулы — и всё это служит достижению новой для композитора экспрессии. Интонационная трактовка соседствует со структурной, что, по мнению автора монографии, является одним из оригинальных свойств «Пробуждения» и последующих постнеоромантических опусов.

Прежде у Пендерецкого были случаи интонационного мышления, например, в «Страстях по Луке», Каприччио для скрипки с оркестром. Теперь с каждым новым сочинением центр тяжести всё более смещается в сторону интонационной трактовки. Художественной целью этого процесса стало создание музыкального языка, который, по словам Пендерецкого, «имеет все возможности для выражения определенного содержания, нужного настроения, экспрессивного состояния» (57).

Именно в «Пробуждении» впервые так сильно заявила о себе лирическая нота («... я нашел ту лирику, которую искал долгие годы» (58)). В «Пробуждении» резко сокращен состав перкуссии, который в дальнейшем будет вновь расширен. Зато введен необычный — находка композитора — тембр, имеющий формообразующее значение. Это волшебный тембр, добываемый из 12 раковин, так называемых окарин. Второй элемент, скрепляющий форму, — лейтгармония низких медных духовых, составленная из надстроенных друг над другом чистых квинт, разделенных полутонами и тритонами. Этот аккорд, вошедший в музыкальный словарь композитора в 80–90-е годы XX века, открывает «Пробуждение». От цифры 3 (59) робко и таинственно вступают глос-

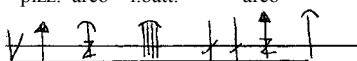
сандирующие и тремолирующие струнные. Специфически и таинственно звучат окарины.

Три этапа динамического нарастания образуют сквозную форму. Микроволновая фразировка бесконечных перепадов *crescendo* — *diminuendo*, ускорение темпа, высотные, тембровые и ритмические модификации приводят к главной кульминации, где исходная лейтгармония принимает облик специфического хора, знакомого по Первой симфонии. Мелодический материал «Пробуждения» абсолютно весь вытекает из интервальной формулы *полутон — тритон*. Из этой ячейки постепенно кристаллизуется тема, всё более продлеваясь (ее полная формулировка возникает после шестого разбега). Экспрессия этой интервальной модели, достаточно уже проэксплуатированной в музыке XX века (в том числе и Витольдом Лютославским, например, в «Траурной музыке» для струнных, 1958), достигается Пендерецким по-новому трактованной своеобразной полифонией. Она-то, на мой взгляд, и придает индивидуальное звучание этой оркестровой пьесе. Эта полифония представляет собой полилинейную фактуру, состоящую из секундовых и четвертитоновых линий, движущихся в противоположных направлениях. Дополнительный нюанс усложнения такой фактуры — ритмическое дробление, охватывающее разные голоса.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Tomaszewski M.* Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom 1. S. 17.
2. *Chłopicka R.* Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum // *Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalnym*. Kraków, 2000.
3. *Тагор Р.* Фрагменты. Петроград, 1923. С. 24.
4. Цит по: *Tomaszewski M.* Penderecki. Tom 2. S. 241.
5. Журнал «Polska», 1966, № 7. S. 61.
6. *Materiały z seminarium poświęconego twórczości Krzysztofa Pendereckiego*. Dyskusja // *Muzyka*. 1976. № 2. S. 52.
7. Газета «Kultura», 1981, 08.02.
8. *Chomiński J.M.* Muzyka Polski Ludowej. Warszawa, 1968. S.127.
9. *Lindstedt I.* Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Wyd 1. Warszawa, 2010. S. 77–93.
10. См. подробнее: *Ibidem*, s. 137–140.
11. *Mirka D.* The sonoristic strukturalism of Krzysztof Penderecki. Katowice, 1997: подробнее: *Lindstedt I.* *Ibidem*. S. 141–142.

12. Подробнее: *Lindstedt I. Ibidem*, s. 144–153.
13. *Ibidem*, s. 163–169.
14. Konwersatorium na temat «Przebudzenia Jakuba» Krzysztofa Pendereckiego przedstawia Krzysztof Droba // *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania w Baranowie 1976*. Kraków: PWM, 1978. S. 72.
15. Цит по: *Erhardt L. Spotkania...* S. 216–217.
16. См., например, публикацию автора: журнал «Советская музыка» 1981, № 3, с. 125.
17. Цит. по: *Мастера искусства об искусстве. Том 2. М.–Л., 1937. С. 340.*
18. *Materiały z seminarium...* S. 32.
19. *Ruch muzyczny*. 1963. № 12. S. 9.
20. *Materiały z seminarium...* S. 32.
21. *Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендеревского. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990. С. 220–253.
22. Вся терминология здесь и далее принадлежит автору монографии.
23. *Materiały z seminarium...* S. 31.
24. См. Интервью с Пендеревским в журнале «*Ruch muzyczny*», 1963, № 12, s. 9.
25. *Zieliński Tadeusz Andrzej.* Technika operowania instrumentami smyczkowymi w utworach Krzysztofa Pendereckiego // *Muzyka*. 1968. № 1. S. 3.
26. См. в Программе Восьмого фестиваля «Варшавская осень» за 1964 год.
27. См. В интервью с Пендеревским: *Ruch muzyczny*. 1963. № 12. S. 3.
28. *Гецелев Б.* Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 82.
29. Цит. интервью: «*Polska*», 1966. S. 60.
30. См. изд.: *Penderecki K.* Fluorescencje na orkiestrę. Partytura. Kraków: PWM, 1968.
31. См. изд.: *Penderecki K.* Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych. Partytura. Kraków: PWM, 1970.
32. См. изд.: *Penderecki K.* Ofiarom Hiroszimy – Tren na 52 instrumenty smyczkowe. Partytura. Kraków: PWM, 1961.
33. См. изд.: *Penderecki K.* Anaklasis na smyczki i perkusje. Partytura. Kraków: PWM, 1960.
34. См. изд.: *Penderecki K.* Capriccio per violino e orchestra. Partytura. Kraków: PWM, 1969.
35. См. изд.: *Penderecki K.* Dies irae na 3 glosy solowe, chór mieszany I orkiestrę. Partytura. Kraków: PWM, 1967.
36. *Tomaszewski M.* Penderecki... Tom 1. S. 142.
37. *Ibidem*, s. 133.
38. pizz. arco l.batt. arco



- ✂ — удар по верхней деке скрипки,
- ↑ — самый высокий звук на инструменте,
- ↕ — играть между подставкой и полугрифом,
- ⌌ — арпеджио на четырех струнах за подставкой.

Более подробно схематические обозначение в сонорных произведениях Пендерецкого см.: *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. Монографический очерк. М., 1983. С. 108–111.

39. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 272. См. также высказывание Пендерецкого о «катарсисе-кульминации»: *Materialy z seminarium...* S. 30–31.
40. *Арановский М.Г.* Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л., 1979. С. 95.
41. *Kisielewski S.* Spotkanie języków czyli Warszawska Jesień // *Tygodnik Powszechny*. 1962. № 40.
42. Цит. по: *Andraschke P.* Penderecki w Donaueschingen // *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Leipzig, 2006. S. 247.
43. К. Penderecki w *Biuletynie XXX Warszawskiej Jesieni*. Muzyki nie można zacząć od początku.
44. *Penderecki K.* Passio artis et vitae // *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa, 1997. S. 68.
45. Подробнее: *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. Указ. изд. С. 69–74.
46. См. изд.: *Penderecki K.* Capriccio per violino e orchestra. Partytura. Kraków: PWM, 1969.
47. *Penderecki K.* De natura sonoris 1 na orkiestrę. Partytura. Kraków: PWM, 1969; De natura sonoris 2 na orkiestrę Partytura. Kraków, 1973.
48. *Tomaszewski M.* Penderecki... Tom 1. S. 286.
49. *Penderecki K.* Labirynt czasu... S. 60.
50. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий... С. 78.
51. Там же, с. 80.
52. *Zieliński T.A.* Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków, 2003. S. 35.
53. *Penderecki K.* Labirynt czasu... S. 77.
54. *Арановский М.Г.* Симфонические искания. Указ. изд. С. 46.
55. *Materialy z seminarium...* S. 32.
56. *Penderecki K.* 1 Symfonia. Partytura. Kraków: PWM, 1977.
57. Из интервью в газете «Kultura», 1981, 08.02.
58. *Никольская И.* Кшиштоф Пендерецкий // *Советская музыка*. 1981. № 3. С. 122.
59. См. изд.: *Penderecki K.* Przebudzenie Jakuba. Partytura. Kraków: PWM, 1976.

Глава третья

СИМФОНИЗМ ПЕНДЕРЕЦКОГО. НОВЫЙ РОМАНТИЗМ

Вторая половина XX была не лучшим для судеб европейского симфонизма временем. Творчество крупных симфонических форм перестало быть чем-то задающим тон в исканиях композиторов и, тем более, их эпицентром. Обращенность к философским проблемам бытия в широких музыкальных императивах уступала место многообразию авторских форм, мобильно или весьма опосредованно реагирующих на настроения и переживания личности. Увлеченность основной массы композиторов обновлением музыкального языка заслонила для большинства из них масштабный ритм симфонизма. Многие работали на то, чтобы противостоять монументальности образов и форм, обеспечить перевес замкнутых в себе локальных решений. Их камерность рассматривалась часто как веление времени. Неоднозначный резонанс имело освобождение от доминирования какого-то одного музыкального стиля. С одной стороны, преодоление стилистической детерминированности раскрепощало фантазию композиторов, побуждало их творить оригинальные синтезы, что не могло не сказаться на перспективе симфонизма. С другой — скоротечность и мозаичность стилистических поисков всё более удалялось от разработки крупных музыкальных форм. Возникновение симфонических произведений шло, таким образом, в какой-то мере в диалоге с современным музыкальным процессом, наряду с этим в значительной мере и вопреки нему. Это побуждало некоторых композиторов обратить пристальное внимание на мировое наследие, в особенности на традиции симфонизма XIX — первой половины XX века.

В этих взаимосвязях и отталкиваниях нельзя не учитывать опыт разных национальных школ. Имея ввиду симфонизм Пендерецкого, обратим внимание на творческую практику Польши. Во второй половине XX века, на фоне бурного развития авангар-

дистских направлений, возникает целый ряд симфоний в творчестве Витольда Лютославского, Хенрика Миколая Гурецкого, Анджей Пануфника, проживавшего в этот период в Англии, Кшиштофа Мейера, Тадеуша Бэрда и других.

Оригинальное решение жанра предложил Лютославский. Опираясь в своей форме-драматургии на своеобразно трактованную двухчастность как на определенную стадиальность в развертывании музыкальной фабулы, привлекая новейшие методы, в частности, разработанную им технику ограниченной алеаторики, композитор включает в музыку, кардинально удаленную от программной, как, например, во Второй симфонии (1967), и ряд отдаленных ассоциаций на тему гармонии и хаоса.

Чисто абстрактными, во многих случаях умозрительно-математическими, методами пользуется при создании своих симфоний Анджей Пануфник. Эта музыка для посвященных; отличается тонкостью эмоций, особой элегантностью и при этом убедительной игрой контрастов.

Противоположную тенденцию продемонстрировал Гурецкий, написавший в 1976 году свою Третью симфонию — «Симфонию печальных песен». Симфония стала в 1990-е годы бестселлером в европейской музыке, прежде всего в Англии. О великом и вечном «простыми словами» — так можно вкратце охарактеризовать это сочинение, в котором связи с «песенным» симфонизмом соседствуют с упрощением музыкальных средств (поиски «новой простоты»). Еще раз подчеркну, что эти симфонические искания нередко противоположны по своим художественным целям.

Так или иначе, однако, это новый период в развитии европейского симфонизма. Пендерецкий же, считающий симфонизм от Вагнера до Малера непревзойденной вершиной музыкального мышления, идет в другом направлении.

То, что происходит в творческой эволюции автора «Трена» во второй половине 1970-х — начале 80-х можно определить как дальнейшее движение к этой традиции, углубление в нее, открытие в ней новых качеств. Речь идет о европейской традиции позднего романтизма последней четверти XIX века. К сочинениям, вдохновленным этой второй волной романтического творчества, выплеснувшейся в XX век (вслед за Пендерецким мы ее назовем постнеоромантизмом), принадлежат оба инструментальных концерта (Первый скрипичный и Второй виолончельный), Вто-

рая «Рождественская» симфония, оратория «Te Deum», посвященная Папе Иоанну Павлу Второму, опера «Потерянный рай» (по Джону Мильтону) и значительное количество частей «Польского реквиема». Причем нужно отметить, что композитор не вписывается в модное в то время направление поставангарда или постмодернизма. Не много точек соприкосновения у Пендерецкого и с немецким композитором Вольфгангом Римом, следовавшим в своем творчестве развитию некоторых музыкальных романтических традиций и вполне помещающимся в русле полистилистики.

Настоятельная потребность выражения больших страстей, не сдерживаемых эмоций, обращение к глобальным темам и «огненный» творческий темперамент художника уже давно не вмещались в рамки авангардистской эстетики. Еще раз напомним, что, даже будучи среди лидеров авангарда, Пендерецкий часто выбивался из эзотерической рафинированной продукции этого направления. Напряженное индивидуальное чувство — одно из объяснений его сближения с поздним романтизмом. Нужно заметить, что в искусстве авангарда второй половины XX века демонстрация чувств была не только не модна, но эстетически недопустима. И эта позиция отразилась на искусстве постмодерна. Романтизм же Пендерецкого, в отличие от постмодерна, — это романтизм без кавычек, вне «игры». Поэтому когда стилистический перелом совершился, его сопровождали яростные нападки критики, упрекающей композитора в регрессивности развития, эклектизме. Перелом в искусстве композитора ощущался как более глубинный даже в сравнении с 1965 годом, когда появились «Страсти по Луке». Известный авторитет польской критики Kisiel (Стефан Киселевский) задавал риторический вопрос: «Что означает этот стилистический поворот и эта демонстративность: будто бы музыка не знает куда двигаться дальше и вынуждена идти вспять?» (1). То, что совершил композитор, «тем более странно, — писал венский критик Sin (Wilhelm Sinkovics) по поводу исполнения Первого скрипичного концерта, — так как это сделал некто, кто совсем еще недавно был лидером авангарда, а теперь этим романтизирующим образом дистанцировался от своего знаменитого и скандального прошлого» (2). Свои претензии высказывали не только критики разных стран, композиторская среда также отрицательно относилась (и относится по сей день) к этой неожиданной модуляции в

творчестве Пендерецкого. На самом деле обвинения музыкантов в слепом воссоздании стиля позднего романтизма были глубоко несправедливы. Другое дело проблема симфонизма. Но об этом ниже. Что же касается стиля, то здесь налицо новый синтез, в котором сочетаются черты додекафонного и даже алеаторического методов композиции с идиомами позднеромантического мышления. Результатом такого синтеза стал, как пишет Мечислав Томашевский, новый язык: «Здесь лицом к лицу столкнулись две противоположные художественные установки — неоромантическая и постдодекафонная. Неоромантическая, когда-то необдуманно и слишком легко оборванная и брошенная, и постдодекафонная — трактованная вне догмы, свободно...» (3). Например, додекафонный характер формулирования мелодики причудливо сливается с вагнеризмом («тристанов комплекс»); хроматическая гармония, средства звуковысотной организации очень сложные и в конце XIX века, в каждом новом сочинении Пендерецкого, приобретают всё новые качества, неповторимые и оригинальные. Как и в более ранних опусах, композитор продолжает расширять инструментарий и придумывать новые тембровые краски. Ему принадлежит право на изобретение новых ударных инструментов, например тубафонов, примененных в Седьмой симфонии, или уже упомянутых раковин — окарин — в «Пробуждении Иакова» и др.

Суть своего творческого поворота раскрывает Пендерецкий в следующем высказывании: «Вторая “Рождественская” симфония, написанная через семь лет [после Первого скрипичного концерта] полностью опирается на традиции Вагнера, Брукнера, Малера, Сибелиуса, Шостаковича, отфильтрованных через мироощущение и средства выразительности композитора, который прошел через горнило авангарда. Прежнее намерение построить новый мир [авангардными средствами] уступило потребности интериоризации, желанию описать э к з и с т е н ц и а л ь н у ю д р а м у (разрядка моя. — *И. Н.*). Словами Малера я мог бы сказать, что адресую свою музыку человеку — “человеку чувствующему, мыслящему, дышащему, страдающему”» (4).

Но что же создает в постнеоромантических опусах композитора эффект воссоздания музыки давно минувшей эпохи? Вопрос не риторический, так как именно в этом обвиняют Пендерецкого. Музыкальный язык, как уже говорилось, индивидуальный. А заимствуется вот что: важнейший принцип позднеромантического

симфонизма — многоэтапная, многотрудная с многочисленными нарастаниями и спадами, ускорениями и замедлениями, масштабно трактованная стадийность становления симфонического процесса. В искусстве зрелого музыкального романтизма такого продолжительного дления музыкального процесса мы не встретим. В XX веке его можно обнаружить в известной мере у Белы Бартока и у Дмитрия Шостаковича, воспринявшего близко музыкальные заветы Густава Малера. Для Пендерецкого, автора экзистенциальной драмы конца XX столетия, главный идеал в искусстве симфонизма — Антон Брукнер. Польского композитора подкупает глубокая религиозность брукнеровского искусства, мистические откровения и экстазы, его непосредственная, далекая от спокойствия и умеренности, эмоциональность. Когда Пендерецкого спросили о том, почему он ставит Брукнера выше Малера, композитор ответил: «Он не ищет Бога, он его нашел» (5).

Брукнеровская стадийность в становлении симфонической формы также стала идеалом для Пендерецкого. «Меня восхищает именно широкое дыхание, — объяснял он, — эти длинные экспозиции и бесконечные разработки» (6). Для симфонического метода композиторов позднеромантической эпохи в той или иной мере присущ принцип непрерывного становления, когда развитие исходной идеи словно не может исчерпать себя, проявляя фактически бесконечную возможность к экспрессивным преобразованиям. Многократные длительные, а нередко и мгновенные нарастания-вспышки, множество высоких точек в развитии (децентрализованный динамический профиль) меняют привычный для Пендерецкого ранее централизованный динамический рельеф формы. Все принципы развертывания формы и драматургии, тяготение к монументальности эпико-драматического склада, огромный состав оркестра, гипертрофия эмоционального начала — всё это идет от позднего романтизма. Но симфонизм Пендерецкого — не дословный повтор достижений того времени. В его симфониях происходит иная, созвучная XX и XXI веку, переоценка и модификация традиционных жанров, индивидуально решаются и усложняются проблемы драматургии, яркий след оставляет уже не раз упоминавшаяся парадоксальность в образном мышлении композитора. В итоге возникают современные музыкальные полотна, близкие и созвучные мировосприятию миллионов слушателей в разных концах Земного шара.

В Первом скрипичном концерте (тогда просто Скрипичном, 1977) — первом сочинении постнеоромантического стиля, во многом сложилась его лексика. Написан он для выдающегося всемирно известного американского исполнителя Исаака Стерна, первого интерпретатора произведения. В нашей стране его замечательная трактовка принадлежит Григорию Жислину.

Это была первая экзистенциальная драма Пендерецкого, в которой проявилась склонность к исповедальности, интимности, глубоко личностному высказыванию. Отсюда и подход к концертности, далекой от внешней эффектности. «...Мой концерт — это симфония для скрипки с оркестром, — сказал Пендерецкий в интервью с автором книги. И далее: «Принцип концертирования не является в этом произведении формообразующим элементом» (7).

В Концерте ощутимы традиции XIX — начала XX века: от Бетховена — до Альбана Берга. Прекрасно музыку этого произведения охарактеризовала польский композитор, дирижер и музыковед Иоанна Внук-Назарова, подчеркивая близость концепции рубежному времени: «Это большой, великолепный, декадансно-романтический концерт. Сочинение погружено в сумрак трагизма и страдания, в душное кольцо полутонов, тритонов и малых терций, это синтез рубежных стилей минувших эпох — произведение в масштабе нашего *fin de millénaire*» (8). Не последнюю роль для глубоко трагического содержания Концерта сыграло то, что писался он во время смертельной болезни отца.

Сродни искусству рубежа XIX–XX веков (характерное для Пендерецкого и прежде) проявилось тяготение к низким тембрам — именно с их звучания начинаются многие сочинения. Только теперь это качество созвучно символистским веяниям в искусстве. В Скрипичный концерт (а также и в Виолончельный, 1982) композитор вводит идею противопоставления секундовых (четвертитоновых) нисходящих и восходящих рядов. Этот стилистический штрих, пришедший из позднего романтизма (символизма), можно встретить у Вагнера, Чайковского, Брукнера, Рихарда Штрауса, Мечислава Карловича и др. В искусстве символизма прием этот принимает функцию своеобразного интонационного символа, передающего крайние эмоциональные состояния: падение в бездну, воспарение к вершинам. Из польских композиторов этой символикой широко пользовался Мечислав Карлович. Отметим,

однако, что у Пендеревского, во всяком случае в концертах, восприятие этой символики осложнено и демонстрирует собственный подход к интерпретации известных приемов. Например, в Виолончельном концерте оппозиция нисходящих и восходящих рядов оформлена в уже знакомую по прежним опусам композитора веероподобную структуру, когда движение вверх или вниз происходит при удержании на месте звуковой оси. Поэтому спуск от этой оси не вызывает в данном случае непосредственных драматических ассоциаций, а скорее лишь намекает на них. Аналогично трактован эффект восхождения (например, в коде). Он впечатляет не открытым восторженным чувством, а тонкой поэтичностью, возвышенным настроением с налетом грусти.

У Пендеревского — в зависимости от направленности движения мелодических линий — образуются целые циклы вариантных тематических образований. Среди них есть и со смешанными ходами вверх и вниз, есть и с однонаправленным движением. Тематизм обоих концертов и Второй симфонии (1980) — это знакомые по «Пробуждению» цепи малых секунд и четвертитонов, интервальные структуры, состоящие из малых секунд и тритонов, терцовый материал. Повторы звука (удары), характерные и для сонорных произведений, и здесь играют значительную, иногда формообразующую, роль. Заметим, что без них не обходится в дальнейшем почти ни одно произведение композитора. В развитии тематизма основными являются два метода: вариантности (бесконечные ряды терций или тритонов-секундовых комплексов, движущихся в многоголосном пучке в разных направлениях), и метод монотематизма, с характерными жанровыми модуляциями — прием, одинаково распространенный как в позднеромантическом симфонизме, так и в музыке XX столетия (у Шостаковича, Шнитке и др.)

Концерты, Вторая симфония (а позднее и Четвертая, Пятая, кантата «Credo» и др.) написаны в одночастной форме, хотя первоначально задумывались как циклические произведения. Скрипичный концерт — монументальная форма, скрепленная множеством тематических, гармонических, тембровых арок. Существуют и попытки ее анализа как сонатной, но почему-то уже нахождение второй темы — побочной — вызывает большие сложности.

Драматургия Концерта (аналогично и Виолончельного) основана на сопоставлении медленных лирико-созерцательных и

лирико-драматических и активных — скерцозных (маршевых), воинственных и других действенных образов. Медленные и быстрые эпизоды выстраиваются в определенные драматургические линии со своей логикой развития. Драматургия полностью диктует свои установления формообразованию, абсолютно с ним совпадая.

Музыкальные образы яркие и запоминающиеся, хотя и не оформленные в темы, — краткие и более протяженные, постоянно видоизменяющиеся; они сходятся друг с другом и расходятся, теряются и вновь обнаруживаются — и всё это образует причудливые очертания рельефа драматургии, не укладывающегося в какие-то бы ни было известные образцы.

Мечислав Томашевский не без основания сравнивает форму Скрипичного концерта с архитектурными принципами романтической баллады, фантазии или рапсодии (9). Изложение, сопоставление, противопоставление образов происходит самым неожиданным, парадоксальным способом, что приводит к индивидуальному прочтению Пендерецким позднеромантической традиции. Предвидеть хотя бы в самом общем виде ход развертывания музыкального сюжета возможным не представляется. Прав Томашевский, что все попытки исследователей очертить границы музыкальных построений, определить их количество, успехом не увенчались.

Тематический, а точнее, интонационный комплекс *cantabile*, ни разу не зафиксированный как оформленная тема, составлен из малых секунд и тритона (10).

9.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (vi), Violin II (vc), and Viola (vb). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The Violin I part starts with a dynamic marking of *mf* and an *espress.* instruction. The Violin II part starts with a dynamic marking of *mf* and a *cantabile* instruction. The Viola part starts with a dynamic marking of *p*. The score consists of three measures of music.

Четыре раза проводится этот материал у солиста: по экспрессии он певучий, с оттенком неизбежной грусти (как у Карловича), но вместе с тем теплый и светлый, хотя при включении в партию скрипки четвертитонов возникает образ *lamento*.

Лирическому и страдальческому образному миру солиста и струнных инструментов оркестра противостоят низкие и мрачные

10.

meno mosso

fl 1
fl 2
3
1.2
cl 2
3
cl b
cr 1
vn solo
vn I
vn II
vi
vc
al rit
a.p.

звучности в партии оркестра (образная сфера мрака и смерти). Особенно впечатляющи агрессивные вторжения медных в низких регистрах, выступающих наперекор свободному и непринужденному движению скрипок. Этот материал также состоит из полутонов и тритонов, но в нем абсолютно лидируют диссонирующие тритоны, способствующие в содружестве с низкой медью издавать неприятные скрежечущие звуки, точнее, целый звуковой пласт, наподобие бетонной стены.

Еще один звуковой образ — типичные для всего творчества Пендерецкого повторы звука, созвучия или удары плетью (в сонористике) — фигурирует и здесь (см. *пример II*).

В данном случае эта неоднократно повторенная структура несколько раз прерывает музыкальное действие.

11.

The musical score for section 11 consists of several staves. At the top, there are four measures with time signatures 4/2, 3/2, 3/2, and 4/4, each with a downward-pointing arrow. Below these are staves for percussion: cr (cymbals), tm (tom-toms), tb (snare drum), tamt (tam-tam), gr c (gong), and another tamt. The string section includes Vn solo (Violin solo), vc (violas), and vb (violins). The woodwind section is partially visible at the bottom. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Performance markings include *pesante*, *misterioso, espress*, and *p*. There are also some numerical markings like 1, 2, 3, 4 above the first four measures.

Не менее, чем многочисленные динамические и фактурные нагнетания звучности, важны и затухания, полный уход, приостановка музыкального повествования — как бы рефлексия над беззащитностью и хрупкостью человеческой судьбы, воплощенной в экзистенциальной драме. Полным затуханием, уходом завершается драматургическое повествование этого сочинения. И лишь солист, словно пытаясь вырваться из плена судьбы, «взлетает» ввысь, оставляя луч слабой надежды.

Средства развития, примененные в этой музыкальной драме достаточно известны: каждый тематический материал подвергается темповым, ритмическим, звуковысотным, фактурно-пространственным и жанровым модификациям. Применяются сильнодействующие, экстремальные контрасты. Например, уже в рамках начального эпизода, который можно было бы назвать интродукцией, достигается первая кульминация со срывом. Уже сразу композитор дает этой кульминации эмоциональную сверхнагрузку: звучность «падает», как в пропасть, вниз сразу на три октавы, а ее качество кардинально меняется от жесткой тритоновно-секундовой вертикали в назойливых повторах секций медных духовых, исполненных в хаотическом неорганизованном ритме — к минорной сексте, исполняемой бархатным тембром низких струнных и бас-кларнета, развертывающих затем секундовый мотив «жалобы».

Как говорилось, в Концерте активно выступает и другой тематический комплекс — терцовый. Есть здесь известная по сонорным опусам композитора «игра» терцией, переведенная теперь в типичнейший стилистический штрих «романтического» Пендерецкого: мажоро-минорный аккорд с басом, отстоящим на тритон. В такте 47 такое последование дается в мелодическом варианте. Появление терцового материала дает толчок возникновению новых тематических комплексов; из них наиболее близкий к теме вариант обнаруживается где-то в середине произведения.

Мелкомасштабные темповые сдвиги, обильно насыщающие Концерт, способствует сиюминутным и многочисленным жанровым модуляциям, например, из лирики в драматическое скерцо, агрессивное наступление медных духовых внезапно превращается в трагическую медитацию. В дальнейшем, когда разработочные функции формы принимают еще больший разворот, жанровые трансформации ввергаются в вихрь калейдоскопа: образность принимает здесь и гротесковые, сатирические обличья (изящно-уродливый марш), и агрессивно-наступательные, и скорбно-лирические, и лирико-просветленные, и экстатические, и героические в эпизоде *fugioso*, и изысканного танца (ц. 285), и гротескно-карикатурного марша (ц. 322–330) и т. д. и т. п. Многократно появляется образ зла и смерти. И все эти трансформации происходят в рамках двух вышеназванных тематических комплексов — секундово-тритонового и терцового.

В богатом и неоднозначном для восприятия драматургическом «сюжете» Концерта подчеркнуты узловые для формы события — переход в ложную репризу (от т. 190 — тематическая арка с интродукцией, а также введение новой детали — характерной синкопы на мажоро-минорной гармонии). Во второй, настоящей, репризе, наступающей вслед за маршевым эпизодом (сочетание очень хрупкой в своем мелодическом рисунке линии с крайне примитивным аккомпанементом ударных и духовых), появляется секундово-тритоновый тематический материал. Представленный вначале в виде сурового хора, он неожиданно (парадокс!) модулирует в образ *lamento*, щемящей скорби (обилие малых секунд в нисходящем движении).

В репризе выделяется новый эпизод — образ inferнального скерцо — первого скерцо у Пендерецкого, продолжившего традиции Шостаковича (от такта 430). Далее с помощью звукописи

родом из сонористики слушатель ввергается в атмосферу полного оцепенения, застылости (четвертитоновые нисходящие и восходящие ряды, скольжения хроматических терций и т. п.) Высокая точка в репризе — это еще один вариант, почти повтор, предшествовавших кульминаций в произведении (т. 502–503). Последняя кульминация в масштабах целого стала главной формообразующей аркой. Уже говорилось о том, что прерогатива сцепления арочным способом кульминационных зон в форме принадлежит эпохе позднего романтизма. Перенял этот прием и Пендерецкий. В драматургии Концерта кульминация фиксирует неизбежность трагического исхода в музыкальном повествовании.

В коде сжато напоминается основной тематический материал произведения. Успокоения она не приносит — ощущение взрывчатой «пороховой» напряженности сохраняется чуть ли не до самого окончания. Умиротворение приходит внезапно и неожиданно и по сути лишь усиливает трагическое чувство при восприятии этой экзистенциальной поэмы. Завершает ее композитор «своим» аккордом — мажоро-минорным C-dur с тритоном в басу.

Независимый шаг по отношению ко всему музыкальному сообществу совершил Пендерецкий вопреки нелицеприятным многочисленным высказываниям критиков и многих композиторов. Не в первый раз. В СССР его ругали сначала за авангардизм, затем за предпочтение религиозных жанров и форм. Но когда случился поворот к неоромантизму, начали хвалить в официальной критике. Резко критически высказывались лишь наши отечественные авангардисты. На Западе им в основном восхищались, но бывали и скандалы (например, во время исполнения «Флуоресценций» или оперы «Демоны из Люден»). В авангардистской среде не приветствовали его переход к вокально-хоровым жанрам, где синтезировались элементы традиции (ренессансовой, барочной) и соноризма. Однако самый большой шок на Западе вызвал новый романтизм Пендерецкого. Творческое credo и художественные идеалы, и сам характер осознания им своего артистического пути на данном этапе очень хорошо и достоверно выразил Тадеуш Анджей Зелиньский: «Кшиштоф Пендерецкий — независимый художник, то есть такой, чей стиль, эстетика и артистические цели не кристаллизовались только эпохой, в которую ему пришлось жить, ни какой-либо доминирующей в эту эпоху “школой”, под которую нужно было бы подстраиваться — нет! — все его открытия и начи-

нения — это результат исключительно его собственных арбитражных решений и выбора» (11).

Симфонизм Пендерецкого проходил несколько этапов: от абстрактно-звуковой концепции (в Первой симфонии), через постромантизм (Вторая), к экспрессионистской тенденции (Третья и Пятая симфонии), претворенных в лично-субъективном плане. Сложная жанровая парадигма проявила себя в Седьмой симфонии-кантате и Восьмой симфонии — вокальном цикле. И если Седьмая гипермонументальна и по замыслу, и по средствам его воплощения, то Восьмая в столь же высокой степени камерна и лирична. Как видим — сколько симфоний, столько же и Пендерецких. Так же многообразен композитор с точки зрения художественно-мировоззренческой позиции. В Первой симфонии — он авангардистский экспериментатор: звук здесь выражает только звук. Во Второй — чуткий последователь традиций позднеромантического драматического симфонизма. В Третьей, проникнутой в наибольшей мере, нежели другие симфонии, мировоззренческим пессимизмом, он явно склоняется к демоническому экспрессионизму. В Четвертой — эпико-драматической — склонен становиться в позу задумчивого скептика, философски наблюдающего ход собственной извилистой драматургической мысли. В Пятой симфонии, также как и в Третьей, с ее значительным звуковым давлением и экспрессионистской по содержанию, он пытается выстроить позитивный финал и осуществляет его, но всё же, на мой взгляд, не может преодолеть трагического впечатления от услышанного. В Седьмой симфонии-кантате «Семь врат Иерусалима» он созидает убеждающий возвышенным оптимизмом позитивный образ, утверждая в качестве основ мироздания христианскую религию. Та же мысль о спасительной вере в Бога, единственной опоре в жизни человека пронизывает Восьмую симфонию. Скепсис и надежда, восторг перед природой и страх за ее будущее перед варварским к ней отношением человеческой цивилизации — все эти мысли сочетаются в Пендерецком — личности, композиторе, дендрологе — который передает их людям.

СИМФОНИЯ И XX ВЕК

В начале XX столетия еще творили титаны симфонизма, такие, как Малер, Сибелиус, Рихард Штраус. Но уже в 20-е годы симфонизм идет на спад. Хотя появляются симфонии Онеггера, Хиндемита, Стравинского и др., но, как справедливо отмечал М.Г. Арановский, на Западе в это время «былых высот, освященных именем Малера, австро-немецкая симфония [главный рупор европейского симфонизма] в XX веке не достигает» (12).

Думается, прав Пендерецкий, к которому я присоединяюсь, что одной из важнейших причин заката большого симфонизма стало распространение додекафонии Шёнберга, идей афористического стиля и пуантилизма Веберна, мощно «проросших» во вторую половину XX века, когда писать симфонии стало попросту не модным. Остался последний из могижан-симфонистов (имеется в виду мировой уровень) — Дмитрий Шостакович. Он, в противоположность классической утопии (наивно-лирическое восприятие жизни и спонтанное выражение эмоциональных состояний), как убедительно показывает Арановский, продемонстрировал феномен музыкальной антиутопии. Более того, автор «Симфонических исканий» считает, что на Шостаковиче «история симфонии завершилась, если не фактически, то по крайней мере логически» (13). Начиная с 60-х годов прошлого века, по мнению Арановского, начинается эпоха «постсимфонического мышления». К этому явлению им причисляются и Шнитке, и Лютославский, и Берио, и многие другие. Рождаются разные альтернативы канону. Думается, что Арановский, говоря о «стилевой поливалентности» (14), имел в виду прежде всего модель симфоний типа Альфреда Шнитке. И в эту схему никак не встраивается Кшиштоф Пендерецкий. Известные качества поливалентности у польского художника, конечно же, есть. Уже приводился постулат композитора: «Вобрать в себя всё, что существовало», — направленный на суммирование музыкального багажа прошлого. Причем Томашевский приводит четыре основных приема, к которым прибегает автор «Трена» в работе с традиционным материалом. Перечислим их:

- ♦ можно противопоставлять «чужую» музыку собственной, как это происходит в «Страстях по Луке»;

- ♦ можно продолжить развитие старых образцов по собственному усмотрению, как это имеет место во Второй «Рождественской» симфонии;

- ♦ можно копировать и пастецизировать (опера «Король Убю»);

- ♦ наконец, можно вобрать и претворить в собственное высказывание, проникнутое отголосками прошлого («Recordare/Święty Boże» из «Польского реквиема») (15).

Из приведенного следует, что стилевая поливалентность осуществлялась Пендерецким чаще всего опосредованным образом.

* * *

Рассмотрим некоторые формообразующие принципы поздне-романтического симфонизма, ибо, как многократно говорилось, данное явление стало для Пендерецкого главным источником поиска собственного симфонизма.

Это был период в истории искусств, когда симфония и симфоническая поэма в своем развитии достигают апогея. Поздний романтизм, совпавший по времени с искусством символизма и модерна в литературе и изобразительном творчестве, также проявляет тенденцию нового отношения к форме и драматургии. В это время ярко выражается установка на их индивидуальное прочтение. Направленность на индивидуализацию формы, как мне кажется, была едва ли не важнейшим импульсом для Пендерецкого при обращении к данной традиции.

Вначале процессы обновления симфонизма имели место в жанре симфонической поэмы, переживающей свое второе рождение, и лишь позднее они проникают в более консервативный жанр симфонии. В музыкальном наследии немецкоязычных стран идет углубление, расширение, обострение романтической традиции, обогащение ее идеями символизма. Жанр симфонической поэмы давал возможность конкретизации содержания, всё больше уклоняясь от действенности сюжета в настроенческую сторону, иногда сочетая оба эти качества. Возможность идти за настроением, эмоциональным ощущением, его непредсказуемыми поворотами, в свою очередь, сильно повлияла на структуру формы поэмы. Именно в этой области был осуществлен прорыв в новые принципы формообразования, проникшие также в симфонию. Рихард Штраус, например, считал возможности сонатной формы оконча-

тельно исчерпанными. Правда, элементы сонатности в творчестве, например, Карловича, использовались широко, но могли и не использоваться вовсе. Развитие формообразующих принципов данного периода отличается большим разнообразием в смысле привнесения в них индивидуальных качеств. Это относится к двум основным типам симфонических концепций — психологической и картинно-декоративной. Были здесь точки пересечения, но были и отличия.

Композиторы-психологи, такие, как поляк Мечислав Карлович и близкие ему по творческим устремлениям, подчиняют свойства архитектоники логике драматургического действия, для обоснования которой Карлович ввел понятие «внутренней формы» («forma wewnętrzna») (16). Лешек Полёны выделяет у Карловича четыре типа формы: сонатоподобную, трехчастную, многотемную, в которой эволюционный (сквозной) принцип развития перекрещивается с принципом чередования контрастных музыкальных фрагментов, и собственно эволюционную. «Грустный рассказ» («Smutna opowieść») (1908) — новаторская страница в формальном мышлении композитора, что отмечают и Полёны, и английский музыковед Алистер Уайтман (17); в нем полностью побеждает принцип перманентного развития. Тематизм поддается дроблению, не подчиняется структуре периода либо какой-то иной структурной оформленности. Своеобразие придает формам Карловича значительное отдаление от законов симметрии, сильная трансформация репризы, достаточно равномерное насыщение элементами разработанности любых фрагментов формы, нередко слитность разных по своим функциям ее разделов. Все эти качества формообразования и приводят к многовариантным интерпретациям формы разными аналитиками.

Характеризуя архитектонику поэмы «Станислав и Анна Освецимы» (1907), ставшую особенно проблемной для анализа, отмечу значительную асимметрию в строении основных разделов формы, свободное (поэзное) оперирование категориями экспонирования и развития, когда неоднократное возвращение основной тональности в разработке, создает иллюзию «ложной репризы»; наконец, присутствие реприз двоякого толка — тематических и тональных. Возврат исходной тональности наступает в коде. Все эти особенности симфонизма, свойственные эпохе символизма, встречаются с партитурах Пендеревского.

Возьмем для сравнения другие симфонические произведения символистского уклона. Для «Смерти и просветления» Рихарда Штрауса (1889) типична многотемность, широко использованная в развивающихся фазах: достигается поистине изощренная переплетенность всего тематического материала (один из важных компонентов симфонизма Пендерецкого). Исходная тональность появляется так же в коде (у Пендерецкого — в последних тактах коды). Большое количество высоких точек и — как следствие — многоволновость динамического профиля формы, при отсутствии тональных арок, приводит к поиску новых архитектурных опор. Так, у Штрауса и других композиторов эпохи появляются специфические тематические арки, охватывающие область пред- и кульминационных зон (у Штрауса в «Смерти и просветлении» высокие точки двух волн в главной партии фактурно очень напоминают предкульминацию разработки). Пендерецкий также пользуется этим приемом.

Более традиционна композиция поэмы «Аластор» Н. Мяковского. Однако и он каждую тему оформляет в раздел с развитием, активно используя полифонические приемы; разработка включает помимо развития материала и несколько новых эпизодов, соответствующих сюжету поэмы. Композитор вообще отказывается от репризы, замещая ее кодой на тему «смерть и просветление», где, кстати, возвращается исходная тональность.

Из произведений круга Карловича упомянем поэму «Остров мертвых» С. Рахманинова по одноименной живописной работе швейцарца Арнольда Бёклина. Песенный тематизм, трехчастная форма, аллюзии на секвенцию *Dies irae* (здесь переключка с «Грустным рассказом»); развивающие потенции сосредоточены в средней части произведения. Аналогичные «Грустному рассказу» эмоции вызывают хоральные фактуры, остигатные фигуры, «темные» оркестровые краски, драматургическая роль темы *fatum*, глубоко пессимистический тон нарративности (прошу сравнить: начало «Острова», хорал и тема смерти, цифры партитуры 14 + 9 тактов, *Largo* до цифры 16; кода с мотивом *Dies irae* — безжизненность лирической темы с похоронным маршем). В последнем случае возникают аналогии со «Станиславом и Анной» Карловича.

Другой тип поэмы происходит от пейзажно-созерцательных настроений, экзальтированно-экстатических состояний, связанных с мотивами дионисийства, откровениями космоса и т. п.

Особняком стоит А. Скрябин со своей музыкой высоких энергий, подобной вагнеровской или малеровской, но по-французски переутонченной. Скрябина (позднего периода) с символизмом роднит неясность ощущений, смутность предчувствий, тайна, странность, экстравагантность. Его навязчивая идея слияния с Вечностью вскоре после написания Третьей «Божественной» симфонии (1903–1904) утрачивает свойства психологичности, становится воплощением космической беспристрастности, граничащей с небытием. В круг этих художников со своим культом Красоты, арабесочности, рафинированной переутонченности эмоций органично вписывается Кароль Шимановский, в чем-то перекликаясь с французами, в чем-то — со Скрябиным.

Клод Дебюсси свой новый звуковой материал облакал в формы, подчиняющиеся иным принципам формообразования, по сравнению с первым типом симфонической поэмы. Прежде всего это отказ от элементов сонатности. Типичны многотемность («Море»), моменты «ложной» репризы или «ложной» разработки, — например, переход к репризе в Ноктюрне «Fêtes» воспринимается как начало разработки, ибо развитие, сопутствуя репризе, продолжает идти своим чередом, выполняя декоративную функцию. И в этом типе поэмы проблема репризы существенна. Ибо плавность переходов из одного функционального состояния формы к другому становится одним из основных принципов формообразования Дебюсси, перекликаясь с некоторыми формотворческими находками модерна, когда разные плоскости живописной композиции объединяются с помощью общего ритма линий.

Общей композиционной идеей для пейзажных и мифологических поэм Дебюсси стало «многоступенчатое» экспонирование контрастной тематической антитезы, что придает форме стройность и единство развития вне обычной трехчастной структуры (Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна», 1894). Многоступенчатое экспонирование естественно сопряжено с плавной постепенностью мелодических, гармонических и прочих трансформаций (18).

В описываемую эпоху свой тип формы, в том числе на базе сонатности, предложил Скрябин. Но и в его формах есть общие черты с обоими типами симфонической поэмы: многоволновый динамический рельеф формы и, как следствие, множество высоких точек, после которых возвращение к главным темам воспринима-

ется как реприза (эффект «ложной» репризы). Разработочность, распространенная по всем разделам сонатной формы; самостоятельность и повышенное формально-драматургическое значение коды; поиск новых архитектурных опор вместо тональных и установление последних в точках пред- и кульминационных зон («Поэма экстаза», «Прометей», Пятая, Девятая сонаты для фортепиано).

Особый интерес в свете трактовки сонатоподобной формы Пендерецким представляют модификации сонатного *allegro* Скрябиным, создавшего, на мой взгляд, некий гибрид сонаты, поэмы, рапсоды и проч. В каждом научном труде, посвященном анализу скрябинских сонат, предлагается своя методология; в самих же анализах наблюдаются значительные разночтения в определении функций и границ разделов формы. Предлагаются, в частности, следующие методы: наличие формы «первого и второго плана» (19); спиралевидная форма видится исследователю в Сонате № 8 (20); основа формы как повторность трех этапов развития: высшая утонченность — активная действенность — высшая грандиозность (21) на примере Сонаты № 4 и «Поэмы экстаза». В некоторых поэмах Скрябин использует сонатную форму, в которой отсутствует тематический контраст (Поэма ор. 72) или совмещает в одном разделе черты разработки и репризы («Сатаническая поэма» ор. 36) и т. п.

Из типичных средств разработки Скрябин отказывается от секвенционности, а также от метода мотивной работы. Развертывание музыки осуществляется через хитроумные контрапунктические переплетения тематического материала, сравнимого с плетением орнамента в стиле графического модерна. Речь идет не о трансформации материала, но о постоянном нагнетании его интенсивности. Так рождается явление динамической статики, иллюзорности движения. Свои чувствования, имевшие непосредственное влияние на форму, Скрябин отразил в дневниках 1913–1915 годов: «Я танец вселенной, танец любви, // я вихрь, сверкающий, всё поглощающий, стирающий грани, // *растворяющий формы*» (курсив мой. — И. Н.) (22).

Близкое Скрябину «чувство формы» и сам процесс формообразования я нахожу у Кароля Шимановского, который одновременно применял и методы, свойственные Дебюсси (23). Особенно ощутим скрябинский тип иллюзорного движения, своего

рода «парения» в крупных формах Шимановского — Первом скрипичном концерте (1916) и Третьей симфонии (1914–1916). В формообразовании композитора активно используется комплекс средств выразительности и формы, рожденный рубежом эпох. Причудливость, таинственность, особая неземная красота чувств, требует для своего «обоснования» большое количество мелодического материала, главного и второстепенного, запоминающегося и проходящего. Сонатный принцип отсутствует. Концерт состоит из нескольких разделов — каждый со своим собственным тематическим материалом. Понятия экспозиционности и развития функционируют в одновременности. Нарастания к высоким точкам (подобно Скрябину) — лишь более высокая степень интенсификации уже «сказанного». Здесь — коренное отличие подхода к роли развития, нарастания, кульминации от композиторов-психологов. Приемы объединения формы в целое — родство мотивов, прием «прорастания», когда из одного «ядра» «выращиваются» всё новые темы, однако подобная декоративная работа с материалом лишена того смысла, который придавали ей композиторы-психологи, когда тематизм участвовал в создании интонационно-драматургической фабулы. Пендерецкий, тяготея к психологическому типу симфонизма, широко использует весь спектр приемов и средств, предложенный эпохой символизма. В том числе и прием интенсификации, динамического усиления.

Столь же далека от традиционных канонов жанра Третья симфония Шимановского, воплотившая его ориентальные интересы в виде утонченно-рафинированной стилизации пантеистического характера. Как и у Скрябина, в некоторых сочинениях, главным несущим каркасом формы становится арка кульминационных зон 1-го и 3-го разделов Симфонии. Реприза отсутствует. Вместо нее — близкий по поэтическому смыслу тематический материал, возвращение хора.

Итак, при значительной общности формообразующих принципов формотворческая мысль эпохи поражает свободой и полетом фантазии. Общими чертами можно считать значительный отход от законов симметрии, произвольность размещения в форме категорий экспозиционности и разработочности, — отсюда нарушение привычной функциональности разделов формы: можно обойтись без разработки, репризы; можно наделить общими функциями репризу и коду и т. п. Увеличение количества темати-

ческого материала, нарастаний к высоким точкам привела к повышению значения ранее не используемых формообразующих арок (повторы кульминационных зон).

В основе архитектурного мышления эпохи музыкального символизма лежат поэмные принципы, известные еще со времен Шопена. Только теперь они приняли повсеместный характер, расширились и углубились. Первый тип поэмого развертывания формы зиждется на музыкальном действии, развитии определенного сюжета; второй — более статуарный — полон декоративности, арабесковости, элементов красочного фонизма. Общим моментом для обоих типов, унаследованным Пендерецким, будет стремление к интенсификации музыкальной идеи сочинения, эмоционального заряда в ней заложенного. Пендерецкий использует архитектурные приемы и средства обоих типов симфонических произведений, склоняясь в большей степени к первому типу.

* * *

Из европейских симфонистов, существенно воздействовавших на становление его симфонизма, композитор выделяет Гайдна, Мендельсона («Шотландская» и «Итальянская» симфонии), Бетховена, Брамса, Дворжака, Сибелиуса, Брукнера и Малера (роль последнего автор «Страстей по Луке» всякий раз старается преуменьшить).

Восхищение Брукнером пронизывает все высказывания Пендерецкого. Помимо упомянутого пристрастия к неспешно развертываемым экспозиционным и разработочным разделам, огромное значение для восхищения венским художником имела общая концепция творчества Брукнера, по выражению Богдана Почя, «экзистенциально-метафизическая, религиозная» (24). Альфред Эйнштейн очень точно заметил, что «характерная для Брукнера спонтанность чувств... позволила совместить религиозный дух с духом романтизма» (25). Думается, скрещение романтизма и религиозности было тем решающим моментом в выборе своего пророка в сфере симфонизма в творчестве второй половины 70-х — первой половины 80-х годов прошлого века. Брукнер, по мнению Пендерецкого, — «последнее слово после Брамса, Бетховена и Вагнера». В другом месте польский композитор говорит о том, что Брукнер есть синтез всего того, что было [в симфонизме], включая Вагнера (26).



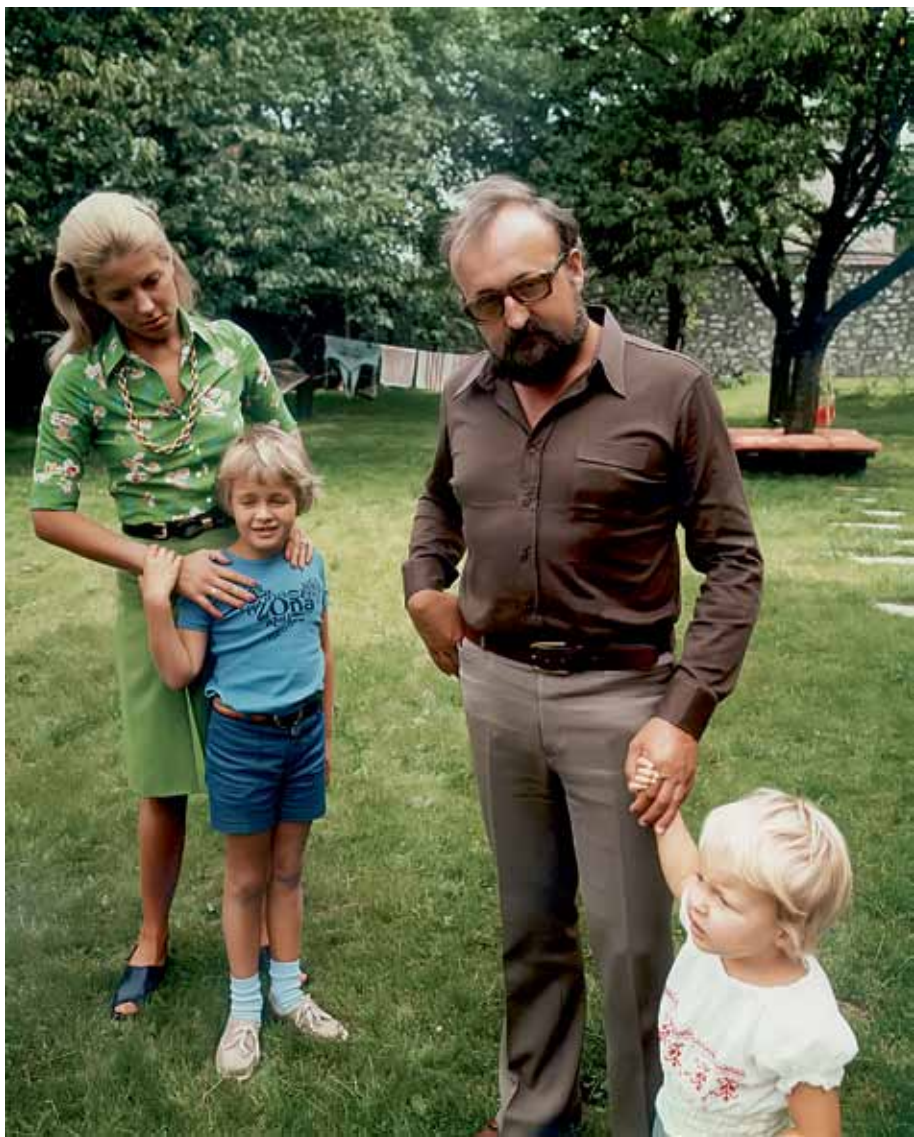
Кшиштоф
Пендерецкий –
ассистент в Высшей
Музыкальной Школе.
Конец 50-х годов



**В Кракове на Вавеле:
Луиджи Ноно с женой Нурией Шёнберг
и Кшиштоф Пендерецкий**



С женой Эльжбетой



С детьми –
Лукашем и Доминикой

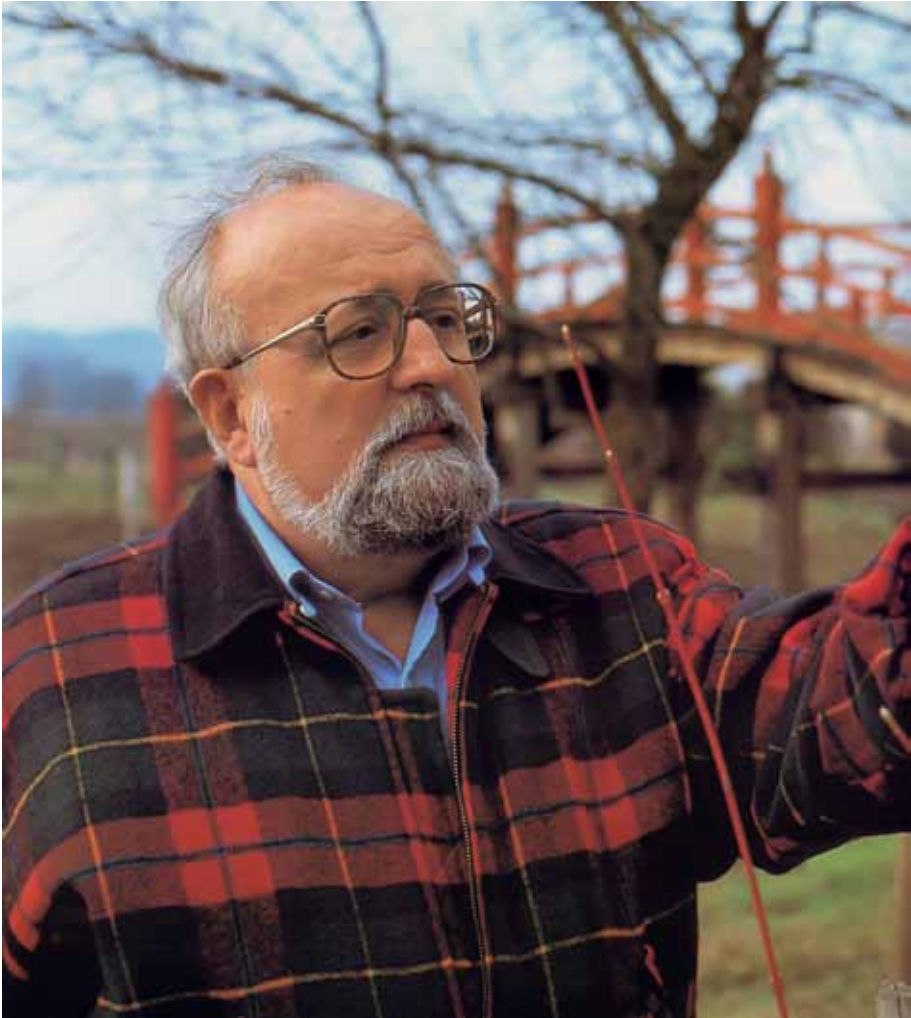


С дочерью
Доминикой



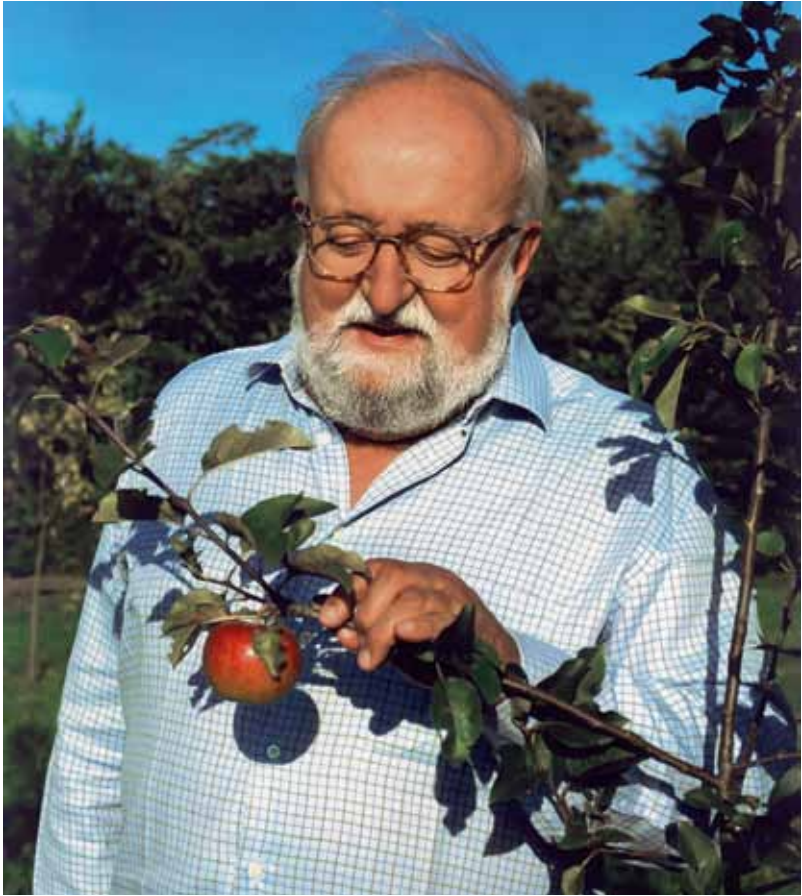
На репетиции
Партиты
с Фелицией Блументаль

ЛЮСЛАВИЦЫ













**Фрагмент сада.
В глубине – скульптурный портрет
дочери Доминики
известного скульптора
Мариана Конечного**



Японский мостик в Люславицах

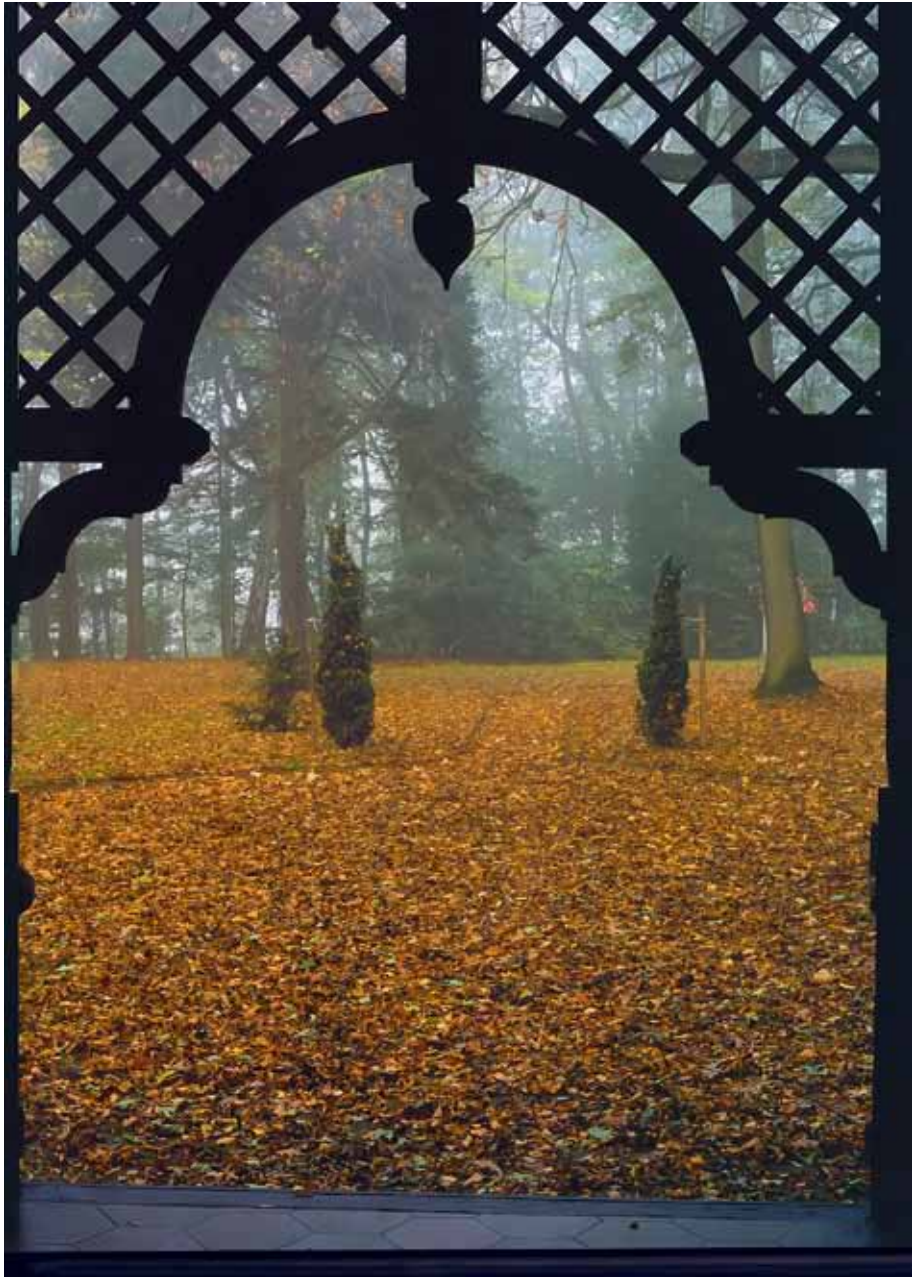


Посадка деревьев











Эльжбета
и Кшиштоф Пендерецкие
в ожидании гостей фестиваля.
Люславице, 1984 год



На концерте
в Большом зале
Московской
консерватории,
в ложе с Андреем Эшпаем

Портрет
с дарственной надписью
Ирине Никольской.
Москва,
1979 год





После концерта в Москве, в 1980 году.
Стоят (слева направо): Чрезвычайный и полномочный посол ПНР
в СССР К. Ольшевский, скрипач Григорий Жислин,
Кшиштоф Пендерецкий, пианист Валерий Кагельский.
Сидят: Ирина Никольская, Эльжбета Пендерецкая



С Юрием Григоровичем. Москва, 80-е годы

С Ириной Антоновной Шостакович





В перерыве между репетициями (слева направо):
Раиса Слонимская, Сергей Слонимский, Кшиштоф Пендерецкий,
директор Ленинградской филармонии г-н Фомин,
Эльжбета Пендерецкая, Ирина Никольская. Ленинград, 1979 год

Пендерецкие с супругами Спиваковыми





После концерта в Москве,
в 1979 году (слева направо):
Ирина Никольская,
Кшиштоф Пендерецкий,
Григорий Жислин,
Эльжбета Пендерецкая



Концерт в зале Нерви (Ватикан)



Кшиштоф Пендерецкий приветствует оркестр
на концерте в честь своего 70-летия. Варшава

С Папой Иоанном Павлом Вторым





С Хельмутом Риллингом во время подготовки «Credo»

Репетиция с Мстиславом Ростроповичем





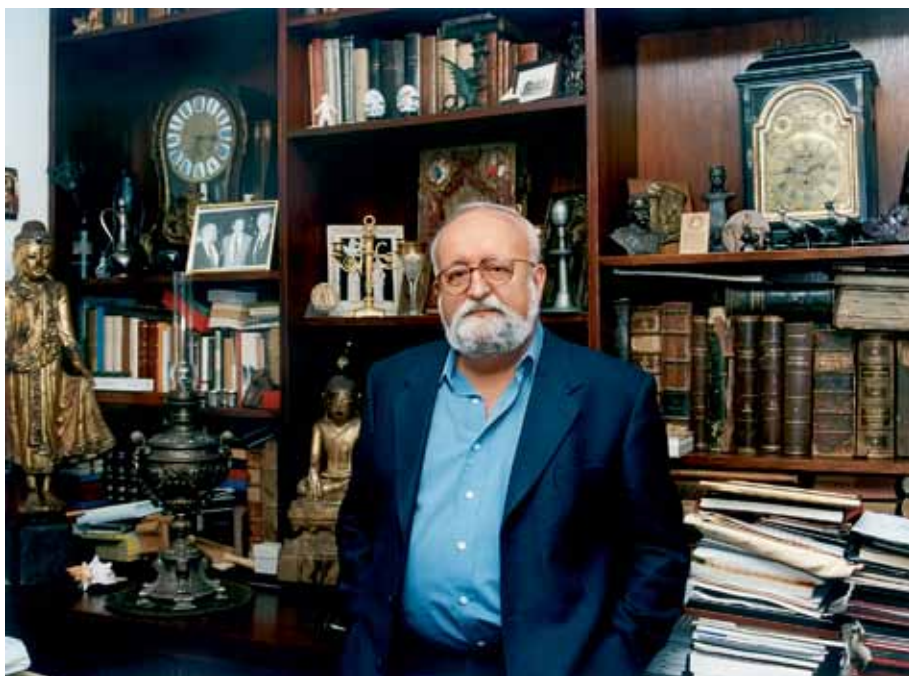
После присуждения звания «Почетный доктор»
Варшавского университета

С бывшим учеником и близким другом
Марекком Стаховским. 90-е годы





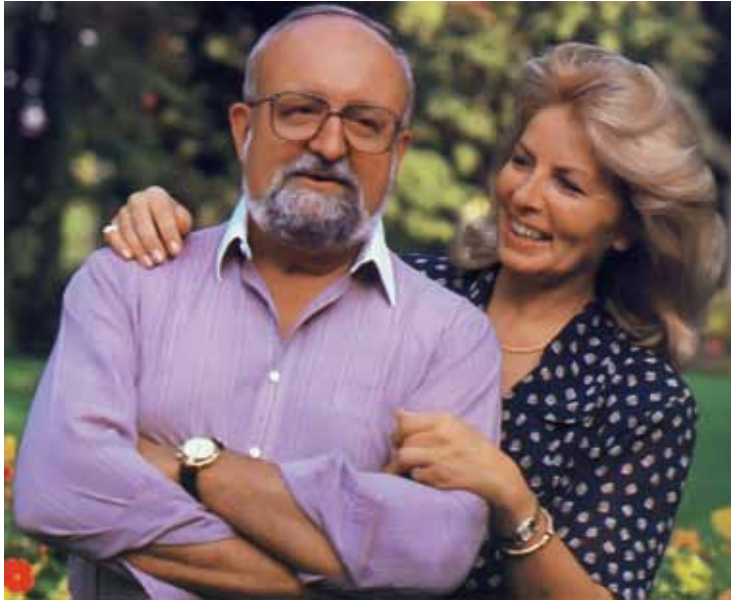
С Ириной Никольской.
Краков, 28 мая 2012 года



У себя в кабинете в Кракове

Перед концертом. Эльжбета помогает надеть фрак





С женой в саду

С внучкой Марысей





На репетиции с Анной Софи Муттер

Вторая «Рождественская» симфония, «брукнеровская», по выражению Пендерецкого, дает основания конкретизировать эти влияния. Впрочем, нужно оговориться: многие средства и приемы найдутся также и у других представителей эпохи. В начале симфонии либо какого-либо нового фрагмента формы для Брукнера характерно трепетное тремоло струнных, низкие регистры, тихая звучность. Действие всякий раз начинается как бы «из глубины». В качестве основного средства для продвижения музыкальной формы используется контрапунктическое «кружево» голосов, дающее очень красивое «возвышенное» в эмоциональном плане, «небесное» звучание. Типичны многочисленные хоралы и использование хоральной фактуры; могучие императивные унисоны. Всё это мы найдем во Второй симфонии Пендерецкого.

Весьма существенной оказалась брукнеровская манера ведения драматургической фабулы, тип контраста. Брукнеру свойственна своего рода «капризность» в ее развертывании. Типичны мгновенные нарастания (на протяжении одного, двух тактов) от *pp* к *ff* и такие же молниеносные уходы. Например, в Седьмой симфонии, в первой части (такт 233) (27). Такого же рода процесс можно зафиксировать в тактах 380–383, 387 и т. д. Те же черты развития музыкального процесса встречаются и во второй части Симфонии, отмеченной пронзительным ощущением религиозного экстаза. «В мировой литературе найдется не много образцов столь глубокого, вдохновенного воплощения трагических размышлений о бренности человека, — пишет М. Филимонова, — и одновременно страстной веры в его бессмертие, как в *Adagio* Седьмой симфонии» (28). Всё *Adagio* характеризуется невероятно гибкими нюансами в экспрессивных перепадах — отсюда свободное контрастное сопоставление туттийных и предельно камерных оркестровых фактур. Обратим внимание на перепады динамики от такта 189 — *pp*, такт 190 такт — *crescendo*, такт 191 — *fff*. Те же черты стиля найдутся в Восьмой и других симфониях Брукнера.

Еще одно брукнеровское качество привлекло внимание Пендерецкого. Оно касается правил развертывания драматургии. Это, во-первых, мгновенное отстранение от «сюжета»; во-вторых, сопоставление контрастных тем, образов, жанров «встык», без всякой предварительной подготовки. Эти черты характеризуют драматургический рельеф опусов Пендерецкого. Укажем в качестве примера на Восьмую симфонию Брукнера, где в первой части по-

сле очередного кульминационного «взлёта» (литера P) (29) звучность «проваливается» в полное оцепенение. И таких примеров множество. Еще один пример, аналогию которому я вижу во Второй симфонии Пендерецкого, что и будет продемонстрировано в свое время. В *Adagio* Седьмой есть драматургический ход — внезапный, неподготовленный эмоциональный «взрыв» экстатического чувства (литера O).

Пендерецкий тонко почувствовал и воспринял острый психологизм музыки Брукнера, в чем усматривают влияние Малера, моменты остранения в его драматургии (в Скерцо Девятой симфонии), наконец, сам тип симфонизма — трагедийно-драматического в зрелом творчестве, вобравшем и претворившем идеи Вагнера, и одновременно эпического. Именно эти качества унаследовал Пендерецкий и переработал их на современный лад. От Брукнера, как мне видится, воспринята и функция *Adagio* — как средоточие главной идеи сочинения, сокровенной мысли, выстраданной композитором.

Второй фигурой, не без основания упоминаемой в связи с симфонизмом Пендерецкого, является Ян Сибелиус, кстати, немало позаимствовавший у Антона Брукнера. Поэтому многие черты стиля будут родственными. Здесь хотелось бы подчеркнуть, позднеромантические корни, символистские пристрастия финского композитора. Во время учебы в Германии Сибелиус проявил большой интерес к литературе и искусству символизма, увлекался творчеством Вагнера, Р. Штрауса, Брукнера. Писал музыку к символистским сюжетам (к пьесам Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», Августа Стриндберга «Сваневит», Гуго фон Гофмансталя «Каждый» и др.). Вопрос о влиянии на Сибелиуса искусства символизма в отечественном музыкознании пристально не рассматривался, а между тем оно было важной составляющей его творчества наряду с национальным эпосом «Калевала». Любопытно, что в популярной брошюре о композиторе А. Ступеля приводится иллюстрация рисунка Сибелиуса, по своей иконографии весьма близкая к «штандару» эпохи символизма живописной картине Арнольда Бёклина «Остров мертвых» (30). Всё это важно акцентировать в связи с позднеромантическим мышлением Сибелиуса, ставшего близким мировосприятию Пендерецкого.

Важны, как мне кажется, акценты *funerbre* и непосредственное обращение к жанру похоронного марша в Первой симфонии фин-

ского художника (4-я часть «*Quasi una Fantasia*»), во Второй (2-я часть — центр симфонического цикла), в Четвертой (3-я часть). У Пендерецкого все симфонии (кроме Седьмой) содержат аллюзии или непосредственное обращение к похоронному жанру.

У Сибелиуса, также как и у Брукнера, имеются резкие, внезапные драматургические сдвиги, «сопровождающиеся радикальной сменой тембра, динамики, фактуры» (31). По-видимому, от Брукнера берет Сибелиус предпочтение низких регистров в начале симфоний, своего рода «подъем» музыки «из глубины», склонность к длительным тремоло, к неторопливому разворачиванию событий, длительным нарастаниям, рождающим ощущение монументальности. Пендерецкий в интервью с Томашевским перечисляет свои любимые симфонии Сибелиуса: это Первая, Вторая, Четвертая, Пятая, Седьмая. Все они характеризуются особой «затейливостью» в конструкции формы (особенно Четвертая). По психологической сгущенности, остроте диссонансов с навязчивыми тритонами, гипертрофической силе выразительности Четвертая симфония, в сущности, экспрессионистская. Думается, это было не без значения для польского художника при написании Третьей, Пятой симфоний.

Симфонии Сибелиуса в разной степени демонстрируют отход от принципов сонатной формы, что типично для символистской эпохи, как было показано в предыдущем разделе. В Четвертой симфонии эта тенденция выражена почти демонстративно. Тематизм первой части Симфонии дробный — и, как следствие, повышается конструктивное значение интервалики. Гротесковое преобразование жанров (в данном случае вальса) свидетельствует о знакомстве финского композитора с творчеством Малера. Существенен для Пендерецкого и такой штрих в стиле Сибелиуса, как применение техники непрерывных тематических преобразований, в то время как почти весь тематизм выводится из ограниченного интонационно-мотивного материала (Пятая симфония). На эту особенность письма финского мастера обращает внимание М. Браиловский на примере анализа Скрипичного концерта (32). Сходные процессы происходят в Седьмой симфонии финского мастера. Стремление к тотальному мотивному единству, попытки полностью освободиться от схемы сонатного *allegro* приводят к сквозной безрепризной форме. Анализ симфоний Пендерецкого только подтверждает, что конструкция его формальных схем, рож-

дение тематизма и его продвижение имеет много общего с эпохой и конкретными ее представителями, среди которых в первую очередь Брукнер и Сибелиус.

Отношение автора «Космогонии» к Густаву Малеру можно назвать настроженным. Он заявляет: «Полностью его наследия я не принимаю. Восхищаюсь Первой и Второй симфониями, возможно, еще Третьей. А далее — отдельными частями его симфоний». Интервьюер Томашевский упорно доискивался причин такого отношения. В результате ответ: от Малера отталкивает «эксибиционализм», и чуть позже — признание: «Потому, что его [Малера] музыка немного близка моей. Поэтому я ее отбрасываю, предпочитая Брукнера» (33).

На самом деле значение Малера для творчества Пендерецкого можно считать существенным. Не говоря уже о том, что польский композитор написал малеровское *Adagio* в Третьей симфонии и траурный марш в духе Малера в Пятой. Есть и общие черты симфонизма. Подчеркну более специфические.

Известно, что наследие Малера — связующее звено между романтизмом и экспрессионизмом. На грани этих эстетических опор балансирует и Пендерецкий в своей симфонике, до конца 1990-х годов всё глубже погружаясь в эмоциональную атмосферу экспрессионизма. От Малера, как мне кажется, идет метод сближения взаимоисключающих жанровых элементов. У Брукнера, при всей острой контрастности музыкальных образов, этого всё же нет. Пользуется Пендерецкий и малеровским методом «композиции двух попыток» (34) в большинстве симфоний и инструментальных концертов. У него обычно реприза начинается со второй попытки (первую попытку я называю «ложной репризой»). Наконец, близок Малеру (но также и Шостаковичу) огромный эмоциональный накал музыки, за которым как будто открываются бездны...

Но самое главное, что объединяет Пендерецкого с Малером — это вечные вопросы бытия, главный из которых — вопрос жизни и смерти. Ибо «то, о чем говорит музыка — это только человек во всех его проявлениях, — то есть чувствующий, мыслящий, страдающий» (35). Эти слова полностью приложимы к польскому композитору, как и то, что написать симфонию означало для Малера «всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» (36). Эти две цитаты Пендерецкий часто приводит в своих публичных выступлениях.

В XXI веке, когда искусство художника нередко тяготеет к камерности, когда в своей Восьмой симфонии «Песни о брэнности» он подводит предварительный итог своей жизни, опять на ум приходит параллель «Малер — Пендерецкий». В финале Девятой симфонии и в «Песне о земле» Малер приходит «к полной великого умиротворения и очищенной от горечи мысли о том, что на исходе дней человек может найти гармонию лишь в самой смерти» (37). Эта же мысль пронизывает «Песни о брэнности» Пендерецкого.

И последняя, но не менее важная параллель: Шостакович — Пендерецкий. До 70-х годов прошлого века автор «Трена» вообще не знал творчества Шостаковича, ибо идеи авангарда, в фарватере которых двигался молодой Пендерецкий в начале своего пути, были весьма отдалены от исканий советского художника. Интерес к Шостаковичу совпал с переломом в искусстве польского мастера в сторону ретроспективизма. Как дирижер он исполнял на Западе почти всего Шостаковича. И многое в нем оказалось близким и актуальным. Позже, во втором десятилетии XXI века, согласно новым веяниям в творчестве Пендерецкого, Шостакович уже отдалился в своем воздействии. Сегодня из русских творцов, по его признанию, ему ближе Прокофьев и Рахманинов (38).

Воздействие музыки Шостаковича я вижу не в средствах выразительности и стиля, а в методах преломления жанров — оттуда родом, как мне кажется, демонические скерцо и кое-что из материала *Adagio*, которые Пендерецкий оценивает очень высоко: «Медленные части из Шестой, Пятой и других симфоний — это великая музыка. Очень малеровская, но претворенная специфически» (39).

О Шостаковиче напоминают моменты остранения в драматургии Пендерецкого и сложный психологический подтекст, где целые интонационные пласты рождались и сопоставлялись в сложном многосоставном единстве (40). Арановский отмечает парадоксальность драматургии автора «Леди Макбет Мценского уезда» как нарочитое искажение привычной мелодийности (41). Пендерецкий, продвигаясь по этому пути, делает драматургию парадоксальной по многим параметрам. Имеются в виду сопоставление жанров, тематизма, тембров, гармоний и т. п. Для композитора всё возможно — любые модификации, остранения, как бы ни казались они на первый взгляд несовместимыми.

Метод Шостаковича, создававшего кривозеркальные отражения трагического в гротесковом образ Смерти, приобрел «вселенские, апокалиптические масштабы» (Десятая симфония) (42), — это художественное мышление оказалось близким и востребованным в симфонизме Пендерецкого.

* * *

Сцепление художника со своим веком — философская, личностная, эстетическая проблема. Что значит «мой век»? Как ощутить его тональность? Стоит ли реагировать только на его кульминации или пытаться вникнуть в паузы, замедления, искать соответствие непростому графику событийности и перемен в общественной атмосфере? Как соединить свою индивидуальную тему с параболой движения формы в таких сферах культуры, как литература, кино, танец, музыкальный театр? Впрочем, не только в культуре, в ритмах жизни, характерном человеческом поведении и размышлении? Для Кшиштофа Пендерецкого любой ответ на эти вопросы всегда воспринимался как идущее изнутри, лишенное какой-либо деформации авторское высказывание. Честность и острота реакции соединялись в этом высказывании с выходом в мировой масштаб. Таково его творческое мышление. Лишенное примиренчества, несовместимое с самоцельной игровой грациозностью, оно было обращено к решающим конфликтам и скрещенным векам, затрагивающим личность и всё общество. Так формировался драматизм музыки Пендерецкого, которому принадлежит первенство в его искусстве. Многие в этих звуковых и драматургических воплощениях обозначилось в далекие шестидесятые. Без всякого сентиментализма они разрезали век, дав ему новый старт. Выход Пендерецкого на художественную арену совпал с высокой драматической тональностью, которую задавала жизнь, конфликтная ситуация в мире, порывы романтиков во вселенскую и земную беспредельность, тотальность замыслов и глубина разочарований. Жаль, что ныне шестидесятые вспоминают только как преувеличенную активность и упрощенность художественных форм. Конечно, этот творческий выплеск не сравним с усложненной образностью и палитрой приемов музыки, живописи, театра XXI века. Но, углубившись в сравнение этих исторических и художественных эпох, нельзя забыть о духовной, эмоциональной, пластической энергетике образов и самой ткани искусства, о максимализме

экспериментов, о том, как сочетались между собой смелые параболы стиля и маршруты исторического синтеза. Добросовестный анализ убеждает в том, что по этим и другим параметрам достоинства отстоящей на полвека от нас эпохи более принципиальны и впечатляющи, чем это порой принято думать.

Обозревая художественное творчество последних десятилетий, можно найти большое число примеров, когда эволюция пионеров шестидесятничества в дальнейшем не была плодотворной. Размышляя о судьбах индивидуальностей, нельзя ограничиться рассуждениями об угасании таланта или неспособности художника внести нечто новое по отношению к когда-то найденным приемам и структурам. Многие утратили запал бунтарства шестидесятых, ощущение конфликтного времени. Искусство Пендерецкого — страстный антипод этому. Композитор дает много подтверждений органичной связи своих поисков в годы молодости и в поздние годы. Не скованный какой-либо оглядкой, часто воплощенный уже в экспозиции в нарастающей тревоге музыкальных знаков, активизированный максимализмом предельных звучаний и разрядок, открытостью красок и неожиданным утонченным обращением к сопереживанию слушателя, драматизм стал неизменным концептом его творчества. Эта драматическая парадигма стала при всём изменении форм и стиля завязью музыки Пендерецкого.

Как и Шостакович, Пендерецкий ангажированный композитор. Он далек от эстетики «чистой», или «абсолютной», музыки. Как пишет М. Томашевский, «творчество для него — это духовное измерение, его невозможно свести к проблемам ремесла. Музыка может и должна — волновать, увлекать и говорить, а не только удивлять и доставлять удовольствие» (43). Тот же Томашевский справедливо замечает, что всё свое творчество, построенное на антиномиях: добро и зло, правда и фальшь, радость и страдание, любовь и ненависть, жизнь и смерть, — композитор ориентирует на **вторые элементы антиномии, образы агрессивные и страдальческие.**

Симфонизм Пендерецкого заставляет вспомнить о формуле Человека, разработанной М. Арановским (*homo agens, homo medians, homo ludens, homo communis*), где «речь идет об априорных семантических функциях частей симфонического цикла, которые можно описать с помощью категорий действия, медитации, игры и перехода от индивидуального к общему».

Из формулы Человека Пендерецкий, как и некоторые другие его современники, выбирает две категории — *homo agens* и *homo meditans*, мало затрагивая игровые моменты и минуя переход от индивидуального к общему (44). Скерцо у Пендерецкого иногда, лишь в самом начале своего появления, отмечено игровой парадигмой, но функция его иная — это взгляд на действительность; обычно оно жесткое, brutальное, агрессивное. В симфониях Пендерецкого скерцо — это воплощение действенного начала. *Adagio* (именно с них композитор начинает писать свои симфонии) — средоточие медитации, лирических размышлений, тяжелых раздумий. Для автора «Семи врат Иерусалима» характерна эмоциональная образная многозначность, «маскарадность», по Малеру, всех тематических структур, иными словами — остранение, как бы сомнение в первоначальном облике практически любого музыкального образа. Но в отличие от Малера, где колебания между мечтой о гармонии и ее саркастическим опровержением есть суть концепции австрийского мастера, у Пендерецкого все события — это заданность драматической ситуации с самого начала. Его герой — фаталист, и все выводы из заданной концепции как бы предрешены.

Тип симфонизма Пендерецкого — драматический с оттенком трагедийности и одновременно эпический. Последнее качество проявляется в длительном и неспешном развертывании разделов формы. Ясно обозначена устремленность формы на финал, где ретроспективно суммируется основной материал симфонии; но не менее значительна роль медленной части или эпизода в одночастной форме — авторское, глубоко личностное высказывание, идейно-духовный стержень симфонии.

В созидании своей симфонической концепции Пендерецкий, как уже говорилось, опирается на парадигму синтеза. По его мысли, слабость современной музыки в целом и симфонизма в частности состоит в том, что у авторов «нет желания соединять то, что несоединимо. А ведь суть [композиции] состоит в том, что можно найти элементы, которые взаимоисключают друг друга и построить из них что-то новое». Томашевский такого рода синтез назвал динамическим, где целостность фрагментов, по его выражению, «удивляется своему соседству» (45). На что композитор возразил: «Я думал не о таком механическом соседстве. Мой симфонизм, начиная со Второй симфонии, содержит синтез отнюдь

не поверхностный» (46). Мысль Пендерецкого о синтезе не нова, просто он осуществляет ее по-своему. Разнородные, противоречащие друг другу элементы, соединял, как известно, Малер. На сопоставлении высокого и низкого в жанровой эстетике работал Альфред Шнитке. У Пендерецкого этот синтез еще более широкий. Разные случаи синтеза композитора будут показаны на примере анализа его симфоний.

Говоря об архитектонике своих симфоний, художник особо подчеркивает «ясную сформулированность формы, независимо от материала» (47). «Все мои формы, — говорит Пендерецкий, — словно разорваны изнутри», будь то форма пассакалии, рондо, *allegro*, вариации. Форма komponуется не из готовых схем или формул, а из архитектурных принципов этих схем — репризности, контраста, противопоставления и т. п. Элементы форм и жанров сочетаются словно бы в свободном «полёте», преодолевая величайшую для художника трудность — «создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание» (48).

От так понятого синтеза элементов в форме образуются парадоксальные драматургические ходы, изобилующие неожиданностью образных сопоставлений удивительными жанровыми модуляциями, алогическими сдвигами и т. п. Можно сказать, что у Пендерецкого имеет место сознательное драматургическое «переченье», когда образные метаморфозы наступают словно вопреки естественной логике драматургической мысли.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ «РОЖДЕСТВЕНСКАЯ» (1979–1980)

Симфония выдержана в стиле Первого скрипичного концерта, открывшего период постнеоромантизма в творчестве Кшиштофа Пендерецкого. В непосредственной близости сочинялась и опера «Потерянный рай» по Джону Мильтону. Вторая симфония посвящена известному американскому музыканту Зубину Мете, который и продирижировал премьерой в Нью-Йорке 1 мая 1980 года. В США в это время была еще велика известность ком-

позитора как авангардиста. Поэтому новый стиль у многих вызвал ощущение шока. Внимание критиков было нацелено на аналогии с Сибелиусом, Вагнером, Брукнером, Малером, Шостаковичем. А польский композитор и критик Рафал Аугустын, присутствовавший на премьере, открыто отдал предпочтение Первой симфонии, и тем самым соноризму Пендерецкого. То новое, свежее, необычное, что содержала в себе Вторая симфония, отмечено не было. А между тем уже начало Симфонии привлекает внимание своей неординарностью.

Она открывается тематическим комплексом, в котором можно выделить четыре элемента. Второй из них в произведении почти не участвует, появляясь лишь в двух репризах (ложной и настоящей). Зато остальные три элемента «живут» активно и самостоятельно, становясь ядром для многих новых тематических образований, для жанровых и экспрессивных модуляций, исходной моделью для формирования контрапунктических голосов.

В экспрессивном плане ведущий тематический комплекс — это концентрат сумрачной, чуть гнетущей лирики, близкой по настроению Брукнеру; строгостью очертаний, суровостью эмоций музыка эта напоминает некоторые темы из Первой симфонии Сибелиуса. Любопытно отметить, что техника непрерывных тематических преобразований, которой пользуется Пендерецкий, также близка Сибелиусу, например, в Пятой симфонии, где «практически весь тематизм... выводится из ограниченного набора исходных мотивов, используемых по ходу произведения вновь и вновь в различных вариантах и сочетаниях» (49).

Первый элемент комплекса, главный для всего сочинения, — это рождающаяся из «шелеста» литавр малая терция, повторенная три раза с последующим «взлетом» на большую септиму (в других вариантах — на малую или большую нону).

В экспонировании второго элемента важна гармоническая краска: h-moll — f-moll (тритоновое соотношение), затем e-moll — fis-moll (на расстоянии большой секунды).

Третий мотив кристаллизуется из «тристанова комплекса». Он встречается во всех сочинениях этого творческого периода. Интервальные соединения тритонов и малых секунд пронизывают партитуры инструментальных концертов, оперу «Потерянный рай» и Вторую симфонию. Это не раз встречающийся характерный штрих романтического стиля Пендерецкого.

Четвертый элемент, производный от третьего, — это малосекундовые восходящие и нисходящие «цепи» — типичный штрих стиля композиторов позднеромантической эпохи.

12.

The musical score for the 12th measure is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 9. The score includes parts for various instruments: timpani (tmp), violin (vc), viola (vb div.), clarinet (cl), flugelhorn (fg), cor Anglais (cfa), cor Anglais (cr), trombone (tn), tuba (tb), and violin (vi).

System 1 (Measures 1-5):

- Measures 1-4:** Tempo *Moderato*, 4/4 time signature.
- Measure 5:** Tempo *Moderato*, 5/4 time signature.
- Measures 6-8:** Tempo *poco meno mosso*, 3/4 time signature.
- Measure 9:** Tempo *a tempo*, 3/4 time signature.

System 2 (Measures 6-9):

- Measures 6-7:** Tempo *poco meno mosso*, 4/4 time signature.
- Measure 8:** Tempo *poco meno mosso*, 3/4 time signature.
- Measure 9:** Tempo *a tempo*, 4/4 time signature.

Key performance instructions include *p* (piano), *sostenuto ma espressivo*, and *tenuto*. A circled number '1' is placed above the first measure of the second system.

Иногда способ представления тематизма вырастает у Пендерещкого в феномен большой мелодии (см., например, ц. 7 в партии первой валторны) (50). Еще более отчетливо признаки большой мелодии проступают в Четвертой симфонии. Вообще, композитор обладает значительным диапазоном в оперировании тематизмом: от кратких морфем — до большой мелодии — и делает это гибко и непринужденно. Поэтому четкое симметричное деление тематизма в форме отсутствует и дополнительно усилено крайне прихотливым переменным метром, сменяющемся часто в каждом такте.

Важно отметить одну деталь, существенную для симфонии Пендерещкого в целом. Речь идет о двояком отношении к природе звука. В симфониях, и во Второй, разумеется, превалирует отношение к интервальным соотношениям интонационно-экспрессивное, но время от времени дает о себе знать сонорное прошлое композитора. И сонорные эпизоды, которые были также и в Скрипичном концерте, вносят свежую, оригинальную краску в звуковую панораму его симфоний.

В форме одночастной Второй симфонии преобладает поэзное понимание архитектоники, близкое к шопеновским балладам и скерцо, листовским рапсодиям.

Черты сонатной формы присутствуют, но определяет целое позднеромантический подход, когда совмещены принципы экспонирования и развития, и все разделы Симфонии — условно: экспозиционный, разработочный и репризный — отличаются друг от друга лишь степенью динамизации, драматизации, высотой достигнутых кульминаций и т. п. Склад формы сливается здесь с драматургической фабулой, образуя единое понятие формы-драматургии.

Скерцозность, как уже говорилось, выполняет функцию главной движущей силы Симфонии, воплощающей действие. Во Второй симфонии оно еще не превратилось в скачку Всадников Апокалипсиса, что мы будем наблюдать в Третьей, Четвертой, Пятой, в предельное обострение экспрессионистского образа, но уже очевидно движение музыкального действия в этом направлении.

Название «Рождественская» Симфония получила благодаря трекратному (в каждом из разделов формы) цитированию одного такта колядки, чрезвычайно популярной в Европе, в том числе и в Польше, «*Stille Nacht! Heilige Nacht!*», малоизвестного австрийского композитора Франца Ксаверия Грубера (1818). Од-

нако напрасно было бы ожидать в этом произведении таинственной и радостной атмосферы всеобщего праздника Рождества. Напротив, здесь царит настроение грустной рефлексии, тяжких дум. Оно нарушается частыми драматическими выплесками, звуковыми обвалами, противостоянием парадоксально стыкованных эмоциональных состояний. Аллюзия на колядку может восприниматься как далекие, светлые воспоминания детства, за которые мучительно цепляется человек, погруженный в драматические жизненные коллизии. Здесь нет малеровских колебаний между мечтой о гармонии и ее саркастическим опровержением. Всё предрешено с самого начала. Герой Пендерецкого (как и сам композитор) — фаталист, и драма бытия для него уже свершилась. Есть, правда, в произведении лапидарный гимнический мотив (четыре звука), часто называемый в польском музыковедении «польской темой», в которой критик слышит «интонацию польских патриотических напевов» (51). Но и этот мотив не много меняет в преобладании на всем протяжении сочинения ведущего тематического комплекса, описанного выше. Монотематичность, как мне кажется, имеет определяющее значение в развертывании фабулы Симфонии.

Первая фаза — Moderato

Словно из небытия, на фоне трепещущих литавр, появляется тема-развитие, состоящая из четырех мотивных комплексов. Ее проведение, включающее *Maestoso* на первом элементе (ц. 2 +3 такта) с неким драматическим акцентом завершается в цифре 4 +7 тактов. Это тот случай, по аналогии с позднеромантическим симфонизмом, когда расширение масштабов темы требует собственной формальной завершенности, и когда «традиционная дихотомия “тема — форма” дополняется другой: “форма — форма”» (52).

В ясном G-dur на пианиссимо (*meno mosso*) звучит мотив колядки, к которому присоединяется трезвучный мотив будущего скерцо (прием предвосхищения), и тут же неожиданно и парадоксально вторгается на форте у валторн главная тема (в синтезе элементов 1, 3, 4), приблизительно имитируясь фаготами и виолончелями с контрабасами. Начинается процесс драматизации. Фактурное расширение приводит к остродиссонантному *furioso* (ц. 6 –1 такт) и столь же парадоксально разрешается в терцию *es-g*, звучащую грозно и неотвратно у низких струнных, низких деревянных и медных духовых, включая тубу. Нашлось место и

лирике, которая начинается совершенно непосредственно (ц. 7, *santabile*). Это соло трубы можно было бы считать второй темой (побочной), но она больше в Симфонии не появится. Теме, развернувшейся по типу большой мелодии, свойственны страдальческие нотки. Ее разрастание вытесняется имитационным и грозным (валторны, тромбоны и туба; ц. 10) звучанием первого элемента главной темы. Следом начинается *Allegretto* (ц. 11); вначале легкое и игровое, оно стремительно драматизируется и в ц. 15 входит в кульминационную зону (трепещущий кластер, оформленный в многозвучное *divisi* струнных). Звуковой «вихрь» прерван странным и примитивно-угрожающим скандированием малой секунды в унисон в пять октав. Кульминация прервана и внезапно отстранена; следом (ц. 18, *meno mosso*) — ряды «стонущих» восходящих и нисходящих малых секунд, переплетенных в имитационно-гетерофонной фактуре (4-й элемент главного тематического комплекса).

Вторая фаза (от ц. 19) демонстрирует те же персонажи в различных метроритмических, фактурных, тембровых вариантах. Существенно появление так называемой «польской темы», которая властно прерывает (с ремаркой *drammatico*) континуальное развертывание главной темы. Второй раз звучит колядка, вытесняемая скерцо (от ц. 25), в которое вплетены разные элементы всё той же главной темы. Главенствует сумрачное, суровое настроение, чередой следуют друг за другом кульминационные вспышки. Остается в памяти тихое и неуверенное, однократное проведение «польского мотива» (ц. 31 + 4 такта) и трагическое *pesante molto* (ц. 32), подготовившее очередную кульминацию. Она приходится на окончание второго раздела (ц. 33), на ее гребне у труб прорисовываются контуры первого элемента главной темы. Построение это буквально «упирается» в неумолимое устрашающее скандирование терции (c^1-a). Загухание этой вершины длится всего один такт и начинается третий раздел — реприза.

Третья фаза — Темпо I (ц. 34)

Так же — без какой-либо подготовки — монтируется реприза. Тема проходит (*sostenuto*) от звуков $a - fis$ (в первоначальном варианте было $as - f$) в соблюдении последовательности всех элементов темы. Но это «ложная» реприза — формальный штрих поздних романтиков, о чем уже говорилось. Молниеносная драматизация музыки — стремительное нарастание неожиданно со-

рвано, и уже в следующем такте (ц. 36) осуществляется вторая попытка реализации репризы. На самом деле реприза Второй симфонии — самый разработочный и драматургически весомый раздел формы. Именно здесь фокусируется вся трагическая сущность этой экзистенциальной драмы. Агрессивность главной темы (первый элемент) становится очевидна. Скерцо (от ц. 41) всё больше модулирует в сторону брутальности. В него вмонтированы элементы лейттемы.

Трелеобразная кульминация (ц. 41 – 1 такт) заимствована из второго раздела (сравнить с ц. 33) — арки между кульминационными зонами — также характерный штрих позднеромантического симфонизма.

Многоволновый процесс вливается в кульминационную зону с резким ростом фактурного слоя и диссонантности гармонической краски. В ц. 47 еще раз фиксируется трелеобразная структура с пометкой *furioso*. Эта длительная демоническая кульминация перерастает в уже известное скандирование — на этот раз малой секунды. Агрессивности в звучание добавляет развитое выступление перкуссии. И далее — очередной парадокс Пендерецкого: весь этот «негатив» встык соединяется (тот же прием был использован в первом разделе, ц. 20 + 5 тактов) с апофеозом «польской темы». В данном случае вспоминается Брукнер, чьи драматические нагнетания столь же внезапно вливались в религиозный апофеоз.

Однако не ликующая гимничность завершает Симфонию. Сумрачное *Lento* с главной темой (от ц. 57) возвращает слушателя к ее началу. В последний раз звучит колядка. Интонации главной темы постепенно «гаснут» в басовых глубинах. Первый элемент темы в кодовом завершении возвращается к первоначальному изложению. В последних двух тактах возвращается исходный звук *fis*, что также соответствует негласным правилам позднеромантического симфонизма.

Но что в Симфонии, написанной в последние десятилетия XX века, нового? Во-первых, индивидуальная система звуковысотной организации. Неоромантические черты совмещаются с пост-додекафонным мышлением. Создана своеобразная система хроматической модальности с направленностью по мере развития всё дальше от тонального устоя. Композитор легко оперирует любыми диссонансами, кластерами, трезвучиями и их производными, наконец, фактурно помноженными интервалами и унисонами.

Во-вторых, парадоксальный принцип ведения драматургической фабулы. Конечно, это тоже родом из позднего романтизма, того же Брукнера. Но если у австрийского романтика царят гармония и чистейшие эмоции, то у Пендерецкого вся эмоциональная атмосфера находится в состоянии дисбаланса, словно она поражена спорами скептицизма. Композитор подчеркивает нарочитое «переченье» алогически составленных друг с другом музыкальных событий. В этих подчеркнутых противопоставлениях участвуют все компоненты музыкального языка. Эти качества выдают руку Мастера конца XX — самого апокалиптического века.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ «МЮНХЕНСКАЯ» (1988/1995)

Посвящена Мюнхенской филармонии и писалась по заказу в связи с юбилеем филармонического оркестра. Хотя первоначально сочинение готовилось для фестивального оркестра в Люцерне. К сроку (1988) композитор успел написать две части — Пассакалью и Рондо, исполнявшиеся аттасса. Премьера состоялась в августе того же года, в Люцерне, под управлением композитора. Семь лет Пассакалья и Рондо существовали как самостоятельное произведение. За эти годы были созданы еще три части будущей Третьей симфонии. Когда Пендерецкий сочинял *Adagio*, последовал заказ от французского правительства на произведение, посвященное двухсотлетию Великой французской революции 1789 года. Поэтому эскизы *Adagio* стали отправным пунктом для новой (Четвертой) симфонии, законченной в 1989 году. А еще через три года, тоже по специальному заказу, пишется Пятая «Корейская» симфония. И лишь после этого художник возвращается к Третьей. Он пишет Интродукцию, *Adagio* (новое) и Финал. На этот раз импульсом к завершению стал заказ Мюнхенской филармонии. Премьера состоялась в декабре 1995 года, в Мюнхене, под управлением Пендерецкого.

За время перерыва, возникшего при написании Симфонии, изменилась ее концепция. Это коснулось в первую очередь последовательности частей: Рондо с последней, финальной, части переместилось на второе место и стало называться *Allegro con brio* (по жанру это скерцо). *Adagio* композитор поместил на третье место,

первоначально здесь планировалась Пассакалья. Произведение заканчивается Финалом-скерцо (второе скерцо в цикле).

Центральное место занимает *Adagio* — своего рода единственный спокойный оазис среди бурных страстей экспрессионистской образности. Отметим повышенную роль медных духовых инструментов (5 валторн, 3 трубы + басовая труба, 4 тромбона и туба), а также огромного аппарата перкуссии, способствующих созданию гипернакаленного эмоционального состояния.

Сказывается, напоминая Малера, аклассичность мироощущения в повышенной противоречивости музыкальных образов. Выхода из этих противоречий нет, они не снимаются и в Финале. В острой психологичности музыки Третьей симфонии, несомненно, просвечивает близость к Малеру в большей степени, нежели к Брукнеру, Сибелиусу, тем более Дворжаку — композиторов, на которых ссылается Пендерецкий, анализируя свою «симфоническую генеалогию». Психологический склад Малера можно назвать «демонизмом» (53). Слово «демонизм» напрашивается и как главная характеристика при прослушивании Третьей симфонии Пендерецкого.

Черты драматургической парадоксальности выражены здесь слабее, нежели во Второй симфонии. Главный парадокс — это присутствие лирического *Adagio* (впрочем, по мере развертывания отмеченного признаками похоронного марша) среди разгула демонических страстей остальных частей (кроме Интродукции).

Первая часть *Sinfonie* — *Andante con moto* — Интродукция к циклу. Сумрачная, неторопливая музыка, что типично для Пендерецкого в начальных фазах его симфоний, однако таящая в себе намеки на тревогу и беспокойство. Синкопирующее остинато (звук *f*), «шелест» большого барабана и возникающие на этом фоне восходящие секвенции из малых секунд и тритонов. Им противоречит секвенция фаготов, валторн и тромбонов, построенная на огромных интервалах. В результате — драматическое «возвышение» (ц. 2) (54). Оно идет на спад и на басовой педали *f* (в тритоновом отношении к основной тональности, подобное соотношение — типичный штрих письма композитора) появляются скользкие хроматические терции на *pianissimo*, разрешающиеся в *h-moll*, в очень высоком регистре. Эти «тихие» терции можно было бы счесть неким намеком на лирику, которая в полной мере отзовется лишь в третьей части Симфонии.

Вторая часть — Allegro con brio — выдержана в форме рондо. Фактически это драматическое, безудержно несущееся скерцо. После тихих терций Интродукции воспринимается как звуковой обвал.

Два элемента рефрена («упрямая» репетиция звука *h* и гроздья острых аккордов — сцепления через малую секунду квинт, кварт и тритонов — аккордика часто встречающаяся и в других симфониях композитора) ни разу не повторяются в неизменном виде.

13.

Облик рефрена динамизируется, усекается, варьируется. Сохраняется лишь мотивное ядро. Метроритмика — крайне прихотливая, меняется буквально в каждом такте ($2/4$, $3/8$, $1/4$, $5/8$, $1/4$, $3/8$, $2/4$, $1/4$ и т. д.) Безудержное, яростное движение рефренов приводит к тому, что нередко грани между ними и эпизодами стираются. Вместе с тем некоторые эпизоды контрастируют рефренам, ибо представляют собой монологи солистов оркестра.

Позволю себе остановиться подробнее на принципах темообразования некоторых монологов, так как они раскрывают методы работы Пендерецкого в этой области и демонстрируют его постадекафонное мышление (см. пример-схему 14).

Заметим сразу, что впечатление от монологов как импровизиционно-свободной музыки — ложное, ибо на самом деле доминирует жесткий конструктивный метод.

Монолог трубы: дважды в разном ритмическом оформлении повторен первый мотив; вводится новый звук (в схеме выделен

14.

линиями); далее следует фигурация на тех же интервалах тритона и малой секунды; вновь вводится новый материал с ходом на большую сексту. Достигается звук a^2 — вершина в развертывании монолога. От цифры 3 дается один такт основного скерцозного мотива. И далее — новый материал в пунктирной ритмике при сохранении основного интервального набора. Материал этот дважды повторен, уступая место новой фигуре и т. п. Разбег каждой ритмической формулы достигает мелодической вершины, неуклонно повышаясь на полтона (f^2 , ges^2 , g^2 , as^2). В моменте достижения as^2 труба интонирует второй элемент скерцозной темы — ход на малую терцию и малую септиму (ц. 4–3 такта).

Другие монологи (басовая труба, английский рожок, альт, маримба) строятся аналогично. Эти монологи вносят некий концертующий акцент в музыку второй части. Напомним, что Симфония писалась в связи с юбилеем Мюнхенской филармонии, и не случайно композитор предоставлял солистам оркестра возможность помузицировать. Особо выделяется эпизод солирования ударной группы (том-томы, рототом, бонги). Выразительное воздействие этого эпизода амбивалентно: с одной стороны, это концертный эпизод, с другой — он усиливает ощущение зловещего давления, которое

заключает в себе это скерцо. Недаром Третья симфония создавалась в период экспрессионистской оперы «Черная маска».

Четвертое вступление скерцозной секции (рефрена) дается в динамическом облике (ц. 27) и стремительно продвигается к кульминации. Многоэтажная фактура насыщена мелкими мотивами, морфемами, «рваными» диссонантными аккордами. В цифре 34 достигнута еще одна кульминация — «бушующая» скерцозная фактура (по вертикали тритоново-малосекундовые комплексы) с пронзительными зовами медных духовых инструментов. Пендерецкий моментально нивелирует эту мощную кульминацию, и музыка модулирует в лирическую сферу: в затухающем режиме звучит дуэт английского рожка и виолончели. Он вносит в музыку неожиданный тон «прощания».

Скерцо заканчивается упрямым повтором унисона *d* (правда, колокола к этому унисону подстраивают интервал тритона, звук *as*). Особо отметим асимметрию в строении этой части, усиливающую и без того огромный эмоциональный потенциал (можно сказать, даже истеричность) этого скерцо. Асимметрия достигается сдвижением рамок рефрена и эпизодов, где рефрен как бы «врастает» в некоторые эпизоды, сливаясь с другим материалом, и сам также способен поглощать материал эпизодов. Аклассичность строения превращает звуковой процесс скерцо в симфонизм сплошного потока.

Поэтому после этой звуковой «лавины» парадоксом воспринимается следующая **третья часть** — **Adagio** — музыканостальгических воспоминаний, выполненная мягкими тембровыми красками, в многослойной гетерофонной малеровской фактуре. Сочиненная в Люславицах — жизненном и душевном оазисе Пендерецкого — она стала в Симфонии единственным «островом» человечности, тепла и доброты. Музыка Adagio — одно из наиболее проникновенных, лирических откровений в творчестве Мастера.

Высокие струнные (впервые в Симфонии не низкие!), за ними валторна, флейта и флейта пикколо ведут продолжительную, очень красивую большую мелодию. Аллюзии к тональностям G, C, F, ремарка *dolce* создают мечтательное, пасторальное настроение. Чуть ощутима аллюзия на Adagietto из Пятой симфонии Малера. Но далее (от ц. 4) усиливается грустная экспрессия, музыка наполняется драматизмом (росо *animato*, ц. 5 – 2 такта) и траурностью. В цифрах 6 и 7 формируется траурный марш (скорее, его черты).

Эта экспрессивная модуляция подтверждает невозможность для композитора в соответствии с особенностями его человеческого и творческого темперамента надолго оставаться в состоянии покоя, хранить лирическую интонацию, по крайней мере в период 80–90-х годов XX столетия, когда доминировала приверженность к эмоциям драматическим, трагическим, беспощадным и роковым.

Тема оплетается характерными для траурного жанра фигурациями с пунктирным ритмом и «взлётными» мотивами на фоне тремолирующей малой терции (ц. 6).

И как ответ на сформировавшийся к цифре 7 траурный марш, звучит соло альты, воспринимающегося как надгробное слово (ц. 8 – 2 такта). Отметим, что схожие приемы для создания траурной атмосферы применены в Четвертой и Пятой симфониях.

Динамическая реприза (ц. 11) проникнута печалью и траурностью. Под тихие одиночные удары колокола, треугольника и там-тама музыка замирает на квинте с флажолетами, составляющими квартовый аккорд ($c^1-f^1-g^1-c^2$).

Четвертая часть — Allegro moderato — Пассакалья — суровая и мрачная, имеет форму динамического и фактурного *crescendo*. «Долбёжка» звука d через паузы, расширение диапазона с захватом всё новых октав (ц. 2), включение диссонирующих звуков (ц. 3), переход на повтор звука f (ц. 4), всё возрастающая диссонантность (ц. 7). На это неумолимое остинато пять раз налагается немелодичная тема Пассакальи. Несмотря на большое количество малых секунд и тритонов, широких и сверхшироких интервалов, на исполнение медными духовыми с ремаркой *con tutta forza*, теме трудно пробиться сквозь толщу агрессивного остинато. Остается впечатление неопишуемой неразберихи, шума, звукового давления. После кульминации со срывом (ц. 8) — парадокс Пендерецкого: в полной тишине (пауза в оркестре) звучит раздумчивый речитатив басовой трубы, затем следует жалобный, ностальгический монолог английского рожка (ц. 9–10). В краткой коде (возврат звука d) идет общее затухание звучности. Но наступившее *santabile* темы у семи виолончелей не может снять зловещего ощущения от музыки Пассакальи.

Жанр пассакальи выдержан в традициях конца XIX века, и прежде всего Малера. В частности, педаль не прячется в ткани, а, напротив, темброво персонифицируется. Тема, как говорилось, декламационная, лишена мелодических качеств. Педаль-остинато

поэтому имеет для общего эмоционального впечатления едва ли не главное значение.

Пятая часть — Vivace — Скерцо (второе в цикле) — непрерывное движение, близкое токкате, своего рода *perpetuum mobile*, проистекающее из нескольких кратких морфем. Агрессивность, возведенная до экспрессионистской выразительности. По концентрации сил зла, на мой взгляд, превосходит все известные инфернальные скерцо XX века. Правда, Томашевский усматривает в духе и форме этого Скерцо общие черты с последними скерцо Бетховена, кое-что со скерцозными частями симфоний Малера, но мне ближе суждение музыковеда, сравнившего Скерцо Пендерецкого с шабашем ведьм из «Каприччоса» Гойи (55).

Временами «бег» Скерцо приостанавливается, чтобы уступить место немногочисленным эпизодам. Укажем на цифру 17 — диалог струнных с медными духовыми с оттенком гротескового *grazioso*. Выделяется эпизод (ц. 36), где «тёмная краска» низких струнных сочетается с перкуссией (барабан *rullante*, том-том, рототом и ксилофон), возвращающий музыку в демоническую плоскость.

В Третьей симфонии композитор отходит от неотональности Второй. Экспрессионистский акцент усиливает в акадической концепции центробежные силы, доводит динамизм до предельной стадии. Присоединяюсь к мнению Тадеуша Анджея Зелиньского, который определил концепцию Симфонии следующими словами: «В Третьей симфонии действует необыкновенно острое и доведенное до мыслимых границ противопоставление глубокого, интимного, теплого лиризма как символа человеческой восприимчивости и враждебной ей бездушной стихии, несущей страх, катастрофу, трагизм» (56).

ADAGIO — ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНΙΑ «ПАРИЖСКАЯ» (1989)

Сочинение писалось по заказу Министерства культуры Франции и Радио France по случаю 200-летия Французской революции 1789 года. В это время, как говорилось, композитор работал над Третьей симфонией и работу эту прервал, использовав

эскизы Adagio из Третьей в новой симфонии. Так, по стечению обстоятельств партитура Четвертой возникла раньше, чем Третьей симфонии, а последняя долгое время фигурировала на эстраде в составе двух частей — Пассакальи и Рондо — и лишь позднее приобрела облик пятичастного произведения.

Сначала Пендерецкий планировал написать кантату о событиях 1789 года и с этой целью начал работать над трагедиями Расина; привлекала его также трагическая судьба одной из жертв гильотины — Андрэ Шенье. Но вскоре композитор отказался от идеи написания кантаты, избрав для воплощения темы жанр симфонии. Первоначально она планировалась в нескольких частях, главной, центральной, из которых должно было стать Adagio. С него Пендерецкий, как обычно, и начал сочинение. Но, выразив свое отношение к теме глубокой и философской медитацией о трагической судьбе человека, попавшего в водоворот истории, композитор решил остальных частей не писать.

Премьера Adagio состоялась 26 ноября 1989 года в Париже; Национальным оркестром Франции дирижировал Лорин Маазель. Позже, в 1992 году, Симфония получила высокую оценку и в США, где была отмечена высокой наградой имени Grawemeyer, присуждаемой Университетом Лоусвилль, штат Кентукки.

Зная концепцию Второй «Рождественской» симфонии, правомерно предположить, что отношение композитора к теме революции не имеет ничего общего с энтузиазмом, праздничностью, ликованием. Скептика и фаталиста, его интересует другое: судьба личности на трагическом переломе эпох. И он видит и раскрывает эту тему в драматическом и трагическом ракурсе. Приведу знаменательные слова критика: «Это не апофеоз революции... Пендерецкий скорее выразил свое разочарование идеями революции. Об этом свидетельствует “жест funèbre”, ставший как бы музыкальным следствием “безумства гильотины”» (57).

После премьеры Четвертой симфонии критика единодушно отмечала выход композитора за рамки неоромантического стиля. Подчеркивалось возвращение к атональности и соноризму, хотя и от неоромантического языка многое сохранилось. Поэтому укажу на общие со Второй симфонией черты стиля и — главное — мышления.

Близость к ней — в постепенной концентрации средств выразительности на пути к кульминации. Характер тематизма также

ближе ко Второй, нежели к Третьей. Главная тема выдержана в духе своеобразного «Возвещения», которая при каждом своем появлении означает важные этапы становления формы. «Визитная карточка» Пендерецкого (тритоново-малосекундовые построения) близка по экспрессивному наполнению вагнеровским темам «томления». Существенную роль играют тематические структуры скерцозного наклонения, неоднократно перерастающие в «демонические вихри», а также музыка *largamente*, выделенная в отдельные эпизоды.

Сходны с другими симфониями методы нейтрализации кульминаций — мгновенные переключения от мощных *tutti* к подчеркнuto камерным фактурам либо к длительным монологам сольных инструментов. В Четвертой симфонии также выделены моменты концертирования (наиболее развернут концертный эпизод с ротомами).

И в этом сочинении использован «трюк» с эффектом «ложной» репризы (см. ц. 36) (58), когда появление главной темы на какой-то момент стабилизирует неустойчивость тотального разрабочного процесса, но оно скоро перерастает во второе (в этой Симфонии) «демоническое» скерцо. Настоящая реприза (ц. 59) возвращает основной тематический материал к исходному облику; умиротворяющая кода воспринимается как типичный штрих симфонической формы Пендерецкого.

Восприятие формы Симфонии как сонатного *allegro* (а такие попытки существуют) еще более бесперспективно, чем во Второй симфонии. И здесь основные персонажи драмы воплощены, с одной стороны, в сфере медитации, с другой — в сфере активно-драматического действия — скерцо. Всего в Симфонии пять разделов: *Adagio 1*, *Скерцо 1*, *Adagio 2*, *Скерцо 2*, *Adagio 3*.

Структура темообразования в этой Симфонии еще более сложна и затейлива. Насчитывается девять тем, отличающихся друг от друга и вместе с тем родственных. Попытки определять здесь темы согласно сонатной форме обречены на провал, ибо суть этих тем не конструктивная, а экспрессивно-семантическая. Лишь две темы — начальная и финальная — обозначены как сквозные на протяжении всего произведения.

Начальная тема, исполняемая *forte* или *fortissimo*, выдержана в низком, «темном», регистре, что вообще типично для начальных этапов сочинений Пендерецкого. Метрическая перемен-

ность, также типичная черта стиля композитора, присуща и этой теме, которая звучит патетическим призывом. Она неоднократно появляется в Симфонии, неся суровость и рождая напряженный тон нарративности. Финальная тема — лирическая, в «мягких» красках, разворачивается неспешно и свободно в духе большой мелодии романтического стиля. В Симфонии, неоднократно повторяясь, она знаменует некий эмоционально-смысловой стержень (подобно мотиву колядки из Второй симфонии) и почти всегда идет с ремаркой *largamente e tranquillo*. Если начальная тема инициирует возникновение очередной фазы в продвижении формы, то финальная, как правило, завершает очередную фазу развития.

Обе темы становятся исходным пунктом для кристаллизации всё новых мотивов, тем и мелодий, а также контрапунктов в полифонической и гетерофонной фактуре. Новые темы появляются один раз и исчезают по мере исчерпания определенного характера выразительности.

Сфера Adagio представлена в основном двумя музыкальными образами: *lamento (sostenuto)* — в соло альты, затем английского рожка в цифре 1, и вторым — переданным в мотивах и музыкальных «жестах» героического наклонения (трубы, литавры в ц. 2).

Сфера Скерцо — это мотивы с ремарками *animato*; вначале Скерцо подается как типично игровое — легкое, изящное; однако постепенно превращается в «демонический вихрь»: ремарки *agitato, feroce* — хаотическая музыка, абсолютно экспрессионистская по образности.

Обе эти сферы переходят друг в друга совершенно непосредственно. Каждая образная сфера мыслится композитором как обширный тематический комплекс. В таком комплексе мотивы переплетаются друг с другом, контрапунктируют друг другу. Так возникает феномен гиперболического тематизма (59).

Обращу внимание на ряд интересных деталей в области драматургии, разворачивание которой обладает ярко выраженными парадоксальными чертами. В Скерцо 1 в напряженный момент предкульминации у медной духовой группы (валторны, трубы, тромбоны) в низком регистре звучит «комическое» фугато (ц. 14). В Adagio 2 третья тема у флейты пикколо («зигзагообразная» — по определению Т.А. Зелинского), попадая в окружение тем-раздумий и красивой лирики, получает выраженный карикатурно-гротесковый колорит (ц. 20), лишь намеченный в

Adagio 1. И далее парадоксы следуют друг за другом. Вышеприведенная тема парадоксально разрешается в бесконфликтный H-dur похоронного (!) марша. Аллюзия на марш содержится в фактуре сопровождения (см. *пример 15*), на фоне которого излагается самая вдохновенная, на мой взгляд, тема Симфонии — *rosso largamente* у английского рожка. Аллюзия на похоронный марш быстро вытесняется очередной волной нагнетания, и лишь позднее (ц. 32–35) *rosso largamente* модулирует в скорбную песнь фагота, продолженное затем в дуэте с альтом под мерные траурные аккорды. Далее фабула разворачивается так же парадоксально. Цепочка хроматических аккордов у засурдиненных скрипок на *pianissimo* разрешается в «теплый» G-dur. Но тут происходит типичная для Пендерещкого смена «масок»: на фоне G-dur у флейт возникает «наглый», карикатурный мотив (третья тема); тут же (ц. 37) следует реприза (ложная!), вытесняемая Скерцо 2. Уже в цифре 39 в него «вклинивается» карикатурная тема из Adagio, сразу меняющая образное наклонение Скерцо, превращая его в разгул демонических страстей. Скерцо 2 фактически состоит из нескольких скерцо, разделенных сольными монологами. В тембровом отношении примечателен эпизод виолончели с рототомом.

Главная кульминация падает на Скерцо 2. Подъем к ней начинается с *agitato* (ц. 52), вплоть до цифры 58. Показательно и здесь (как во Второй симфонии) сходство кульминационных зон (сравнить с цифрами 13–15).

После мощной кульминации Adagio 3 (ц. 59) начинается как динамическая усеченная реприза (*passionato*). Завершает Симфонию, как говорилось, тема *largamento e tranquillo* с разрешением в d-moll. Краткая кода с соло фагота (скорбная песнь, надгробное слово), малая терция в гармонии, тихий звон колоколов и — в последних тактах возвращение к исходному звуку *c*.

«Тристанов комплекс» (тритон — малая секунда) и в этой Симфонии участвует в строительстве многих тем и мелодий, фигураций, голосов фактуры. Но вместе с тем, по сравнению со Второй симфонией, здесь больше внимания уделяется консонансам — терциям и секстам. Гармония более сложная: хроматика, близкая Бартоку, кластеры, постадекафонные приемы сочетаются с неотональностью и неомодальностью.

Асимметричность музыкальных построений, внезапность жанровых модуляций, многократные срывы на гребне динамиче-

15.

The musical score for measures 15-18 is divided into two systems. The first system covers measures 15-17, and the second system covers measures 18-21. The score includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Horns, Trombones, Timpani, Percussion, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The tempo is marked *poco largamente*. The time signature changes from 3/8 to 4/8. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation instructions.

Measure 15: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 16: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 17: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 18: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 19: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 20: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Measure 21: Piccolo (a2), Flute (1, 2), Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horns (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Percussion (Tamtam), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso.

16.

Handwritten musical score for violin, numbered 16. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes first and second endings. The second staff is marked *sempre piu animato* and includes a third ending. The third and fourth staves show complex rhythmic patterns with various time signatures (3/8, 2/8, 6/8) and dynamic markings like *f* and *p*.

ских волн, сопровождаемые переходом в свою типологическую противоположность, приводят к поиску дополнительных устоев в архитектонике, которыми стали арки между кульминациями.

Хотелось отдельно сказать о роли сольных монологов, усиливающих медитативное начало Симфонии и одновременно подчеркивающих контраст с оркестрово насыщенными секциями. В монологах, как и в Третьей симфонии, сконцентрированы принципы темообразования у Пендерецкого (*пример 16*). Рассмотрим монолог альты, предваряющий *scherzando*, цифра 6 (такты отмечены цифрами). Первая ритмическая фигура состоит из двух триолей с начальной паузой и повторена в следующем, втором, такте с расширением на одну триоль. В третьем такте повторена вся эта комбинация и добавлена новая триоль. Далее (четвертый такт) повторены лишь три последних звука, причем в ином ритмическом варианте. В четвертом такте повторены три последних звука из третьего такта, причем опять же в новом ритмическом варианте. Эти же звуки ($b^1 - f^1 - e^1$) далее становятся ядром в разворачивании всех последующих тактов. Аналогично и звуки $f^{is} - g - des^1$ (в схеме эти звуковые константы выделены). В тактах 9 и 10 «прорисовывается» главный мотив будущего Скерцо. Кроме того, в такте девять на $3/8$ полностью повторены звуки из такта семь на $2/8$ с до-

бавлением звука *e* из восьмого такта (здесь он на слабой доле). И здесь, как и в Третьей симфонии, впечатление импровизационности от монолога — мнимое; на самом деле имеет место процесс рационального конструирования. Но не всегда такой процесс у Пендерецкого протекает столь жестко.

Вот пример другого монолога у фагота, который я назвала «надгробным словом» (ц. 31):

17.

С цифры 32 к монологу подключаются «похоронные» аккорды в *b*-*mol*l (литавры, засурдиненные три тромбона, второй фагот, кларнет и бас-кларнет). Монолог фагота разворачивается спонтанно, вне метра. Но и тут проявляются конструктивные качества: в частности, в виде констант зафиксированы две ритмические фигуры (отмеченные квадратами), организующие этот свободный монолог. И лишь в последнем такте ниспадающий секундовый ряд с задержаниями не связан с предшествующим развитием.

В анализе Симфонии главный акцент был сделан на чертах парадоксальной драматургии, где свободное развитие часто осложняется эффектом внезапности. Этот момент считаю новым — привнесенным в искусство симфонизма Пендерецким. Воплощенная в Четвертой симфонии в контрастах, повторах, возвращениях тематического материала, в сложной динамике общего и индивидуального, она переключается с событийной уплотненностью и

неожиданными поворотами, трагически определившими жизнь вождей и масс, которыми была столь богата история Французской революции.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ «КОРЕЙСКАЯ» (1992–1994)

Симфония написана по заказу International Cultural Society of Korea. Первые наброски относятся к 1991 году, закончено сочинение в июле 1992 года. Впервые прозвучало в Сеуле (август 1992-го), под управлением композитора. Окончательная версия Симфонии была готова весной 1994 года; она была исполнена в Питтсбурге (США), дирижировал Лорин Маазель.

В Симфонии использована патриотическая корейская песня, основанная на пентатонике и ставшая символом борьбы корейцев за независимость против полувековой японской оккупации. В «*Rozmowach...*» композитор рассказывает о трогательных сценах во время премьеры в Сеуле, когда многие плакали, а зал вставал (60).

В Симфонии, форма которой приближается к поэмному типу, несколько разделов: 1. Вступление (*Andante con moto*); 2. Фугато (*Vivace*); 3. Пассакалья 1 (*tranquillo*); 4. Скерцо 1 (*Vivace*) с трио (*tempo de marcia*); 5. Пассакалья 2 (ц. 58) (*Adagio*); 6. Скерцо 2 (*allegro molto*); 7. Пассакалья 3; 8. Заключение: реминисценции (*andante*), Пассакалья 4 (*maestoso*) и кода (*allegro molto*).

Как видно из вышеприведенного плана Симфонии, она насыщена жанровыми разновидностями, своеобразными героями драмы. Продолжительность тематизма разная: достаточно продолжительная, как в традиционном симфонизме, и сведенная до знака — морфем или лексем. К морфемам относятся излюбленные Пендерецким остигатные басы, трехзвучный мотив «судьбы», двутактовый мотив речитатива в начале произведения и др. Собственно, и некоторые скерцо в опусе представляют собой не что иное, как некое звуковое полотно, сотканное из «вязи» нанизанных друг на друга морфем. Оперирование морфемами — характерная черта симфонизма XXI века, особенно оно свойственно позднему творчеству Альфреда Шнитке (61). Таков новый тип тематизма в творчестве многих современных художников.

Склад Пятой симфонии определяют жанры, почти каждый из которых повторен неоднократно. *Lamento* — важный элемент в формообразовании партитуры; многоликий речитатив, принимающий на себя многообразные, порой противоречащие друг другу, экспрессивные нагрузки; в произведении демонстрируются два скерцо, своей агрессивностью, злым гротеском, издевательством оттеняющие некоторые моменты гармонии в музыке, стремления к красоте (пассакальи). И в целом в этой Симфонии баланс образных сфер нарушен в пользу напряженной моторности. Есть в Симфонии малеровский траурный марш, который остранен гротескными гримасами, придающими этой музыке уродливый и в чем-то ненатуральный характер.

Строение имеет волнообразный вид, а точнее, вид полуволн. Все подъемы, не имеющие завершающего спада, несут большой накал драматизма. Причем последнее восхождение в конце репризы звучит для меня как слушателя не просветленно, что было в намерениях композитора, а как точка наивысшего драматического напряжения. Кроме того, неожиданные «стыки» разных жанров в драматургии носят парадоксальный характер, что присуще мышлению композитора (62), способствуя неоднозначности музыкального восприятия и насыщенности подтекстов.

В Симфонии много кульминаций, причем, как и в Третьей симфонии, границы разделов и кульминаций совпадают не всегда: случается, что кульминация преодолевает грани разделов.

Первый эпизод — *Andante con moto* — *Exordium* — начинается (как часто бывает у Пендеревского) басовым остинато *f*, на котором возникает трепещущий мотив *lamento* (*a*); к нему крепится двутактовый мотив *b*, который разрастается в продолжительные сольные и фактурно насыщенные фрагменты, участвуя в дальнейшем и в кульминациях. Этот мотив становится ядром для темообразования Симфонии. В чередованиях *a* с противодвижением и разрастанием темброрегистрового расположения с мотивом *b*, принимающим вид мощного эпического гласа (ц. 3) (63), и тут же (ц. 5) — гротескная гримаса. Остинато *f* выдерживается на протяжении всего первого эпизода. По характеру выразительности — это вступительный раздел Симфонии.

Наиболее протяженные — скерцоподобные эпизоды. Во втором эпизоде следуют друг за другом фугато (ц. 8, *Vivace*), построенное на фактурном и динамическом *crescendo*, гротеско-

вое скерцо — на пошлых бытовых мотивах (как здесь не вспомнить Шостаковича!); мотивы эти почерпнуты из оперы «Король Убю», где были средоточием ничтожества и гнусности ее главного «героя». В Симфонии на этих мотивах формируется скерцо исторично-взвинченного характера. Сюда же, в непосредственном соседстве, монтируется тема *b* с контрапунктом темы *lamento* (*a*). В цифре 14 — еще один парадоксальный сдвиг: опять звучит тема Скерцо, принимающая облик фарса (сравнить с ц. 9).

От цифры 16 начинается предкульминация. О ней нужно сказать подробнее. Четыре аккорда остинато медной духовой группы — фактически четырежды повторенная морфема — зародыш всех кульминаций Симфонии, включая генеральную в финале. По аналогии с Четвертой симфонией Альфреда Шнитке, хотелось бы назвать эту «тему» (цифра 16 + 5 тактов) «темой распятия» — так жестко и агрессивно (в сопровождении мотива «судьбы» у том-томов) она звучит. Спустя несколько тактов музыка возвращается к теме *lamento* в увеличении. *Lamento* разрастается уже в настоящую кульминацию, где на трубных «гласах» темы *b* в *divisi* струнной группы 23 раза повторяется жесткий остинатный аккорд «распятия» под неумолчный грохот темы «судьбы» у литавр. Зловещая атмосфера продолжает нагнетаться: вступает трубный глас темы *b* на агрессивно и остинатно трепещущих триолях струнных с добавлением деревянных духовых (ц. 19 – 3 такта), а также обычных и подвешенных тарелок.

Третий раздел — вступление к Пассакалье — воплощает процесс *отторжения* предшествующей кульминации. Как говорилось, для композитора не типичен плавный уход с кульминации, постепенное затухание, а именно момент отторжения, переключения, часто парадоксального. Диатоническая Пассакалья (*tranquillo*) дает эмоциональную передышку после наступательного зла кульминации. Оформленная в сложное каноническое изложение, она представляет собой ту самую корейскую народную песню. Во втором проведении тема превращается в аккомпанемент на манер щипковых народных азиатских инструментов (*pizzicato* + тремоло виолончелей и контрабасов). На фоне темы Пассакальи — соло валторны с подчеркиванием восходящих и нисходящих малых секунд (ц. 23) — явная реминисценция одной из тем Пятой Шостаковича. Монолог гобоя (от ц. 23) разрастается в изысканную лирическую тему (главенствующее место занимают интервалы ма-

лой секунды, тритона, сексты); контрапункт к ней поручен засурдиненным первым альтам. В результате — разреженное и какое-то неземное ощущение красоты, усугубляемое звучанием колокола (за сценой) с темой Пассакальи. Она, впрочем, идет остинато на *piano* у низких струнных.

Четвертый раздел — еще одно Скерцо, состоящее из трехзвучных морфем, перемежающихся с известным мотивом из «Короля Убю». Мотивы «Убю», словно адская воронка, поглощающая всё и вся (ц. 35 +3 такта; трубы и тромбоны, пунктирный ритм, развитая фактура). К кульминации весь пласт скерцозной фактуры имеет тенденцию формироваться в морфему бетховенского ритма мотива «судьбы». Вызревает демоническое маршскерцо. Наступает критический момент — знакомый по первому фугато (*Vivace*) кульминация морфемы «распятия» на трех *forte*. Звуковая картина настолько плакатно-выпукла, что заставляет вспомнить еще одно высказывание Мечислава Томашевского, касающееся этой своеобразной «зримости» музыки Пендерецкого: «Это не музыка выражения в том смысле, какое этому слову придавали романтики; исходным пунктом для Пендерецкого было здесь значение, свойственное представителям барокко: речь идет не о субъективной выразительности, а о музыке представления, о своеобразном экспрессивном театре» (64).

Далее следует трио этого Скерцо — *Tempo di Marcia* — с интертекстуальной близостью к траурным маршам Малера. Довольно скоро появляются черты его остранения: в цифре 38 вступают скерцозно-гротесковые морфемы (на мотиве *b*); марш оплетается гротесковыми интонациями, превращаясь в скерцо. Динамика нарастает, мгновенно утолщается фактура, и наступает следующая кульминация — «забивание гвоздей», которая прерывается, и за ней следует реприза марша. В репризе проявляются черты парадоксального синтеза: *pianissimo* звучащая тема с погребальной перкуссией и следом контрапункт скерцо с морфемой *b* — звучание *sostenuto*, тихо и разреженно. Обилие флажолетов и тремоло, фрагмент *lamentoso* на этот раз создают некий «островок» спокойствия, возвышенной красоты, Вечности. Однако и здесь прорываются морфемы Скерцо (остранение) (ц. 47 +6 тактов), с тем чтобы овладеть всем музыкальным пространством (ц. 48).

Моторика *Vivace* строится на материале Скерцо, включает и мотив «судьбы». Многоэлементная драматургия приходит к оче-

редной кульминации (ц. 54), которая стала вариантным повтором кульминации в цифре 35. Явно проступают черты концентрической формы, причем как в микро-, так и в макромасштабе.

Новый раздел — реприза *lamentoso* на *fortissimo* (ложная), по смыслу она еще находится в рамках кульминации — решительное отвержение зла. Следующая Пассакалья — последнее пристанище спокойствия: монолог кларнета на теме *b* погружает в чистые ирреальные просторы абстрактной красоты (именно так этот фрагмент воспринимается европейским слухом), подчеркнутой изысканным перезвоном корейских колоколов. В переплетении морфем *a* и *b*, материала первой и второй Пассакальи настроение умировотворения как бы «застывает», уступая место очередному Скерцо (ц. 62), также зловещему и брутальному.

С цифры 72 начинается синтетическая реприза. Здесь композитор добавил один из постоянных своих «персонажей»: диссонантный, скрежечущий хорал в исполнении медных духовых. В заключительной части Симфонии музыка повторяет основные этапы своего развития: марш, Пассакалья, *lamento*, монологи на морфеме *b*, — перерастая в финальное *Allegro*. Из его финальных тактов неожиданно «всплывает» спокойная Пассакалья (ц. 79) в умиротворяющей пении виолончели; далее следуют диалоги английского рожка и кларнета, валторны и гобоя (ц. 81).

Короткая кода (ц. 83) возвращает слушателя к исходному материалу Симфонии и развивается в трех лаконичных фрагментах. Словно «эхо», проносятся в манере *stretto* (ц. 85–87) мотивы из *Andante con moto*, фугато и скерцо с трио в виде марша. Во втором фрагменте звучит Пассакалья $\frac{4}{4}$ с корейской темой остинато в триумфальном характере (ц. 89). Триумфальное завершение Симфонии на теме «распятия» (!), данной сначала в уменьшении, затем в увеличении, с «прорезанием» звуковой массы мотивом «судьбы» у трубы и тромбона, не убеждают автора книги в том, что коллизии завершились выходом в позитивное торжество. Хотя намерения композитора понятны: нужно было утвердить корейскую тему как символ победы народа над захватчиками. Драматическое содержание в Симфонии всё же доминирует. И для меня это сочинение остается вершиной в трагедийном творчестве Пендерецкого.

Как и в предшествующих симфониях, количество тематического материала невелико. Основа всей музыки вытекает из элементов *a* и *b*. Концентричность развертывания музыкального

действия обуславливает единство формы, дополнительно скрепленное арками между кульминационными зонами. Тематическим материалом кульминаций стал эффектный прием «забывания гвоздей» — Вечность и неотъемлемость Страстей Христовых в современной жизни.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

Находится в стадии эскизов и набросков. Пендерецкий называет ее «Моей “Пасторальной”» (65). По мысли композитора, она должна стать предупреждением человечеству перед уничтожением природы. Предположительное название Симфонии — «Элегия умирающему лесу» (65).

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

«СЕМЬ ВРАТ ИЕРУСАЛИМА» (1996)

для пяти солистов, чтеца, трех смешанных хоров и оркестра

Состав оркестра максимальный — почти четверной, с четырьмя батареями ударных инструментов, органом, челестой, роялем. Часть духовых инструментов выделена в специальную группу и играет обычно с балкона (*nella sala*). Среди ударных инструментов — уже упоминаемый тубафон — изобретен самим композитором. Это инструмент из группы идиофонов, составленный из трубок числом более десяти, имеет специфический тембр. Два тубафона особенно активны в пятой части Симфонии. Оркестр в сочинении играет не меньшую роль, нежели хор, и она отнюдь не сводится к аккомпанирующей. Четвертая и пятая части написаны с подлинным симфоническим размахом. Возможно, именно этот факт повлиял на решение Пендерецкого назвать эту монументальную хоровую фреску симфонией. Но в то же время монументальность замысла, «крупный мазок» выполнения партитуры при ведущей роли хоров весьма отличает эту Симфонию от остальных. Здесь нет изошренного драматургического действия, избыточного парадоксами, неожиданными поворотами (во всяком случае их немного). Очевидно, что в данном случае жанр кантаты дик-

товал свои приоритетные условия. «Симфоническая кантата» — так определил жанр сочинения Мечислав Томашевский (66), и это определение представляется максимально точным.

Пендерецкий использовал тексты Псалмов Давида из Ветхого Завета (хотя и не только). Напомним, что это его не первое обращение к псалмам. В 1958 году молодым композитором были написаны «Псалмы Давида» для смешанного хора, ударных, двух фортепиано, челесты, четырех контрабасов и арфы. Из текстов четырех использованных псалмов им выбрано по одному предложению. Позднее он также прибегал к этим текстам, ограничиваясь отдельными строками для «Страстей по Луке» и оратории «Dies irae».

На этот раз из «Книги Давида» взяты строки, выражающие чувства по отношению к Святому городу Иерусалиму — месту, где диковинным стечением обстоятельств оказались на общем пространстве Голгофа, Мечеть Омара и Стена Плача.

Произведение было заказано бургомистром Иерусалима по случаю 3000-летия завоевания города царем Давидом. «Я долго искал музыкальную форму для этой темы, — признавался Пендерецкий. — Назвал произведение “Семь врат Иерусалима”, соотносясь, впрочем, весьма приблизительно с насыщенной богатой символикой топографией города» (67). Речь идет о вратах Иерусалима, которые остаются открытыми днем и ночью в ожидании прихода Мессии. Особую роль играют седьмые ворота (в городе этих ворот значительно больше, но цифра семь имеет символическое значение). Многие в Симфонии продиктовано этим магическим числом. Символика цифры семь признавалась всеми ближневосточными культурами (Ветхий и Новый Завет, Талмуд, Апокалипсис). Это один из символов целостности, изобилия, совершенства, атрибут богов. В деяниях средиземноморской культуры мы постоянно сталкиваемся с этой символикой: семь печатей, семь подсвечников у евреев, семь райских пространств и семь адов в исламе, семь холмов Рима, семь городов Гомера, не говоря уже об унаследованных европейцами семи днях недели.

В композиции Пендерецкого семь частей; семь звуков составляют *motto*, организующее вторую и четвертую части. Семь аккордов, взятых на *fortissimo*, завершают седьмую, последнюю, часть.

Первое исполнение Седьмой симфонии состоялось 9 января 1997 года в Иерусалиме. Участвовали два оркестра (израильский и

баварский) и пять солистов из разных частей света. Дирижировал Лорин Маазель. Несмотря на некоторое неудовольствие критики (о чем ниже) Симфонии сопутствовал успех.

В сочинении категория контраста, столь важная для художника в рассмотренных ранее симфониях, используется в крупном масштабе. Достаточно острый контраст возникает в первую очередь между частями, внутри частей контраст скорее оттеняющий. Помимо текста из пяти псалмов использованы фрагменты из Писаний пророков Иезекииля, Даниила, Исаяи, Иеремии.

Ниже приводится полный текст симфонической кантаты «Семь врат Иерусалима», который дается в произведении на латинском языке. Библейские тексты и нумерация псалмов на русском языке приводятся по Синодальному изданию 1876 года.

Часть 1

Пс. 47, 2

Велик Господь и всехвален во граде Бога нашего, на святой горе Его.

Пс. 95, 1–3

Воспойте Господу песнь новую; воспойте Господу, вся земля;
пойте Господу, благословляйте имя Его, благовествуйте со дня на день,
спасение Его;
возвещайте в народах славу Его, во всех племенах чуда Его;

Пс. 47, 15

ибо сей Бог есть Бог наш на веки и веки.

Часть 2

Пс. 136, 5

Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня десница моя;

Часть 3

Пс. 129, 1–3

Из глубины взываю к Тебе, Господи.
Господи! Услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны
к голосу молитв моих.
Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, — Господи! Кто устоит?

Часть 4

Пс. 136, 5

Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня десница моя;

Книга прор. Исаяи 26, 2

Отворите ворота; да войдет народ праведный, хранящий истину.

Ис. 52, 1

Восстань, восстань, облекись в силу твою, Сион!

Облекись в одежды величия твоего,

Иерусалим, город святой!

Часть 5

Пс. 147, 1–3

Хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего,

ибо Он укрепляет веревы ворот твоих, благословляет сынов твоих

среди тебя;

утверждает в пределах твоих мир;

Аллилуя!

Часть 6

Была на мне рука Господа

Книга прор. Иезекииля (Иез.) 37, 1–10

Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом

и поставил меня среди поля,

И оно было полно костей, и обвел меня кругом около них,

и вот весьма много их на

поверхности поля, и вот они весьма сухи.

И сказал мне: сын человеческий! Оживут ли кости сии?

Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это.

И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: «кости сухие!

Слушайте слово Господне!»

Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживете.

И обложу вас жилами, и выращу на вас плоть, и покрою вас кожей,

и введу в вас дух, и оживете, и узнаете, что Я Господь.

Я изрек пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал,

произошел шум,

и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею.

И видел я: и вот жилы были на них, и плоть выросла,

и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них.

Тогда сказал Он мне: изреки пророчество духу, изреки пророчество, сын человеческий, и скажи духу: так говорит Господь Бог: от четырех ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут.

И я изрек пророчество, как Он повелел мне, и вошел в них дух,

и они ожили, и стали на ноги свои — весьма, весьма великое полчище.

Часть 7

Книга прор. Иеремии (Иер.) 21, 8

так говорит Господь: вот, Я предлагаю вам путь жизни и путь смерти:

Книга прор. Даниила (Дан.) 7, 13

с облаками небесными шел как бы Сын человеческий.

Ис. 59, 19

И убоятся имени Господа на западе и славы Его — на восходе солнца.

Если враг придет как река, дуновение Господа прогонит его.

Ис. 60, 1–3, 11

Встань, светись [Иерусалим], ибо пришел свет твой,

и слава Господня взошла над тобою.

Ибо вот, тьма покроеет землю, и мрак — народы;

а над тобою воссияет Господь, и слава Его явится над тобою.

И придут народы к свету твоему, и цари —

к восходящему над тобой сиянию.

И будут всегда отверсты врата твои,

не будут затворяться ни днем ни ночью.

Пс. 95, 1, 3–4

Воспойте Господу, вся земля!

Возвещайте в народах славу Его, во всех племенах чудеса Его;

ибо велик Господь и достоуважен, страшен Он паче всех богов.

Пс. 47, 2

во граде Бога нашего, на святой горе Его.

В программах к исполнению произведения обычно прилагается английский перевод текста и нередко текст на языке страны, где имеет место концерт. Шестая часть, написанная для чтеца с приглушенным сопровождением некоторых инструментов и содержащая «зерно» концепции Пендерецкого, на премьере в Иерусалиме читалась на древнееврейском языке; в Польше она звучала на польском.

Считаю «Семь врат» лучшим сочинением композитора 1990-х годов, хотя не исключаю и иных точек зрения. От красоты этой музыки захватывает дух. Чувствуешь свободу и дыхание музыкальной ткани в каждый момент звучания. Достигается это великолепие разными способами. Среди них — объемность и пространственность звучания, получаемая в том числе расположением инструментов оркестра, часть из них — *nella sala*; интересны «пересечения» трех хоров и солистов. Участвует в этом процессе и музыкальная фактура, по преимуществу полифоническая. Формы фуги нет; композитор ограничивается имитациями и канонами (обращенными, зеркальными, ритмическими и т. п.), но данными,

как правило, не в строгом виде, а приблизительно, вариационно (например, в третьей части «De profundis»). Сочетание вариантности и имитации рождает явление, которое можно назвать вариантной гетерофонией (термин И.К. Кузнецова). Именно такое письмо дает эффект живой, пульсирующей дышащей фактуры.

Огромное значение имеет и гармония, также «раскрепощенная», переходящая в гетерофонию. Хроматика базируется на гармоническом фундаменте — басу, над которым «парят» свободные мелодические построения, данные то в уменьшении, то в увеличении. Постоянно варьируясь, они способствуют линейному восприятию фактуры. Рождается феномен модальности, тяготеющей к хроматике. В хроматической определенной высоты модальности устанавливается временное господство баса, который подчиняет себе звуковое движение на определенных участках формы. Рельефная линия басов в партитуре и фиксирует гармоническое развитие. Обычно оно идет по обертоновой шкале, всё дальше удаляясь от первоначального устоя. Так, в первой части движение гармонии отталкивается от звука *c* к *fis* — к гармонии тритонанты (термин И.К. Кузнецова). В результате рождается ощущение «неустойчивого устоя», как раз и способствующего эффекту живой пульсации, дыхания музыки. Хроматика как бы «воспаряет в воздухе» и вновь опускается на тональный фундамент. Возникающие по мере развития своеобразные «модальные тоники» на пути к самому отдаленному обертону — такое развитие имеет некое сходство с церковным православным многоголосием (быть может, сыграл свою роль опыт сочинения композитором православной музыки в «Заутрене», «Иже херувимы», «Слава Святому Даниилу, князю Московскому»?). Трудно сказать. Тем не менее, можно констатировать, что полифоническое и гармоническое мышление у Пендерецкого тесно переплетены и взаимообуславливают друг друга. Таковы вкратце некоторые особенности метода Пендерецкого при написании Седьмой симфонии как частный случай композиционной техники в огромном диапазоне способов сочинения в XX веке.

Первая часть — Maestoso — «Magnus Dominus» — начинается с первого motto: слова «Magnus Dominus» («Велик Господь») в унисон скандируются тремя хорами на мощной педали *c*.

18.

Soprano Solo

Contralto Solo

Tenore Solo

Basso Solo

Coro I, II, III

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis in ci - vi - ta - te De

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis in ci - vi - ta - te De

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis in ci - vi - ta - te De

Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis in ci - vi - ta - te De

3/4 Maestoso (♩ = 60)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Мотив этот неоднократно появляется в Симфонии, становится одним из стержнеобразующих парадигм формы. Далее в красивом распеве на модальной гармонии возникают мягкие благозвучные диссонансы, несмотря на усиливающуюся концентрацию малых секунд, с тем чтобы время от времени возвращаться к суровому унисону «Magnus Dominus». В цифре 2 (68) примечательна красочная переключка партии трех хоров с валторнами, трубами и тромбонами. Способ интонирования — излюбленные композитором секундовые ходы (сходство с псалмодированием), ходы на кварту, сексту, иногда терцию с разрешением на плавные секундовые интонации, оснащенные «вкусной», мягко диссонирующей гармонией. Фактура на смену гомофонная, но главным образом полифоническая, богатая контрапунктами, насыщенная имитациями. Сказанное касается как вокальных, так и оркестровых партий.

Секция («Cantate Domino canticum novum» — «Воспойте Господу песнь новую») поручена группе солистов с удвоением голосов струнными. Эта лирика, звучащая *piano* и *pianissimo*, великолепно подсвечивается нежными (*dolce*) удвоениями в унисон деревянно-духовой и скрипичной партиями с легким позваниванием треугольника (после ц. 7).

Третье motto первой части, изложенное в гомофонно-гармонической фактуре (ц. 8) в сопровождении тихого тремоло литавр, переходит в пространственный диалог двух валторн — из оркестра и nella sala (эти излюбленные композитором монологи и диалоги сольных инструментов нашли свое применение и в этой Симфонии).

К цифре 12 вызревает кульминация: нисходяще-восходящее построение в унисонном пении солистов от piano к forte вливается в мощный унисон трех хоров («Magnus Dominus»), оплетаемый контрапунктическими голосами солистов и струнной группы. Звучание расширяется и крепнет, разрешаясь в пронзительный D-dur (ц. 15 – 1 такт). В заключение первой части наступает умиротворение. Очень изысканно звучит трехкратное чередование терпких гармоний хора со средневековыми квинто-квартовыми созвучиями ($fis^1 - cis^2 - fis^2 - cis^3 - fis^3$) у флейт, гобоев, скрипок, челесты, церковного колокола (campane da chiesa), там-тамов. Завершается часть pianissimo на мягком диссонансе (соотношение тритонанты) *c-fis-cis*.

Вторая часть — Adagio — «Si oblitus» («Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня десница моя»). Здесь вводится второе motto: стремительная квинтоль (7 ударов) — ядро будущей симфонизации и драматической экспрессии.

Вначале на кластере огромного divisi струнных исполняется сопрано раздумчивая фраза с предостережением. Далее, в Allegro (от цифры 1), многократно повторяется motto в стремительно расширяющемся диапазоне звучания в несколько октав (нечто подобное мы наблюдали в Пассакалье из Третьей симфонии). Здесь завязка симфонического конфликта, который продолжится в четвертой части Симфонии. На мгновение в аккордовом складе на секундово-терцовых интервалах вступают все три хора, и через паузу на трех piano хоровая звучность погружается в пряный f-moll («Jerusalem»). Второе motto заканчивает эту самую короткую часть симфонической кантаты.

Третья часть — Adagio — «De profundis» («Из глубины зываю к Тебе, Господи») — для трех хоров a cappella. Узкий диапазон, заполняемый секундами, равномерные доли половинных и четвертей на «лежащем» басу напоминают о ренессансовой полифонии. Часто (как в старой полифонии) по вертикали образуются чистые квинты и кварты через октаву, переходящие в сексты, терции. Типично задержание диссонансов с переходом их в несовер-

шенные консонансы. В имитациях используется прием противоположения. Время от времени полифония сменяется аккордикой. Для последней характерны приемы хроматического передвижения голосов, образующих звучания разной степени диссонантной напряженности, естественно переходящих в совершенные консонансы — интервалы квинты и октавы.

Со слов «*Si iniquitates*» пространственная полифония уступает место тихому скандированию с включением триоли «путешествующей» по басовым и теноровым голосам трех хоров. При этом характерно передвижение одних голосов при неизменности других — формируется типичное для Пендерецкого «мерцающее» чередование диссонантных созвучий с вполне традиционными секстаккордами, квартсекстаккордами, септаккордами, причем в басу — непременно диссонирующий звук.

Четвертая часть — Allegro. Adagio — «Si oblitus» («Если я забуду тебя, Иерусалим...»). Музыкальный материал заимствован из второй части, только там Adagio сменяет Allegro, а здесь Allegro сменяет Adagio. Возвращается и главная мысль второй части: предупреждение самому себе, наполненное тревогой и страхом. Фактически лишь в этой части формируется симфонический процесс, продолженный в следующей, пятой, части, что и позволило композитору назвать это сочинение симфонией.

Данная часть контрастирует предыдущей по всем музыкальным характеристикам. «Тревожные» мелизматические квинтоли, исполняемые forte с ходами вверх и вниз — заключенные в имитациях на разных расстояниях, вплоть до одной четверти, — завершаются семью повторами звука *f*. Фактура разбухает (октавы от *f* до *f*³) и внезапно (хотя и временно) отстраняется вступлением Adagio (ц. 1), где на фоне кластера у *divisi* струнных звучит предупреждающая фраза «Если я забуду тебя, Иерусалим...» у сопрано соло. Фраза замирает в нежнейшем *glissando* струнных и ударных. Перед цифрой 2 — возобновление Allegro с дальнейшим разрастанием оркестровых партий и увеличения батарей перкуссии. Вновь раздается предостережение, которому суждено было исполниться в истории Иерусалима. *Motto* к цифре 3 охватывает пространство от большой октавы до четвертой, на этом фоне медные духовые исполняют грозные возгласы. Синтетическая реприза — сочетание ниспадающих секунд и *motto* (7 ударов) — приходит к полному успокоению звучности.

Пятая часть — *Vivace* — «*Lauda, Jerusalem, Dominum*» («Хвали, Иерусалим, Господа...») — самая продолжительная, самая богатая в плане оркестровки, виртуозная с обширными фрагментами выступлений перкуссии. Текст посвящен прославлению «Господа нашего, которому поклоняется Иерусалим, Сион... который утверждает мир в его пределах». Этот текст, краткий и цельный, породил музыку богатейших оттенков и контрастов.

Жанр пятой части — скерцо. Начинается оно соло ударной группы, для которой избран тембр низкий, глубокий и суховатый. Среди них два уже упоминаемых тубафона, таинственной и специфической окраски звучания с пространно развитыми партиями (пример 19).

Радостный по настроению, тройной хор поет слоги, а не слова, что прекрасно соотносится с жанром скерцо, выделяя скороговоркой слово «*Dominum*», образуя канонические, зеркально канонические имитационные структуры. Время от времени пение прерывается сольными выступлениями ударных. Скерцо строится из морфем, вязь из которых формируется в скерцозную фактуру. Постепенно ее всё чаще прорезают гласы духовой группы инструментов, чья диссонантная аккордика вносит акценты тревоги и беспокойства. Созвучия, как обычно у композитора, самого разнообразного строения. Неотональность, хроматика сменяют друг друга. Непосредственно соединяются в причудливом звучании любые тональности, например, в цифре 21 –2 такта: *f-moll* — *e-moll* — *es-moll*.

Середина скерцо (от ц. 26 — *Andante, quasi lontano*), сама по себе представляющая трехчастную форму, демонстрирует вокальную музыку редкой красоты (хоры и солисты).

Особенно впечатляюща средняя часть этой двойной трехчастной формы — соло флейты *ad libitum* (*senza misura*) на фоне кластера струнных *pianissimo con sordino*, затем соло валторны (ц. 30 — *Adagio*) на выдержанном аккорде *h-moll*, от которого образуются мягко диссонирующие аккорды, соединяемые плавным голосоведением. Сокращенная хоровая реприза (ц. 32 — *Andante*) прерывается (как часто бывает у Пендерецкого) острым натиском перкуссии (ц. 35 — *Vivace*, реприза скерцо). Реприза динамическая, беспокойная, с акцентами еще более острыми — всё устремлено к фактурно-динамической кульминации (ц. 62–64). Она вдруг словно «рушится» на пике своего активнейшего движения

(парадокс Пендерецкого) и «падает» в неподвижный аккорд на фермато (*senza misura, lunga*). Таким способом осуществляется переход (*attacca*) в предпоследнюю, шестую, часть.

Шестая часть — «*Senza misura: Facta es super me manus Domini*» («Была на мне рука Господа»). Оркестр стихает, струнные создают эффект шума, как бы издали доносятся акценты ударных инструментов, и на этом фоне вступает голос чтеца — пророка Иезекииля. Это известный рассказ о долине смерти (см. текст в начале раздела о Седьмой симфонии). Здесь, по сравнению с остальными частями, мало музыки, ибо в тексте изложена главная идея сочинения, — это драматическая кульминация «Семи врат». Композитор в интервью определил смысл этой сцены как «чудесный текст Иезекииля о поле, на котором было полно костей, облекающихся плотью, текст, ставший для нас [христиан] видением воскресения» (69).

Седьмая часть — «*Haec dicit Dominus*» («Слава Господу»). В начале приводятся слова пророка Даниила: «С облаками небесными шел как бы Сын Человеческий». Известно, что приход Христа в мир не согласуется с еврейской религией. Поэтому неудивительно, что после премьеры в Иерусалиме в прессе были нападки на Пендерецкого. Ибо, хотя тексты взяты из Ветхого Завета, они являются предзнаменованием пришествия Иисуса Христа, и именно так их трактует композитор. («Собственно всё сочинение стало этим предзнаменованием» (70).)

Символически голос Бога поручен басовой трубе, имеющей специфический тембр. «Ее звук, наплывающий издали (*da lontano*), — пишет Регина Хлопицкая, — фокусирует внимание слушателя на сакральное время и пространство» (71).

Функцию музыкального сопровождения выполняет фон педали *f* у струнных — протяженный либо повторяющийся, и акценты медных духовых (*da lontano*) и ударных. Несколько раз появляется мотив иллюстративного характера — там, где речь идет о «сухих костях» (тембр темпблоков). Пендерецкий в целом не идет по пути программного воплощения текста в духе романтической картины. Именно словам поручено донести до слушателя центральную идею произведения.

Мысль о будущем пришествии Мессии через седьмые врата Вечного города проповедует в начале седьмой, финальной, части пророк Иеремия: «Так говорит Господь: вот, Я предлагаю вам

путь жизни и путь смерти» — и уже цитированный пророк Данииил.

Пендерецкий перед премьерой сомневался в готовности слушателей Иерусалима принять его концепцию. «Она ведь очень христианская, направлена в сторону Иисуса Христа» (72).

Венчают Кантату-симфонию слова: «Во граде Бога нашего, на святой горе Его». Как обычно у Пендерецкого, в заключительном разделе финала проходят все важные мотивы других частей, сочетаясь в полной гармонии. Заканчивает Симфонию яркое трезвучие E-dur, повторенное семь раз fortissimo.

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ

«ПЕСНИ О БРЕННОСТИ» /

«*LIEDER DER VERGÄNGLICHKEIT*» (2004–2005)

для трех солистов, смешанного хора и оркестра

Немецкое название Симфонии можно перевести также как «Песни о преходящем», но суть концепции отражал бы и титул «Песни о деревьях». Концепция возникла еще в середине 90-х годов прошлого века, начала осуществляться в 2004–2005 годах в люславском парке среди любимых деревьев, посаженных композитором. Художника давно одолевали мысли об угрозе для существования природы со стороны человека; смерч цивилизации угрожает, по его мнению, и культуре. Главную причину последствий нашего преступного прогресса Пендерецкий видит в «десакрализации природы». «Фаустианская страсть к уничтожению, — говорил он в Глазго на церемонии награждения его титулом почетного доктора университета, — никогда еще не заходила столь далеко. <...> Для человека, который отошел от святости, природа всё же остается мертвым созданием, в ней нет места трансцендентным отношениям. И экологический рационализм не в состоянии этому противостоять. Смерть деревьев, лесов, тропических джунглей — это не только проблема биологии. Культура, которая угрожает лесам, отрицает собственное право на существование» (73). Тогда же прозвучали слова: «Если мне удастся написать Шестую симфонию, я назову ее “Элегией умирающему лесу”» (74).

Среди неосуществленных проектов Пендерецкого особый интерес представляет вокальный цикл на стихи Сергея Есенина.

Были отобраны стихи о деревьях — клене, русской березе и др., но не деревья стали темой цикла, а одиночество человека. Эта работа также была отложена (временно! — по заверению композитора), и родилась идея написать сочинение о «собственных деревьях», а через них — об одиночестве и человеческой бренности.

Как уже говорилось, с 1970-х годов, времени основания парка в Люславицах, Пендерецкий стал фанатичным дендрологом. Он сумел собрать и посадить более полутора тысяч видов деревьев и кустарников, komponируя из них поэтические виды и пейзажи. И так, по выражению, композитора, «произведение о моих деревьях», ибо «я что-то должен оставить своим деревьям» (75). После долгих размышлений и поисков (первоначально выбирались стихи из польской, русской, немецкой поэзии) Пендерецкий для единства стиля ограничился немецкоязычными стихотворениями.

Из выбранных текстов получился следующий драматургический сценарий: общее настроение и смысл концепции обозначает Йозеф фон Эйхендорф, а венчает цикл в возвышенно-пафосном тоне Ахим фон Арним. Стихотворения Гессе, Крауса, Бетге, Брехта вносят каждый свою идею, углубляющую общий смысл. Рильке и Гессе — особые поэты в цикле. Оба — носители стержня концепции — мысли о бренности, о преходящем, об одиночестве.

Тексты Восьмой симфонии Кшиштофа ПЕНДЕРЕЦКОГО

«Lieder der Vergänglichkeit» — «Песни о преходящем»

Перевод с немецкого В.А. Ерохина

Joseph von Eichendorff
Nachts

Йозеф фон Эйхендорф
Ночью

Ich stehe in Waldesschatten / Стою в лесной тени,

Wie an des Lebens Rand / словно на краю жизни.

Die Länder wie dämmernde Matten /

[Вокруг меня] еле различимые пастбища.

Der Strom wie ein silbern Band. / Серебристая лента реки.

Von fern nur schlagen die Glocken / Издали доносятся удары колоколов.

Über die Wälder herein, / [Они] где-то там, за лесами.

Ein Reh hebt den Kopf erschrocken / Вот подняла голову пугливая серна

Und schlummert gleich wieder ein. / и тотчас же снова задремала.

Der Wald aber rühret die Wipfel / А лес шевелит макушками деревьев,
 Im Traum von der Felsenwand, / и снится ему отвесная скала.
 Denn der Herr geht über die Gipfel /
 Ибо Господь проходит над вершинами гор,
 Und segnet das stille Land. / благословляя эту тихую местность.

Rainer Maria Rilke
Ende des Herbstes

Райнер Мария Рильке
Конец осени

Ich sehe seit einer Zeit, / С некоторых пор я вижу,
 wie alles sich verwandelt / как всё преобразилось.
 Etwas steht auf und handelt / А кое-что встаёт и принимается за дело:
 Und tötet und tut Leid. / умерщвляет и причиняет горе.

Von Mal sind all / Сады —
 Die Gärten nicht dieselben; / все разные:
 Von den gilbenden zu der gelben / от желтеющих до уже пожелтевших,
 Langsamem Verfall: / медленно распадающихся.
 Wie war der Weg mir weit. /
 О, каким долгим оказался для меня [весь этот] путь.

Jetzt bin ich bei den leeren / Теперь сады вокруг меня — пустые.
 Und schaue durch alle Alleen. / Легко просматриваются все их аллеи.
 Fast bis zu den fernen Meeren / Мне почти всё отсюда видно —
 Kann ich den ernsten schweren / вплоть до далёких морей и [нависшего
 Verwehenden Himmel sehn. / над ними] сурового, тяжёлого неба.

Bertolt Brecht
Der brennende Baum

Бертольт Брехт
Пылающее дерево

Durch des Abends dunstig roten Nebel / Сквозь красноватый туман вечера
 Sahen wir die roten, steilen Flammen /
 нам было видно, как красные языки пламени,
 Schwelend schlagen in den schwarzen Himmel. /
 дымясь, упирались в чёрное небо:
 In den Feldern dort in schwüler Stille / где-то там, в полях, в давящей тишине,
 Prasselnd / потрескивая,
 Brannte ein Baum. / горело дерево.

Hochauf reckten sich die schreckensstarren Äste /
 Вздымались испуганно-жёсткие чёрные сучья,
 Schwarz, von rotem Funkenregen / беспорядочно овеваемые
 Wild und wirr umtanzt. / красным дождём искр.

Auch ich seitdem wuchs stille fort, wie du, /
 Да я и сам всё это время тихо рос, как ты,
 Und nichts an mir wollt' weilen, /
 [и, может быть, во мне уж не осталось ничего былого.]
 Doch meine Wunde wuchs — und wuchs nicht zu /
 Росла и рана. Моя рана. Да, росла — но так и не сумела зарости.
 Und wird wohl niemals mehr hienieden heilen. /
 И никогда теперь уже, должно быть, не сумеет.

Karl Kraus
Flieder

Карл Краус
Сирень

Nun weiß ich doch, 's ist Frühling wieder. /
 Теперь я знаю, что опять пришла весна.
 Ich sah es nicht vor so viel Nacht / Давно уже не видел я такого,
 Und lange hatt' ich's nicht gedacht. / давно уж даже и не вспоминал об этом.
 Nun merk' ich erst, schon blüht der Flieder. /
 И вот теперь — заметил вдруг, что расцвела сирень.

Wie fand ich das Geheimnis wieder? / Да как же я опять набрёл на эту тайну?
 Man hatte mich darum gebracht. / Ведь я давно уже её лишился.
 Was hat die Welt aus uns gemacht! / Что сделал с нами этот [жуткий] мир!
 Ich dreh' mich um, da blüht der Flieder. / Гляжу вокруг — сирень цветёт.

Und danke Gott, er schuf mich wieder, /
 И — я благодарю Всевышнего: он снова сотворил меня,
 indem er widerschuf die Pracht. / коли Он снова показал мне эту роскошь.
 Sie anzuschauen aufgewacht, / Проснувшись, дабы вновь её увидеть,
 so bleib' ich stehn. Noch blüht der Flieder. /
 я замираю. А сирень? Сирень пока ещё цветёт.

Hermann Hesse
Frühlingsnacht

Герман Гессе
Весенняя ночь

Im Kastanienbaum der Wind / Каштановое дерево. В нём ветер
 Reckt verschlafen sein Gefieder, / заспанно распрямляет своё оперение.
 An den spitzen Dächern rinnt / С заострённых крыш стекают
 Dämmerung und Mondschein nieder. /
 сумерки и [— вместе с ними —] лунный свет.

In den Gärten unbelauscht / В садах — никем не подслушиваемые —
Schlummern mondbeglänzte Bäume, / дремают освещённые луной деревья,
Durch die runden Kronen rauscht / а в их круглых кронах гулко шелестит
Tief das Atmen schöner Träume. / дыхание прекрасных сновидений.

Zögernd leg ich aus der Hand / Нехотя я расстаюсь
Meine, warmgespilte Geige, /
со своей — уже успевшей потеплеть [от моего усердия] — скрипкой,
Staune weit ins blaue Land, / глядываюсь в эти синеватые просторы,
Träume, sehne mich und schweige. / погружаюсь в грёзы, тоскую и молчу.

Johann Wolfgang von Goethe

Иоганн Вольфганг фон Гёте

Sag' ich's euch, geliebte Bäume? / Рассказать ли вам, любимые деревья,
Die ich ahndevoll gepflanzt, / когда то ревностно посаженные мною?
Als die wunderbarsten Träume /
(А посадил я вас в те времена, когда вокруг меня
Morgenrötlich mich umtanzt, /
озарённо порхали чудеснейшие сновидения.)
Ach, ihr wißt es, wie ich liebe, / О, вы ведь знаете, как страстно я люблю
Die so schön mich wiederliebt, /
ту, что столь восхитительно дарует мне взаимность, —
Die den reinsten meiner Triebe / ту, что на мои чистейшие порывы
Mir noch reiner wiedergibt. / мне отвечает с ещё большей чистотой.

Wachset wie aus meinem Herzen, /
Так растите же, [деревья,] словно вы взлелеяны моей душой,
Treibet in die Luft hinein, / поднимайтесь же, [тянитесь к небу],
Denn ich grub viel Freud und Schmerzen /
ибо я под ваши корни столько радости — и горя —
Unter eure Wurzeln ein. / [в своё время] закопал.
Bringet Schatten, traget Früchte, / Приносите тень, плодоносите,
Neue Freude jeden Tag; / приносите радость каждый день,
Nur daß ich sie dichte, dichte, / дабы я вкушать мог радость
Dicht bei ihr genießen mag. / рядом с нею, рядом с ней.

Hermann Hesse
Im Nebel

Герман Гессе
В тумане

Seltsam, im Nebel zu wandern! / Как странно бродить в тумане!
Einsam ist jeder Busch und Stein, / Одинок каждый куст и каждый камень.

Ich danke deiner Schönheit, deinen Blüten! /
 Благодарю твоё чудесное цветенье!
 So lang ich lebe, wirst du in mir blühen, — /
 Пока я жив — во мне цвести ты будешь,
 Du wirst noch strahlend blühen in meiner Seele, /
 цветение твоё останется в моей душе даже тогда,
 Wenn all dein Glanz schon längst vergangen ist. /
 когда весь этот блеск с тебя давно уже сойдёт.

Joseph von Eichendorff

Abschied

Im Walde bei Lubowitz

Йозеф фон Эйхендорф

Прощание

В лесу близ Лубовице [(Силезия)]

O Täler weit, o Höhen, / О, эти дали, эти выси,
 O schöner, grüner Wald, / о, этот чудный лес зелёный!
 Du meiner Lust und Wehen / Ты, лес, и радостям, и горестям моим
 Andächt'ger Aufenthalt! / всегда даёшь пристанище благое,
 Da draußen, stets betrogen, /
 тогда как где-то там, явившись вечной жертвою обмана,
 Saust die geschäft'ge Welt, / шумит неугомонный суетливый мир.
 Schlag noch einmal die Bogen / Так пусть же будет снова распростёрт
 Um mich, du grünes Zelt! / вокруг меня зелёный твой шатёр!

Wenn es beginnt zu tagen, / Как только займётся заря,
 Die Erde dampft und blinkt, / а по земле начнёт туман стелиться
 Die Vögel lustig schlagen, / и птицы запоют весёлые песни
 Daß dir dein Herz erklingt: / (те, на которые откликнется твоя душа), —

Da mag vergehn, verwehen — / тогда уйдут, развеются
 Das trübe Erdenleid. / невзгоды и печали.
 Da sollst du auferstehen / А ты воспрянешь
 In junger Herrlichkeit! / во всём младом великолепии!
 <... >
 Bald werd' ich dich verlassen, / Тебя покину я,
 Fremd in der Fremde gehn, / отправлюсь на чужбину.
 Auf buntbewegten Gassen / Пусть там, в тех шумных, пёстрых переулках,
 Des Lebens Schauspiel sein; / меня увидят — есть что посмотреть.
 Und mitten in dem Leben / И пусть же в самой гуще жизни
 Wird deines Ernsts Gewalt / твои усилия
 Mich Einsamen erheben, / меня, покинутого всеми, укрепят.
 So wird mein Herz nicht alt. / Тогда душа моя не застарееет.

Hermann Hesse
Vergänglichkeit

Герман Гессе
Преходящее

Vom Baum des Lebens fällt / С дерева жизни — для меня — спадает
Mir Blatt um Blatt, / лист за листом.
O taumbunte Welt, / О пёстрый, головокружительный мир!
Wie machst du satt, / Как ты насыщаешь —
Wie machst du satt und müd, / и как утомляешь!
Wie machst du trunken! / Как ты пьянишь!
Was heut noch glüht, / То, что ещё сегодня пламенеет,
Ist bald versunken. / уже на следующий день утонет.

Rainer Maria Rilke
Herbsttag

Райнер Мария Рильке
Осенний день

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß. /
Господь! Пора. Лето было замечательное.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren, /
Набрось свою тень на солнечные часы,
und auf den Fluren laß die Winde los. / и пусть подуют ветры над лугами.
Befehl den letzten Früchten voll zu sein; /
Вели дозреть последним фруктам.
Gieb ihnen noch zwei südlichere Tage, / Даруй им всем ещё два дня тёплая,
dränge sie zur Vollendung hin und jage /
и пусть они дойдут до совершенства.
die letzte Süße in den schweren Wein. /
А грозди — пусть они нальются сладким соком.
Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. /
Тот, у кого нет дома, теперь уж не построит ничего.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, /
А кто сегодня одинок, тот ещё долго одиноким будет.
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben /
Он будет бодрствовать, читать, писать свои длиннейшие послания
und wird in den Alleen hin und her / и ишагает в беспокойстве все аллеи
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben. /
под шелест развевающихся листьев.

после первой песни на слова Эйхендорфа «Ночью» («Nachts»), где главные слова «На краю жизни» поддержаны депрессивной мыслью об угасании, грустном преображении природы поздней осенью.

Контрастом и по смыслу, и по музыке стала вторая строфа стихотворения Рильке, прерывающая одухотворенное восприятие в лунном свете в пятой песне «Весенняя ночь» («Frühlingsnacht») Германа Гессе. «О каком долгим оказался для меня [весь этот] путь!» — слова Рильке вновь привносят в музыку депрессивный акцент. В данном случае, думается, можно говорить о феномене парадоксальности, к которому нередко прибегает композитор.

Наконец, третья строфа из стихотворения Рильке «Конец осени» присоединена к десятой песне на стихи Гессе «Преходящее» («Vergänglichkeit») — смысловой кульминации цикла симфонии. Здесь слова Рильке усугубляют смиренное восприятие конца жизни.

Отдельные слова и словосочетания нарочно выделяются композитором (они повторяются, расппеваются, меняются местами); иногда же возникают словесные stretta, когда у хора одновременно по вертикали сочетаются несколько строк для того, чтобы передать нужное настроение исключительно средствами музыки.

В оркестре есть немало звукоизобразительных эффектов, призванных отобразить то видение пылающего дерева, то пение ночных птиц, то шелест весеннего сада и т. д. и т. п. Но, разумеется, содержание музыки не сводится к иллюстрированию слов — во многих случаях она создает как бы параллельный ряд событий. Особенно ярко эта тенденция проявилась в двенадцатой, финальной, песне Ахима фон Арнима «О ты, вечнозеленый символ жизни» («O grüner Baum des Lebens»).

Проявление симфонизма я вижу прежде всего в выявлении сквозной развивающейся сверхидеи цикла, представленной в движущейся полифонии смыслов, где слово и оркестр спаяны в единый организм. Налицо богатство семантических связей между песнями, есть черты рамочной конструкции (первая и финальная песни).

Мечислав Томашевский считает, что в Восьмой симфонии сочетаются на равных началах две традиции: песенного цикла с оркестром и симфонии. Первая из этих традиций, по мнению польского музыковеда, идет от «Les nuits d'été» Берлиоза — до Малера

«Der Lied von der Erde». Вторая — от последних симфоний Бетховена — и также до Малера, его Третьей симфонии d-moll (76).

Восьмая симфония возникла в творческий период, когда в музыке Пендерецкого доминировала камерность, когда было достигнуто успокоение в гармонии всех компонентов музыкального языка — то, что Томашевский называет *claritas* (77). Действительно, многое отделяет эту Симфонию от предшествовавших, где нередко были эффекты звукового давления, многослойная фактура, повышенная роль медных духовых и ударных инструментов, мощный состав оркестра и др. Восьмая написана словно акварельными красками; фактура прозрачна, сочетание тембров изысканно, полифония изощрена — в ней всё словно просвечивает и по горизонтали, и по вертикали.

Первоначальная версия вокально-симфонического цикла состояла из девяти песен. Она была написана по заказу Министерства культуры Великого Герцогства Люксембург по случаю открытия нового концертного зала. Премьера состоялась в июне 2005 года, играл оркестр *Philharmonique du Luxembourg*, дирижировал *Bramwell Tovey*. Полная версия Симфонии из двенадцати песен впервые была исполнена в Пекине, в октябре 2007 года.

Йозеф фон Эйхендорф (1788–1857). «Ночью» *Joseph von Eichendorff. «Nachts»*

Это романтическое стихотворение поэт — известный мастер ночного пейзажа, написал в 1853 году. Музыка следует за текстом и передает ощущение ночной тишины (тремолирующие кластеры засурдиненных струнных, свистящие флажолеты), прерываемой ночными птицами (зовы валторны, флейта, кларнет, «падающие капли» арф и челесты и др. — все средства оркестра призваны «живописать» ночной пейзаж.

«Стою в лесной тени, словно на краю жизни», — вступает ариозное пение меццо-сопрано. Хор вторит мерными полукластерными созвучиями («На краю жизни»). Далее речь идет о колокольном звоне — и он появляется (*campane tubolari*, треугольник, арфа, челеста и др.). Голос меццо-сопрано при этом «скачет» по интервалам квинты, тритона, сопутствуя партиям арфы, челесты (см. литера В) (78).

Примечателен финал песни со словами: «Ибо Господь проходит над вершинами гор, благословляя эту тихую местность», — благозвучный в терциях *c-moll*, и на его фоне звучит небольшое фугато солиста и хора под деликатный звон перкуссии. И в этом месте наступает драматургический сдвиг: аттасса включается первая строфа песни Рильке «Конец осени». Зловеще звучат слова: «А кое-что встает и принимается за дело: умерщвляет и причиняет горе». Здесь как бы возникает смысловая переключка со стихотворением Эйхендорфа: «Стою в лесной тени, словно на краю жизни», данная у Эйхендорфа лишь намеком, а у Рильке — уже совершенно однозначно и обреченно, что воспринимается как некий скептический комментарий к песне. Музыка в этом месте словно «темнеет» и истаивает, погружаясь в низкие регистры.

Бертольд Брехт. «Пылающее дерево»
Bertold Brecht. «Der brennende Baum»

Белый стих Брехта раннего экспрессионистского периода. Картина, описанная поэтом, выполнена исключительно красным и черным цветом. В музыке множество иллюстративных моментов — глissандо ниспадающих аккордовых «гроздьев» в партии струнных; импровизационный (*senza misura*) монолог альтовых флейт в изломанном, скачкообразном движении и др. Аккорды: соединенные малой секундой тритоны и квинты. Атональное трио солистов время от времени поддерживается хором (на словах «черный» и «красный»). Далее раскрывается картина жутко-прекрасного зрелища — пылающего дерева-исполина, погибающего с гордой статью (кластерные трели у струнных, «треск» ударных, «стоны» флейт и гобоев). Слова: «В жутком танце ликования» создают типично экспрессионистский образ.

Секундово-тритоновые созвучия, повторенные пять раз у *tutti* оркестра, возвещают о гибели дерева. Оно, однако, до конца не теряет своего величия: «...виднеется в черном небе, после чего ствол, окруженный хороводом красных искр, рушится». Причудливых очертаний мелодические линии солистов передают символ жуткой красоты. Соло альтовых флейт на фоне «сухих» ударов (темпблоки, большой барабан, *Piatti sospeso*) и хоровых окарин завершают пьесу.

Йозеф фон Эйхендорф. «У липы»
Joseph von Eichendorff. «Bei einer Linde»

И в этой песне звуковая фактура иллюстрирует шум и шелест листвы. Терции и назоливые сексты у баритона сочетаются с quasi-тональными структурами оркестра; тональности сопоставляются далекие, нередко в тритоновом отношении. В музыке чувствуется оттенок экзальтации. И лишь в заключении, где речь идет о незаживающей ране, темп меняется на более медленный, ариозное пение превращается в декламацию, включается печальное соло гобоя (ансога *meno mosso*), а в гармонии появляется так называемый «аккорд Пендерецкого» (Кшиштоф Дроба): вначале *es-ges / g-b-h*, в последних тактах *c-e / es-g-as*. Наступающее *morendo* уносит этот неустойчивый аккорд в «туманную даль».

Карл Краус. «Сирень»
Karl Kraus. «Flieder»

Очень короткое стихотворение ныне почти забытого поэта. Суть содержания в том, что природа возвращает разочарованному в жизни герою («Что сделал с нами этот мир!») надежду на лучшее. Природа и Бог — это единое целое в понимании поэта и композитора: «И — я благодарю Всевышнего: он снова с о т в о р и л меня»... Вся песня проникнута эйфорией, восторгом перед чудом природы — цветущей сиренью. Стихотворение написано в ямбическом размере (метр $\frac{3}{4}$); музыка разворачивается стремительно, передавая эмоцию упоения жизнью; инструментовка красочная и изобретательная, при этом максимально камерная, прозрачная. Запоминается особый колорит звучания, создаваемый глиссандирующими струнными, маримбой, арфой, треугольником и *tamburo basco*.

Герман Гессе. «Весенняя ночь»
Hermann Hesse. «Frühlingsnacht»

Элегический, тонко прописанный ночной пейзаж, воссоздающий одухотворенную картину сада. Инструментовка импрессионистски изысканна и утонченна. На протяжении всей песни у скрипки соло повторяется двузвучный полутоновый мотив налагающийся на тишайшие кластеры. «Изобразительные» эффекты — порывы ветра, звуки, издаваемые ночными птицами, и многое другое — служит фоном для лирического монолога бари-

тона. В диалог с ним вступают две валторны в сложном сочетании ритмов, в другом месте следует комментарий английского рожка *senza misura*.

В конце песни вновь включается текст Рильке (второе четверостишие): партия хора — альты, тенора и басы. Картина поздней осени, умирающих деревьев, сбросивших листву. «О, каким долгим оказался для меня [весь этот] путь!» — удручённая мысль вытесняет образ цветущего сада. Хор в манере *stretta* излагает сразу разные строки стихотворения. Текст Рильке воспринимается как предостережение (*memento*) от незбыточных надежд. В гармонии хоровой партии параллельные кварты и тритоны, переходящие в малую терцию. Песня завершается на *morendo* деликатными «всхлипами» флейты пикколо и соло скрипки.

Иоганн Вольфганг фон Гёте
«Рассказать ли вам, любимые деревья?»
Johann Wolfgang von Goethe.
«Sag' ich euch, geliebte Bäume?»

Известное лирическое стихотворение Гёте, написанное в 1789 году и присланное госпоже Шарлотте фон Штайн в письме, дополнено словами: «У меня была очень серьезная беседа с моими деревьями, и я сказал им, как сильно люблю Вас» (79).

Любовная лирика сплетается здесь с трепетным чувством по отношению к деревьям. Радость и эйфория царят в этой песне. В ней намечены три небольших раздела. Первый (соло сопрано) обращен к деревьям, подарившим «чудеснейшие сновидения». В музыке выдерживается ритм танца (*Quasi un Walzer*, ц. 1); вокальная партия написана в духе инструментального вокализа: распеты слова о «чудеснейших сновидениях», наблюдается обилие форшлагов, дублируемых в терцию тромбонами в высоком регистре (интересная находка в инструментовке), а также глиссандо струнных, блестящие пассажи деревянных духовых, — всё здесь выражает наслаждение жизнью. Второй раздел (от ц. 2) — любовная лирика. В тончайшую оркестровку вписан канон сопрано и челесты. В цифре 3 (третий раздел) вступает хор. Это гимн деревьям, восторженное их обожествление, радость от их созерцания. Оркестровка столь же изысканна и прозрачна. Гармония неотональная, то есть «приправленная» диссонансами. Фактура полифоническая — примечательна неточная имитация хоровых

голосов разными инструментами. Хор заканчивает песню многократно повторенным словом «Радость» в «замутненном» диссонансами F-dur.

Герман Гессе. «В тумане»
Hermann Hesse. «Im Nebel»

По контрасту с песней Гёте, отмеченной восторженным отношением к природе, созвучным чувству любви, стихотворение Гессе об одиночестве. В тумане деревья не видят друг друга. «Одинок каждый куст и каждый камень», но тьма так же разделяет людей. «Как странно бродить в тумане! Жить — значит быть одиноким».

Созвучно настроению стихотворения и музыка, выдержанная в однообразном настроении. Ничто не нарушает монотонного и мистического пребывания в тумане. Медленно (*Andante*, $\frac{5}{4}$), ровными четвертными и половинными длительностями хор скандирует: «Как странно бродить в тумане». Время от времени в звучание вторгается кластер с тремоло глассандирующих там-тамов и большого барабана. Тремолирующие, небольшого диапазона, звуковые формулы струнных не умолкают ни на секунду. Соло сопрано (ц. 1) на какое-то время нарушает эту монотонность (небольшой фрагмент воспоминаний о былом). В цифре 3 — реприза хора. Устанавливается бас-остинато (*f*), он же у литавр; еще в большей степени ощутима неподвижность, застылость. Тяжким бременем звучат последние строки: «Люди не знают друг друга. Все они одиноки».

Ханс Бетге. «Цветущий сад»
Hans Bethge. «Blütengarten»

И вновь яркий контраст с предшествующей песней, где всё говорит о восхищении и благодарности Богу за чудо природы — цветущий сад. Это стихотворение Пендерецкий нашел в сборнике китайских поэтов — том самом, из которого черпал тексты Густав Малер для своей гениальной симфонии-кантаты «Песнь о земле» (80). Свободная форма песни воспроизводится как бы на одном дыхании. Тонкая фактура, «акварельные» тембровые краски, изысканная гармония. Голос певца сопровождается тремя флейтами, струнными (*con sordino* либо *pizzicato*), челестой, арфой. Гобой, кларнет и труба отзываются лишь время от времени — при необходимости акцентировать тот или иной звук. Осо-

бую роль играют ударные: треугольник, тарелки, кротали и колокольчики; наконец, завершающий там-там, создающий эхо присутствия Дальнего Востока.

Йозеф фон Эйхендорф. «Прощание»
Joseph von Eichendorff. «Abschied»

Это третье стихотворение Эйхендорфа в цикле, передающее ощущение ухода из жизни, что сближает его в самом общем виде с финальной песней Малера из «Песни о земле». «Прощание» Пендерецкого также проникнуто светлой печалью. Оно написано для солисток сопрано и меццо-сопрано с оркестром. Широко распетые голоса в метре на $\frac{9}{8}$, сходятся перекрещиваются, расходятся. Во второй строфе, где речь идет о птицах, партия оркестра насыщается звукоподражательными эффектами. Они проникают и в сольные партии. Третья строфа, в которой повествуется о прощании с родным краем перед отбытием на чужбину («и пусть же в самой гуще жизни твои усилия меня, покинутого всеми, укрепят»), спета солистками в октаву (в «затемненном» *gis-moll*).

Герман Гессе. «Преходящее»
Hermann Hesse. «Vergänglichkeit»

Песня о преходящем, иными словами, об «Унесённых ветром» — как дан перевод с английского известного романа Маргарет Митчелл.

Это *Adagio* с элементом *lamentoso*, это идейная кульминация цикла — мысль о бренности всего сущего на земле. Стихотворение, как и песня, удивляет своей лапидарностью. Бас-остинато *f* выдерживается с начала до конца. На фоне «замутненной» (V низкая, II низкая и др.) тональности *f-moll* соло сопрано в свободном контрапункте с хором звучат несколько тяжеловесно (редкий размер $\frac{4}{2}$), будто провозглашают приговор. В кульминационный момент (такты на $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{2}$) в фактуре *pota contra potam* идут слова: «То, что еще сегодня пламенеет, уже на следующий день утонет». К этой песне Пендерецкий присоединил третью строфу стихотворения Рильке «Конец осени». Речь в ней — о пустых аллеях, сквозь которые видно всё, «вплоть до далеких морей», о суровом тяжелом небе. Композитор подчеркивает трагическое настроение: хор а саррелла вначале в своеобразном *quasi-фугато* поет об аллеях; затем, разделяясь на 12 голосов, где речь идет о тяжелом небе, по

вертикали образует сплошные кластеры. Последние тяжело и размеренно (в тактах на $2/2$, $3/2$, в фактуре нота против ноты) сопровождают текст. Финальный кластер повисает словно знак вопроса. Но еще следует краткое завершение: один из излюбленных композитором инструментов — валторна — излагает грустный монолог (в *f-moll*). В последних четырех тактах (*morendo*) кластеры струнных, удары колокола, там-тама и большого барабана подчеркивают трагический исход.

Райнер Мария Рильке. «Осенний день»
Rainer Maria Rilke. «Herbsttag»

Начинается песня выразительной декламацией баритона в *h-moll* словами: «Herr! Es ist Zeit!» («Господь! Пора!»).

20.

Herbsttag
(Rainer Maria Rilke)

Adagio $\frac{4}{4}$

Cr. 1 *mf*

Cr. 2 *mf*

Тimp. *mf*

Baritono solo *p*

Her es ist Zeit. Der Som-mer war so groß. Leg dei-nen Schat-ten auf die

Va. *mf* *pp*

Vc. *mf*

Cb. div. *mf*

Последние дни осени. В гармонии — часто встречающееся в этой партитуре созвучие — четыре квинты, составленные друг с другом на расстоянии малой секунды. Терпкое звучание вносит чувство чего-то финального, переходящего. Состояние меланхолии доминирует в музыке: «Тот, у кого нет дома, теперь уже не построит ничего. А кто сегодня одинок, тот еще долго одиноким будет». Впечатляющий монолог баритона сопровождается прозрачной, изысканной оркестровой фактурой. Вновь возвращается образ садовых аллей, которые герой «исшагает в беспокойстве» «под

шелест развевающихся листьев». Этот текст солист декламирует без сопровождения.

И неожиданно аттасса начинается финальная песня.

Ахим фон Арним. «О ты, вечнозеленый символ жизни»

Achim von Arnim. «O grüner Baum des Lebens»

Двенадцатая песня на стихи раннеромантического поэта имеет самый масштабный в цикле оркестровый аппарат, который несколько раз выступает самостоятельно, прерывая вокальные партии. *Andante tranquillo* на $15/8$, затем на $12/8$, широко распетое дуэтом меццо-сопрано и баритона, повествует о «вечнозеленом символе жизни», который проникает в душу человека. Постепенно музыка драматизируется, и появляется тема дороги: «О покажи мне, как пройти»... И далее во второй строфе: «Покажешь мне дорогу? Завершу ли путь?». Слова эти многократно повторяются солистами и хором. Хор выполнен в фактуре *pota contra potam*, в гармонии преобладают уменьшенные трезвучия и септаккорды.

В темпе и экспрессии *agitato molto* выдержана оркестровая связка, подготавливая ответственное по смыслу соло басовой трубы (ц. б), на мой взгляд, по аналогии с шестой частью Седьмой симфонии, символизирующей глас Бога. И следом, как бы уже за гранью жизни, на *pianissimo* вступает хоровое (а *carpella*) миниатюрное восьмиголосное фугато. Оно начинается в тональности *g-moll* и заканчивается целотоновым кластером. Этот контраст между неотональностью и соноризмом далее выдерживается до конца.

Следующий раздел *molto tranquillo* — в терцете солистов возвращаются начальные строки: «О ты, вечнозеленый символ жизни»; далее строки стихотворения распределяются между хором и солистами. Выделяются слова: «Покажешь мне дорогу?» и «Завершу ли путь?».

Кульминация врывается внезапно — после дуэта баритона с трубой включается *tutti* оркестра, правда, всего лишь на три такта («А сердце отрешилось от того, что можно за познание принять»). После этих слов следует пауза на фермато, и — начинается *Allegro maestoso*. Басовая труба (*nella sala*), и — хор начинают гимнический фрагмент песни в метре на $5/2$ с ключевыми словами. Речь идет о желании «выбраться из темноты вот этой плоти туда, куда никто не доберется», о том, что «мой дух проникся Богом

всемогущим», то есть опять о бренности и уходе в лучший мир. Последние слова «Да: бесконечен путь!» звучат на рiано в октаве у трех солистов на колеблющемся септаккорде *b-d-f-a* — *b-d-f-as*, который медленно «взмывает» на *crescendo* к *fortissimo* к предельно высоким звукам хора и струнных.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Kisielewski St.* Najciekawsze moim zdaniem... // *Ruch muzyczny*. 1979. № 23. S. 12.
2. *Die Presse*. Wien. 4.12.1989.
3. *Tomaszewski M.* Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskanie raju. Kraków: PWM, 2009. S.12.
4. *Labirynt czasu...* S. 60.
5. *Rozmowy...* T. 1. S. 153.
6. *Ibidem*, s.133.
7. Цит по: Советская музыка. 1981. № 3. С. 124.
8. *Wpuk-Nazarowa J.* O Koncercie skrzypcowym Pendereckiego // *Księga Jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego na 60-lecie urodzin* / Red. T. Malecka. Kraków, 1984. S. 78.
9. *Tomaszewski M.* Bunt... S.14.
10. См. изд.: *Krzysztof Penderecki*. 1 Koncert skrzypcowy. Schott, 1980.
11. *Zieliński T.A.* Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków, 2003.
12. *Арановский М.* Симфония и Время // *Русская музыка и XX век*. М., 1997. С. 304.
13. Там же, с. 348.
14. Там же, с. 365.
15. *Tomaszewski M.* Cztery eseje ... S. 51.
16. *Polony L.* Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Kraków, 1986. S. 81.
17. *Wightman A.* Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-Siècle. Cambridge University, 1996. P. 56.
18. См.: *Лаул Р.* Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси // *Дебюсси и музыка XX века*. Л., 1983. С. 56, 57.
19. *Павчинский С.* Сонатная форма пароизведений Скрябина. М., 1979.
20. *Мыльникова И.* В работе над Восьмой сонатой Скрябина // *Советская музыка*. 1985. № 2. С.86.
21. *Бобровский В.* О драматургии скрябинских сочинений // *Советская музыка*. 1972. № 1. С. 118, 119.
22. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1998. С. 318.
23. См. Об этом: *Samson J.* The Music of Szymanowski. New York, 1981. P. 80.
24. *Pociej B.* Szkice z różnego romantyzmu. Eseje. Kraków, 1978. S. 59.
25. *Einstein A.* Muzyka w erze romantyzmu (перевод с английского). Kraków, 1965. S. 231. Оригинал: *Music in the Romantic Era*. New York, 1947.

26. Rozmowy. Tom 1. S. 133, 134.
27. *Anton Bruckner*. Sinfonia № 7 E-dur. Partitur. Leipzig: VEB Breitkopf&Hartel Musikverlag. (Без даты.)
28. *Филимонова М.* Антон Брукнер // Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 2003. С. 413.
29. *Anton Bruckner*. Symphonie № 8 c-moll. Leipzig: VEB Breitkopf& Hartel Musikverlag, 1897.
30. *Ступель А.* Ян Сибелиус. Изд 2-е. Л., 1982. С. 38.
31. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010. С. 513.
32. *Браиловский М.* Сибелиус // Музыка XX века. Очерки. Часть первая 1890–1917. Книга вторая. М., 1977. С. 335.
33. Rozmowy. Tom 1. S. 134, 153.
34. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 173.
35. *Малер Г.* Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1968. С. 230.
36. Там же, с. 467.
37. *Барсова И.* Указ. изд. С. 23.
38. См.: Rozmowy. Tom 1. S. 153.
39. Ibidem.
40. См. Об этом: *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка... С. 222.
41. Там же, с. 223.
42. Там же, с. 228.
43. *Tomaszewski M.* Cztery eseje... S. 82.
44. См.: *Арановский М.* Симфония и Время... С. 309.
45. Rozmowy. Tom 1. S. 134, 135.
46. Ibidem.
47. Ibidem.
48. *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. Цит по: *Барсова И.* Симфонии... С. 30.
49. *Акопян Л.О.* Музыка XX века... С. 513.
50. См.: *Krzysztof Penderecki.* 2. Sinfonie für Orchester. Mainz: Schott, 1980.
51. *Tomaszewski M.* Bunt... S. 45, 51.
52. *Арановский М.* Симфония и Время... С. 314.
53. *Барсова И.* Симфонии... С. 21.
54. *Krzysztof Penderecki.* 3. Sinfonie für Orchester 1988/95. Partitur. Mainz: Schott, 1995.
55. *Tomaszewski M.* Bunt... S. 141.
56. *Zieliński T.A.* Dramat instrumentalny... S. 107.
57. *Gmys M.* Penderecki a Mahler. Próba paraleli // Muzyka ery intertekstualnej. Kraków, 2005. S. 280.
58. *Krzysztof Penderecki.* Adagio für Orchester. Partitur. Mainz: Schott, 1988.
59. См. Подробнее: *Nikolska Irina.* Z niektórych zagadnień twórczości symfonicznej lat osiemdziesiątych // Muzyka Krzysztofa Pendereckiego.

- На английском языке: *On some Symphonic Works within 80s // The Music of Krzysztof Penderecki*. Kraków, 1995. P. 52–53.
60. Rozmowy. Tom 1. S. 165.
61. О современных типах тематизма в симфониях см.: *Немировская И.* О конфликтном морфологическом симфонизме в Шестой Шнитке // *Musicus*. СПб., 2009.
62. О парадоксальности симфонической драматургии см.: *Немировская И.* О принципах отечественного симфонизма 80-х годов XX века: Шнитке и его окружение // *Альфреду Шнитке посвящается //* Ред.-сост. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. М., 2004. Вып. 4. С. 171–183.
63. *Krzysztof Penderecki*. 5. Sinfonie für Orchester (1991/92). Mainz: Schott, 1992.
64. *Tomaszewski M.* Cztery eseje... S. 37.
65. Rozmowy. Tom 2. S. 10–11.
66. *Tomaszewski M.* Bunt... S. 238.
67. Цит по: *Tomaszewski M.* Bunt... S. 228.
68. *Krzysztof Penderecki*. Seven Gates of Jerusalem. Symphony № 7. Full Score (1994). Mainz: Schott, 1997.
69. Цит по: *Chłopicka Regina*. Bóg jako postać dramatyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego // *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*. Studia pod redakcją Zbigniewa Skowrona. Warszawa, 2007. S. 662.
70. Rozmowy. Tom 1. S. 181.
71. *Chłopicka R.* Ibidem. S. 663.
72. Цит по: *Tomaszewski M.* Bunt... S. 238.
73. *Labirynt czasu...* S. 38.
74. Ibidem. S. 39.
75. Rozmowy. Tom 1. S. 93.
76. *Tomaszewski M.* Bunt... S. 279.
77. Ibidem, s. 280.
78. *Krzysztof Penderecki*. 8. Sinfonie — Lieder der Vergänglichkeit für drei Solisten (Sopran, Mezzosopran, Bariton), gemischten Chor und Orchester (2004–2005). Mainz: Schott, 2007.
79. Й.В. фон Гёте Шарлотте фон Штайн. Веймар, 24.12.1780. Цит. по: *Tomaszewski M.* Bunt... S. 285.
80. Die chinesische Flöte (Nachdichtungen chinesischer Lyrik von Hans Bethge). [Kelkheim:] Yin Yang Media Verlag, 2001–2003.

Глава четвертая

«ЛЮДЕНСКИЕ ДЕМОНЫ» КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО И ЕГО ПОИСКИ В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ

*К*шиштоф Пендерецкий был уже всемирно известным композитором, автором знаменитых «Трена — жертвам Хиросимы» («Tren — Ofiarom Hiroszimy»), «Страстей по Луке» и оратории «Dies irae», когда впервые обратился к жанру музыкального театра. Его первое сценическое произведение — «Люденские демоны», или «Демоны из Люден» — завершено в 1969 году по заказу Гамбургской оперы, где и состоялась премьера (постановщик — выдающийся польский режиссер Конрад Свинарский, дирижер — Генрик Чиж). Либретто написано композитором по пьесе английского драматурга Джона Уайтинга «The Devils», созданной, в свою очередь, по документальной повести Альдоуса Хаксли «The Devils of Loudun». Уже через два дня в Штутгарте состоялась вторая премьера «Демонов» (режиссер — Гюнтер Реннерт, дирижер — Янос Кулька). Обе премьеры вызвали самые разноречивые толки, особенно в Гамбурге, где постановка изобилвала жесткими, откровенными натуралистическими и эротическими сценами в смысле изображения пыток, актов массового безумия монахинь и любовных похождений главного героя. С тех пор опера имела более 30 постановок в странах Европы и США.

Опера «Люденские демоны» написана в сложном синтетическом жанре, типичном для второй половины XX столетия; построение спектакля продиктовано законами драматического театра и фильма. Можно сказать, что это сценическая драма, где преодолены в значительной мере свойственные традиционной опере моменты приостановки действия для передачи чувств героев, моменты, в которых на первом месте оказывалась музыка. Пен-

деревский в те годы разделял мнение тех своих современников, которые считали оперу анахронизмом, исчерпавшим свои возможности. Однако в важнейших драматургических узлах «Демонов» роль музыки как средства, создающего эмоциональную атмосферу спектакля, весьма существенна.

Вторая опера композитора, премьера которой состоялась в Чикаго, в 1978 году (написана по заказу театра к 200-летию США), — «Потерянный рай» (либретто Кристофера Фрая по эпической поэме английского писателя XVII столетия Джона Мильтона). Пендерецкий определил ее как «*sacra rappresentazione*» («священное представление»), подчеркнув тем самым связь с традицией флорентийских *representazione* XIV–XVI веков, которые представляли собой по сути промежуточный жанр между духовной ораторией и оперой в начальной стадии ее развития.

Третья опера Пендерецкого — «Черная маска» (по одноименной драме Герхарта Гауптмана, 1928; либретто Гарри Купфера и Кшиштофа Пендерецкого) — написана специально для фестиваля в Зальцбурге и поставлена силами Венской оперы в 1986 году (режиссер — Гарри Купфер, дирижер — Вальдемар Нельсон). Это произведение, в трактовке жанра связанное с экспрессионистской линией в творчестве Рихарда Штрауса и еще более тесно с «Воццеком» Альбана Берга, так же отличается индивидуальным подходом к оперным традициям.

Четвертая опера *buffo* «Король Убю» (по гротесково-абсурдистской пьесе юного француза-лицеиста Альфреда Жарри, 1888; либретто написано Ежи Яроцким в сотрудничестве с композитором) впервые поставлена в Баварском оперном театре, в Мюнхене, в 1991 году. Произведение проникнуто духом постмодерна и демонстрирует широкий спектр полистилистики.

Каждая из четырех опер выдержана в своем жанре, в своем стиле. Они создавались на протяжении 25 лет и резко отличаются друг от друга, представляя разный тип театра. Во всех них, однако, главной проблемой становится *позиция человека по отношению к этическим ценностям*. Есть и другие как существенные, так и частные общие моменты, относящиеся к театральной драматургии, вокальным характеристикам, проблеме контраста и др. Так, Александр Ивашкин в «Демомах» и «Потерянном рае» отмечал повышенный эмоциональный тонус повествования, почти лишенный оазисов спокойствия, огромную силу воздействия на слуша-

телей, умение окрасить свои образы в яркие тона и заставить их быть носителями сильных сценических эффектов (1, 91–93). Если говорить о содержании, по крайней мере первой и второй опер, то в них Пендерецкий «повествует <...> примерно об одном и том же. Борьба света и тьмы, сил зла и добра, святости и греха; дявольские искушения и их преодоление — вот тема театра Пендерецкого» (1, 92).

В третьей опере, благодаря стиранию границ между реальностью и фантазмагорическими видениями (драма Гауптмана отмечена сильным воздействием сюрреализма), акцент делается на другом. Это, выражаясь словами польского критика Я. Экерта, «соприкосновение с вечностью. Это метафора “танца смерти”, который поглощает и большие и малые события жизни» (2, 14). Апокалиптическое видение гибнущего мира, если обобщенно трактовать основную мысль оперы (кстати, впервые этот образ появился у Пендерецкого в оратории «Dies irae», посвященной жертвам Освенцима), призвано заострить внимание на опасности глобальной катастрофы, перед которой человечество оказалось в конце XX столетия. Мысль эта, нередко высказываемая художником в различных интервью в 90-е годы, стала доминирующей в его творчестве. Ощутима она и в опере «Король Убю», в которой вообще отсутствует позитивное начало. В опере высмеивается всё и вся, в ней отсутствует нормальная логика — всё происходит словно вопреки ей. Но по сути под беспощадной издевкой и блестящей эксцентрикой ощущается гибель гуманистических ценностей, морально-нравственных устоев, попранных злобой, невежеством и процветанием торжествующего хамства.

Музыкальное же родство всех опер, помимо тяготения к общезначимым темам, символам и метафорам, сказывается и в другом — в стойкости увлечения искусством театра и в воздействии в той или иной степени кантатно-ораториальных жанров.

«Когда я пишу сценическое произведение, оперу, то мой подход становится абсолютно иным [по сравнению с инструментальными сочинениями], другим методом создается сам план сочинения. Процесс создания оперы неразрывно связан у меня с представлением о том, как это будет выглядеть на сцене. Не могу представить себе работы над сценическим произведением без одновременного его воплощения в театре», — сказал Пендерецкий в одном из интервью (3).

Действительно, если сравнить процесс кристаллизации формы в инструментальных и даже ораториальных сочинениях и в опере, то формообразование в них принципиально различно. Если в инструментальных композициях этого Мастера форма — результат последовательного преобразования элементов, их взаимодействия; масштабы ее разделов строго выверены, и их соотношение между собой образует неразрывное единство, то в опере эти качества формы как раз отсутствуют. В ней момент качественного преобразования музыкальных элементов (развития) не играет существенной роли. Типична разномасштабность сочленяемых сцен (известная пестрота в сиюминутной сменяемости музыкального материала). Музыка оказалась подчиненной драме, замысловатым перипетиям фабулы. Отсюда и яркая театральность (как важнейшее условие функционирования произведения), тщательный выбор либреттиста и режиссера своих опер, с которыми Пендерецкий сотрудничает при подготовке к премьере. Известны многократные несовпадения режиссерского и композиторского видения, приводившие к срывам контрактов, ссорам при постановках «Люденских демонов» в Гамбурге и Варшаве, «Потерянного рая» в Чикаго. Иными словами, постановка оперы во всех ее аспектах и ракурсах — от содержательных акцентов, мизансцен, костюмов и до сценографии — всё это чрезвычайно важно для творца оперы. Важно и то, являясь соавтором (а в случае «Люденских демонов» и автором) либретто своих опер, он сочиняет ритм самого сценического действия, активно используя сильно действующие приемы контраста, вводя в развитие сюжета парадоксальные сдвиги. В результате происходит значительное повышение чисто зрительского интереса к спектаклю, который в тесном взаимодействии со слушательским и является залогом большого успеха опер композитора.

Работа Пендерецкого в оперном жанре предварялась сочинением кино и театральной музыки. Интенсивная работа в этой области (более 85 «иллюстраций» к спектаклям и фильмам) не могли не повлиять на музыкальное мышление художника вообще. Так, сочинявшиеся в 60-е годы «Страсти по Луке», по признанию их автора, несут на себе печать восхищения театром и сценой: «“Страсти” — это также средневековая мистерия, средневековый “театр” и, мне кажется, что даже в моей сугубо инструментальной музыке видно его [театра] влияние в виде интереса к развертыванию действия, драматургии...» (4).

* * *

«Люденские демоны» сочинялись вслед за «Страстями по Луке» и почти одновременно с другой крупной вокально-инструментальной фреской — ораторией «Dies irae». Неудивительно, что связи между этими сочинениями прослеживаются на разных уровнях. «По своей теме опера близко соприкасается со “Страстями”, оставаясь фактически в круге тех же самых проблем и моральных конфликтов, — сказал Пендерецкий в цитированном интервью. — Суд, предвещающий смерть священника Грандье, является как бы отражением, как бы повторением суда над Иисусом Христом и его мученической смерти» (4). Недаром в самых драматических сценах обоих сочинений (здесь можно вспомнить и о картине Апокалипсиса из «Dies irae») применяются сходные выразительные средства и приемы. Что же касается принципов звуковысотной организации оперы, то они почти совпадают с формообразующими закономерностями «Dies irae» — те же средства объединения материала через сходный, единый для всего произведения тип интонационности, фактурно-тембровые арки.

Содержание оперы «Люденские демоны» основано на историческом факте — сожжении на костре священника Урбана Грандье, имевшем место 18 августа 1634 года, во времена правления Людовика XIII и кардинала Ришелье. Сам факт был не единичным в ту эпоху, но именно перипетии с Грандье — человеком высокообразованным, талантливым, а также история настоятельницы монастыря св. Урсулы Жанны (в латинизированном варианте — Иоанны) неоднократно привлекали внимание многих писателей и драматургов. Среди них: французы Альфред де Виньи, Александр Дюма-отец, англичане Антони Троллоп, Джон Уайтинг, американец Олдос Хаксли, поляк Ярослав Ивашкевич и др. Пендерецкий взял за основу драму Дж. Уайтинга «The Devils» («Демоны»), написанную по документальной повести О. Хаксли «The Devils of Loudun». Грандье обвинялся в том, что, будучи в связи с самим сатаной, опутал дьявольскими чарами ряд монахинь во главе с их настоятельницей Жанной (Иоанной). Жанна — также лицо историческое, она происходила из богатой аристократической семьи. Отличалась капризным, неуравновешенным нравом, коварством, склонностью к интриганству. Истеричность, свойственная ее натуре, часто доводила ее до нервных припадков и галлюцинаций. Она живо интересовалась Грандье, его любовными похождениями

(красивый и обаятельный, он имел множество поклонниц среди своих прихожанок). Жанна в действительности никогда не видела Грандье (так же как и он ее) (5), но столько думала о нем, что он являлся ей в ее воображении и галлюцинациях. Втайне она любила его и безумно страдала. Женские чувства, религиозный фанатизм, хитрость, притворство, невозможность счастья делают Жанну ярким врагом незнакомого ей Грандье. Она обвиняет его в дьявольских чарах, которыми он опутал ее и монахинь обители св. Урсулы (поведение настоятельницы двойственно: трудно понять, где ее уверенность в сатанинских чарах Грандье истинна, а где она превращается в притворство). Обвинения Жанны становятся главным аргументом в сложной политической интриге, приведшей Грандье на костер (6). Смелый и дерзкий человек, Грандье был автором сатирического памфлета на Ришелье; кроме того, он выступил против указа грозного кардинала снести городские стены и укрепления города Люден, что автоматически лишало город права самоуправления. История с «вселением бесов» была ловко использована против непокорного Грандье. Однако и после его смерти безумие Жанны и ее подопечных продолжало проявляться с не меньшей силой, как и бесчисленные «экзорцизмы» (процедуры изгнания бесов из тел монахинь). Продолжение событий вокруг Иоанны (от Ангелов) мы находим в повести Ярослава Ивашкевича «Мать Иоанна от Ангелов», экранизированной позднее Ежи Кавалеровичем (фильм получил в 1961 году, в Канне, «Серебряную пальмовую ветвь»).

Создавая либретто по произведениям Уайтинга и Хаксли, Пендерецкий расставил свои акценты в сюжете. Помимо этих основных литературных источников, воздействие на композитора имели и работы других мастеров театра и кино: по мотивам повести О. Хаксли был снят фильм английского режиссера Кена Рассела «Демоны»; Анджей Вайда в постановке пьесы Уайтинга в 1963 году, в варшавском Театре «Атенеум», дал свое художественное прочтение событий и морально-нравственную их оценку; не исключено, что Пендерецкий слышал оперу Сергея Прокофьева «Огненный ангел», в чем-то близкую по образам к событиям в Люден; несомненно, он читал повесть Ивашкевича и видел фильм Кавалеровича.

Своей нетипичностью для традиционной оперы, сложностью, противоречивостью и нестандартностью главных персона-

жей «Демоны» Пендерецкого — детище своего времени, когда композиторы стремились всеми силами изжить штампы, преодолеть схематичность либретто. Так, в опере нет положительно-идеализированных героев, фактически отсутствует лирика. Содержание, где возникают параллели с сюжетными линиями, известными из других опер, такими, как власть инквизиции («Дон Карлос» Верди), борьба города за самоопределение («Псковитянка» Римского-Корсакова), религиозно-мистические настроения («Лоэнгрин», «Парсифаль» Вагнера) и некоторые другие, трактовано с позиций реализма XX столетия: в нем отсутствуют любые моменты идеализации героев, событий; сама идея оперы обрела обобщенно-символический облик. В частности, автора оперы не интересуют детали политической борьбы враждующих группировок Франции, анализ действий и историческая роль инквизиции и т. п. Его занимает обнажение механизма власти, уничтожающего личность (в обобщенном плане это близко «Процессу» Франца Кафки), а механизм этот состоит из суммы действий королевского двора, церкви, личных побуждений разных людей, которыми руководят чувства ревности, зависти, злобы и т. п. В показе догматизма, средневекового садизма инквизиции присутствует момент механистичности действия бездушного аппарата: недаром в качестве эпиграфа к произведению взята цитата из средневекового церковного трактата: «Демону нельзя верить даже тогда, когда он говорит правду» («*Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum*»). Цитата эта обнажает страшную предрешенность судьбы главного героя оперы — Грандье.

В его образе подчеркнута (даже по сравнению с драмой Уайтинга) эволюция внутреннего преображения: человек со многими (в том числе запретными для его духовного сана) слабостями, тщеславный, в чем-то заносчивый, с развитым чувством собственного превосходства, любимец женщин, предающий в критический момент свою возлюбленную Филип, становится мучеником, жертвой несправедливости, сохраняя человеческое достоинство, выстояв под нечеловеческими пытками и не отрекшись от своей правды. Не менее психологической обрисовки образа занимал композитора процесс над Грандье, совершаемый по воле королевского двора и освященный церковью, — своего рода политическое убийство.

Еще более сложным представляется облик Жанны. Она несет в себе черты полубезумного существа, но одновременно про-

считывает в своей интриге все ходы. Диапазон ее чувств, линия поведения колеблются от крайней любовной или религиозной экзальтации — до женской злости и ревности, агрессивности или даже вульгарности в сценах обвинения Грандье. Экспрессионистски заостренная обрисовка образа Жанны в чем-то сродни экзальтированным героиням опер Рихарда Штрауса (особенно Саломеи), однако нередко повышенный эмоциональный тонус вокальной партии настоятельницы сменяется нарочито будничным, бытовым разговором, что свидетельствует о более широкой эстетической ориентации композитора.

Есть в этом произведении еще одно качество — специфика повествования. Ее можно почувствовать в совмещении черт документального реализма, присущего литературе XX столетия и особенностей быта XVII века, дающих особые возможности в создании парадоксальных ситуаций, непривычных и потому пугающих контрастов. Качество это прекрасно выразил польский филолог Казимеж Выка, анализируя упомянутую выше повесть Ярослава Ивашкевича. «Когда я говорю о *барочной* (курсив здесь и далее мой. — И. Н.) основе “Матери Иоанны от Ангелов”, — писал ученый, — я имею в виду особый *специфический характер реализма*, служащего воспроизведению мистической тьмы, которая царит в этом произведении. Барокко зачастую определяют как *искусство диссонансов и противоречий, с трудом образующих единство*. Один из таких диссонансов особенно по душе писателю: *беспощадный реализм, реализм натуралистического толка при изображении событий, которые во многом противоречат реалистической или натуралистической формуле*» (7, 172). Аналогичный подход взял на вооружение при создании либретто и Пендерецкий, где с натуралистическими подробностями описаны сцены экзорцизма, пыток, массовых оргий и т. п. Надо отметить, что совмещение высокого (философские идеи, глубокие религиозные чувства) и низкого (бытовые частности, натурализм вплоть до изуверства) — один из важнейших принципов литературного либретто, в котором отражено специфическое миропонимание героев оперы и воссоздана своеобразная эмоциональная атмосфера. Последняя вобрала в себя мистико-демонические и бытовые мотивы, комические и страшные, характерные для провинциального Людена, где в одном ряду находятся городские сплетни и висельник, мимо которого равнодушно или с любопытством проходят горожане (анalogии в

подходе к сюжету можно увидеть в «Огненном ангеле» Прокофьева).

И, наконец, чрезвычайно важны оттенки, нюансы, едва уловимые градации чувств, с помощью которых воплощается этот сложный мир времен барокко. Диапазон этих колебаний в атмосфере действия метко описал Казимеж Выка: «От спокойной фиксации явлений действительности, через еле уловимые нюансы иронии или поэтизации, эти оттенки переходят в яркий гротеск или демонстративную любострастность... К тому же такие переходы зачастую совершаются мгновенно, из фразы во фразу: “Мать Иоанна резко выпрямилась, даже кости затрещали, и одним движением упала ниц, распростерши руки крестом, точно они были деревянные. Стоявшие вблизи видели, как из ее рта высунулся огромный синий язык, и как она начала им лизать мраморные ступени алтаря. Ужас изобразился в широко раскрытых глазах господ придворных. Один лишь королевич сохранял невозмутимость. Он подозвал пажа и приказал прикрыть ему ноги пурпурно-красной пуховой перинкой”» (7, 176). Именно методы сталкивания средств поэтизации и гротеска, проявления истерии и покорности, иронии и фанатизма кладет в основу либретто Пендерецкий. Особенно ярко этот метод своего рода «взаимоисключений» проявляется в одной из кульминационных сцен второго действия оперы. Вначале прихожане расположились в церкви, как в театре, в ожидании интересного зрелища (изгнания бесов из монахинь), с детьми, прислугой, корзинками с едой... Само действие, полное мистики, демонических и вместе с тем натуралистических эффектов, постепенно втягивает прихожан, вселяя во многих ужас. Между тем принц де Конде, прибывший от короля, не верит в этот «театр» и передает в руки «экзорцистов» драгоценную шкатулку, в которой якобы содержится флакончик с каплей крови Иисуса Христа. Воздействие сей реликвии оказывается чудодейственным: бесы покидают тело Жанны. И тогда де Конде показывает собравшимся шкатулку: она пуста... Кажется, обман налицо. Но не тут-то было. Демоны моментально «переселяются» в тела священников-экзорцистов, монахини катаются по полу, истерия охватывает всех присутствующих; забился в припадке и паж принца, — де Конде бессилен что-либо сделать, а Грандье обречен.

В случае с «Люденскими демонами» обычный пересказ либретто мало что дает для понимания необычности атмосферы

спектакля, которая и обеспечивает этому сочинению огромный зрительский интерес. Причем, успех спектакля складывается именно в комплексе всех компонентов; музыка же, лишённая театрального действия, многое теряет.

Сценическая драматургия «Демонов» опирается на принципы театра и кино. Здесь мы находим особую многоплановость в развертывании действия, что заключается то в наложении (одновременно происходят события в разных местах, но они совмещены на сцене, причем партия оркестра сопровождает несколько вокальных линий, налагаемых друг на друга алеаторно; оно не сковано строгой метрической сеткой), то в чередовании мелких сцен-кадров (каждая продолжается одну-две минуты).

Первое действие складывается из 13 коротких сцен-кадров, в которых даются несколько сюжетных линий: видения, молитвы, интриги Жанны; любовные похождения Грандье; политическая интрига по поводу лишения Людена самоуправления, в которой замешаны судья и мэр города, посланник Ришелье де Лабордемо, сам Грандье; мрачно-буффонные персонажи — аптекарь Адам и хирург Маннури, ненавидящие Грандье и следящие за ним; появление на арене действий священников-экзорцистов. К концу первого акта складываются группы лиц, противостоящие друг другу.

Одна из наиболее развернутых сцен — первая, предваряемая коротким вступлением: тихие кластеры оркестра и сонорно трактованного хора; некоторые из этих утолщенных линий звучат в предельно высоком регистре (например, кластер органа), создавая нужное напряжение. Партия Жанны в первой сцене, имеющая сложный мелодический контур, характеризует ее как болезненно-страстную натуру, втайне мечтающую о любви, страдающую от своего физического недостатка (она горбата). В ее галлюцинации — шестивии Грандье на казнь — таится намек на мрачный итог повествования (одновременно это формообразующая арка с финалом оперы). Из последующего наполовину речитативного, наполовину разговорного диалога между настоятельницей и монахиней Кларой мы узнаем об отказе Грандье стать исповедником монастыря св. Урсулы. Этот обычный деловой разговор сменяется новыми галлюцинациями, когда Жанне видится местная молодая вдовушка Нинон в объятиях Грандье. Музыкальный фон создают два хора, сопровождающие галлюцинации героини: первый — колеблющийся внутри заданного диапазона кластер, не меняющий высотного положе-

ния; второй хор шепчет, смеется, доводя героиню до исступления. Затем хор вступает с двухголосием, которое быстро разрастается до гиперноголосия с подключением фисгармонии, валторн, саксофонов, *frullato* флейт, — все эти эффекты придают бредовым видениям Жанны страшный, демонический оттенок.

За первой следуют сцены сугубо реалистические, некоторые из них — с натуралистическим оттенком. В их мелькании чаще других появляются городские сплетники Адам и Маннури. Появление этих персонажей сразу угадывается по особому типу фактуры (пиццикато, стаккато, глissандо, короткие пассажи), которую можно назвать квазипуантилистической. Характерен и тембровый колорит (бас-кларнет, туба, бас-гитара, английский рожок, саксофон-баритон, контрфагот и др.), причем большинство инструментов исполняют короткие фрагменты соло. Вокальные партии героев под стать всей этой «разорванной» фактуре. Типична ломаная линия голосов, многократно меняющая направление. По интервальному составу вокальные партии близки остальным (об интонационных характеристиках речь впереди), однако в них имеются терции и сексты, в других партиях встречающиеся исключительно редко. В большей степени, нежели другим действующим лицам, свойственны вокальным линиям не только капризная изменчивость мелодического рельефа, но постоянные переходы от одной манеры исполнения к другой. Говор, *Sprechstimme*, речитация на одном звуке, пение — всё это сменяется ежесекундно, как в калейдоскопе, и вместе с «рваной» фактурой мгновенно сменяющихся тембров составляет *единый пласт фактуры*, объединяющий человеческие и инструментальные голоса. И если присмотреться к произведениям Пендерецкого, создаваемым в 60-е годы, то мы найдем источник возникновения данной специфической фактуры. Это три каприччио: для гобоя и 11 струнных (1964), для скрипки и оркестра (1967), для виолончели соло (1968). В них встречаются характерные для стиля буффо композитора трели и тремоло, сочетание стаккато-«долбежки» и глissандирующих «взвизгов», «гитарные» арпеджио на скрипках, «рваные» пассажи на широких интервалах; типично использование для комических эффектов тубы, которая в низком регистре дается одновременно с самыми высокими регистрами других инструментов; наконец, это специфичные тембры гитары, саксофона, контрфагота и т. п. (в Скрипичном каприччио).

Для хода событий переломной является 13-я, финальная, сцена первого действия. На фоне монотонного псалмодирования хора пробует молиться Жанна. Но перед ее глазами возникает Грандье со своей возлюбленной Филип, и Жанна обращается к Грандье со словами: «Дай мне любовь». Ее переживания прерваны приходом объединившихся врагов Грандье: де Лабордемо (посланника кардинала), Адама, Маннури, исповедника монастыря и священников-экзорцистов. Происходит первый сеанс «экзорцизма», во время которого Жанна вещает голосом одного из бесов (их в ее теле поселилось великое множество): комично и неожиданно звучит из ее уст бас-профундо (запись на магнитной ленте) от лица дьявола Асмодеуса. Но комизм ситуации тут же приобретает зловещую окраску: настоятельница указывает на Урбана Грандье как на своего соблазителя, вселившего в нее бесов. Хор, «завывая» в глиссандо сложнейшей конфигурации в диапазоне ($ges^1 - c^3$), выкрикивает имя: «Грандье!».

Центральными сценами второго акта являются сцены «экзорцизма», в которых Пендерецкий развертывает широкую шкалу впечатляющих сонорных эффектов. В сценах этих наиболее наглядно дает о себе знать принцип сочетания реалистического способа повествования, насыщенного натуралистическими деталями, с фантастическим содержанием этого повествования; типичны многократные переходы эмоциональных оттенков: от ужаса — к иронии, от притворства — к религиозному экстазу и т. п. Двусмысленность происходящего отражается и в сочетании музыкального и театрального элементов. Например, это проявляется в момент, когда демон Асмодеус никак не покидает тело Жанны, и решено прибегнуть к весьма болезненной и неприятной процедуре. Тогда поведение Жанны, мгновенно превратившейся в самое себя и умоляющей священников не прибегать к «особым мерам», красноречиво свидетельствует о том, что она, пожалуй, слишком затянула «сопротивление» демона. Комизм и одновременно ирония просвечивают в словах «демона», признающего в своем невежестве, а именно — в незнании латинского языка, на котором общается с ним специалист-экзорцист Барре. В такие моменты вновь вспоминаются некоторые эпизоды «Огненного ангела» Прокофьева, где неоднократно происходит нарочитое снижение мистической атмосферы. Здесь, однако, действию, трактованному в ироническом духе, противоречит музыка. Будь то педали класте-

ров низких медных и деревянных духовых инструментов или истерично взвывающиеся пассажи, создающие гипермногоголосные звуковые пятна, «роковые» удары перкуссии, сверхвысокие кластеры органа и т. д. и т. п. — всё способствует созданию зловещей недоброй атмосферы, предсказывает трагические события.

В финальных (9-й, 10-й) кульминационных сценах второго действия разворачивается «демонический» апофеоз сонорности, что производит действительно сильное впечатление. Жанна говорит от имени разных демонов, сестры ей вторят, — необычайно сложна и красочна в этом месте партитура с точки зрения ритмической полифонии. А далее (сцены следуют одна за другой, фактически сливаясь в единое целое) — «театр в театре» — описанная выше сцена с участием принца де Конде, в конце которой Грандье арестовывают по обвинению в связи с сатаной. В музыкальном плане — та же мгновенная смена элементов (монтажность формы), разнообразие сонорных эффектов, которые известны из наиболее радикальных сочинений композитора, таких, как «Полиморфия», «Меры времени и тишины». Огромна роль хора как сонорного (многоцветного) фона. Здесь, несомненно, сказался опыт работы с ораториальными формами, особенно в театрализованных сценах «Страстей по Луке» или «Апокалипсиса» из «Dies irae» (см. *пример 21*).

Эффектно осуществлена музыкальными средствами приостановка действия в момент открытия де Конде (*ppp*, глиссандо контрабасов и литавр) — и новое погружение в звуковой хаос (сонорный калейдоскоп), который как бы поглощает невинного Грандье. Именно здесь раскрывается во всей полноте жуткий механизм захлопывания ловушки, как и осознанность безысходного положения жертвы. В применении экстраординарных театральных и музыкальных средств воздействия на слушателя в этих сценах кроется, на мой взгляд, одна из сильных сторон произведения.

Третье действие также состоит из кратких сцен и завершается (как и в предыдущих актах) наиболее развернутой и одновременно кульминационной. Однако и первые мелкие сцены воспринимаются укрупненно, поскольку, как говорилось, они объединены между собой. Так, первая сцена происходит на трех площадках: исповедь Грандье перед казнью, молитва Жанны (в чередованиях или наложениях партий Жанны и Грандье как-то по-новому освещается их особая связь — связь людей, обреченных на страдания),

21.

legato poco a poco accel.

CORO

S

A

T

B

p _____ *ff*

Yes, there is! Oh, Yes, there is!

Doch, das gibt es. Das gibt es.

f *ff*

ossia

Leviathan *No, there is not. Just think, my dear, and remember those night time visions! He came and...*

Nein, das gibt es nicht. Überleg's doch mir, meine Liebe, weilt du noch, die nächtlichen Visionen! Er kam und...

VC 1-4

VB 1-4

p _____ *f*

и тут же гротесково-отвратительные персонажи Адама и Маннури, возбужденные предвкушением зрелищ пытки и казни. Действие разворачивается таким образом, что мини-сцены на каждой площадке то чередуются (высветляется то один, то другой фрагмент сцены), то налагаются друг на друга, способствуя стихийному возникновению дуэтов, трио. Голоса в них не согласуются между собой — они сочетаются алеаторно, ибо их обладатели обуреваемы каждый своими мыслями и чувствами, как правило, противоположными. Особенно чуждыми кажутся здесь (как в связи с этим вновь не вспомнить о барокко — искусстве диссонансов) квазипуантилистические диалоги Адама и Маннури, с их специфической тембровой аурой.

Последние сцены, завершающие оперу, экспрессионистски заострены; они буквально ранят человеческое сердце. Натуралистические подробности унижений Грандье (стрижка наголо волос, уничтожение бровей, вырывание ногтей), пытки, во время которых он твердо отказывается признаться в сделках с дьяволом — эти сцены (2-я, 3-я, 4-я, 5-я) решены средствами театра драматического. Музыка играет в них второстепенную роль: она лишь «подсвечивает», акцентирует действие вокальной или тембровой интонацией. Лишь в самых brutальных ситуациях вводятся сильно действующие сонорные эффекты.

Финальные сцены (6-я, 7-я) — шествие на казнь и сожжение — объединяются в масштабный музыкальный процесс. Здесь повышается роль оркестра, вводится сонорное tutti, состоящее из тембровых «пятен» (глиссандо низких духовых инструментов из деревянной духовой группы с саксофонами, хаотические пассажи медных, флейт, английских рожков, глиссандирующий кластер струнных), колорированное тремолирующим кластером колоколов, сверхвысокими звучностями органа и фисгармонии, сухими аккордами фортепиано, пассажем басовой гитары и т. д. Значительна и роль хора, в чем-то аналогичная эпизоду «Несение креста» из «Страстей по Луке».

Наступает заключительный театральный эпизод: последние тщетные попытки добиться признания у Грандье и отпущение грехов — поцелуй «прощения» главного мучителя Барре. Этот акт официального лицемерия вызывает возмущенные крики в толпе: «Иуда! Иуда!». И опять возникают аналогии с пассионами Пендерецкого.

Удивительные по эмоциональной выразительности сонорные краски найдены Пендерецким в оркестровом фрагменте этой сцены. Сочетание кластеров у низких виолончелей, контрабасов (*glissando lento*), сверхнизких саксофона-баритона, бас-кларнета, тромбонов, валторн с голосом Урбана Грандье, читающего молитву, проникнуто трагическим и благородным пафосом. На смену этой звукоокраске приходит другая: кластеры пианиссимо на флажолетах в высоких регистрах скрипок и альтов соединяются с гудящей (самым низким звуком) педалью органа и кластером в низком регистре пульсирующих колоколов, — в сумме возникает звучность, напоминающая вой сирены. Общее *diminuendo* оркестра; видение костра и толпы пропадает: на сцене одинокая, иступленно молящаяся Жанна.

* * *

«Облик вокальных партий в “Демомах” не отличается особой индивидуальностью», — писал Александр Ивашкин (1, 95). Действительно, все действующие лица оперы поют как бы «на одном языке». Такой подход к вокальной стороне сочинения отражает распространение в 50–60-е годы XX века серийной эстетики, так же как и эстетики экспрессионизма. Речь идет не о серийности в ортодоксальном смысле (Пендерецкий особенно ею не увлекался), а об общем подходе к упорядочению и конструированию вокальной линии, состоящей преимущественно из больших «невокальных» интервалов — большой септимы, малой ноны и других, превышающих октаву; тритона и малой секунды (8); к ним добавляются четвертитоновые скольжения, глissандо, многочисленные переходы от разных манер пения к разным манерам речи. В опере нет сольных номеров, нет устойчивых интонационных характеристик, наконец, нет лейтмотивов как в вокальных партиях, так и в партии оркестра. Были, правда, попытки нащупать нечто вроде стабильных музыкальных структур, являющихся своего рода драматургическими символами. Польский музыковед М. Матыня находит их в тритоновых педальях виолончели и контрабаса, которые появляются в узловых сценах драмы; она считает тритон «мотивом мученичества» Грандье; видит символическое значение малой ноны, часто встречающейся на слове «God» (Бог), причем в партии Жанны — это, как правило, ход вниз, а у Грандье — вверх (9, 95–98). Были также попытки обнаружить некие закономерности

сти в логике развития мелодической линии. Так, Тереса Малецкая указывает на принципы изложения партии Жанны, заключающиеся в трех-, четырехинтервальных ходах в одном направлении (чаще вверх) и одном противоположном ходе. Такое недостаточное уравнивание мелодической линии способствует ее повышенной динамике, нервной, особому беспокойству и взвинченности ее рельефа (8, 26).

Но, хотя с авторами можно согласиться в том, что вышеупомянутые приемы реально применены в опере, тем не менее нельзя согласиться с тем, что они выполняют функции неких закономерностей. Тритоны встречаются всюду, не только в драматургически центральных ситуациях. С интервала малой ноты (большой септими) начинаются многие фрагменты партии Жанны, и не только ее, но многих участников оперы. Что же касается строения вокальной линии главной героини, то указанный тип линии далеко не единственный, а существует наравне с другими.

Партия Жанны в вокальном отношении действительно наиболее развитая и интересная, насыщенная психологическими оттенками. Хотя опять-таки если к ней подойти как чисто звуковой структуре, то всю эту партию можно свести к чередованию малых секунд с малыми терциями, соединенными с помощью тритона. И этого типа интервальные «цепи» — не просто спекулятивная операция с музыкальным текстом, как показывает в своей статье Анджей Хлопецкий (10, 8), а способ создания единого эмоционального колорита всей партии Жанны.

Партия героини сочетает узкие интервалы (вплоть до микроинтервалов) и широкие — превышающие октаву. Такая «внутренне конфликтная» линия не исключает достаточно продолжительных фрагментов псалмодирования на одном звуке, так же как переходов к *Sprechstimme*, речевой декламации, смеху, завыванию и т. д. и т. п. Строение любой вокальной фразы целиком зависит от текста — это *речь*, излагаемая с помощью звуков. Экспрессионистский характер образа обуславливает смешение разных средств, с акцентом на сильнодействующие (в том числе большие разнонаправленные интервальные скачки), способствующие ощущению трагического надрыва, надлома, созданию состояний «на пределе эмоций».

Приведем несколько типичных для партии Жанны приемов построения. Начало большинства фрагментов ее сольных выступ-

лений — с малой ноты или большой септими вниз (иногда оно предваряется «скольжением» четвертитонов). Заметим, что имеется много общих черт в строении партии Жанны с партией сопрано из «Dies irae», сочиненного почти непосредственно перед оперой. Второй этап развертывания партии состоит в активном восхождении или погружении звуковысотной линии несколькими широкими однонаправленными интервалами. Третий этап — потеря линией восходящей или нисходящей ориентации и превращение ее в ломаную. Но немало и более причудливых очертаний линий, воплощающих изменение настроения Матери Иоанны от Ангелов. Вот одна из них, возникающая во время молитвы, совмещенная с мечтой о Грандье. Здесь сочетаются пение, говор, смех, речитация, узкие интервалы и широкие скачки (обозначениями выделяются: *a* — направленность линии вниз; *b* — вверх; *c* — вниз; *d* — резко ломаная линия):

22.

What is this, this di-vine mis-te-ry? Let me see,

let mi see. (smex) I ve-ry near-ly ad-dressed my-self

to God on this No: not God: man (wenot) Grand'ier

Другой пример — где вокальная линия как бы отражает чувство всё нарастающего (вплоть до безумия) возбуждения, что свидетельствует опять-таки о беспрекословном следовании композитора за драматическим развитием сюжета (это рассказ о том, что в виде сатаны к Жанне приходит Грандье). Этот типично оперный метод следования музыки за текстом объединяет резко контрастные музыкальные приемы (пример 23).

Можно найти фрагменты партии настоятельницы, где применены иные принципы конструирования ее вокальной линии,

23. *He said the most disgusting fiith. Nothing but disgusting, and immortal,*

and contemptous dsee nities

(Sussurando)
He was not in his own person

p
He came to me as a different man,

Yes, Grandier *Father Grandier.*

в частности, сопряжение длительного псалмодирования с огромными скачками и т. д. Ясно одно: композитор, следуя за сценической ситуацией, стремился к максимальному разнообразию музыкальных средств партии Жанны в рамках избранной эстетической ориентации. И благодаря этому разнообразию перед зрителем и слушателем раскрывается неуравновешенная, мятущаяся натура, из одной крайности впадающая в другую.

К сожалению, остальные вокальные партии не столь выразительны (исключая гротесково-зловещие персонажи Адама и Маннури). Ибо комплекс средств тот же, но применены они, в сравнении с партией Жанны, более умеренно и скупо. Особо парадоксальной такая ситуация в опере представляется по отношению к ее главному герою — Урбану Грандьё. Его тематизм совершенно лишен протяженного дыхания; преобладает речитатив, псалмодирование, разговорные сцены. Невыразительна его партия в лирических эпизодах (с Нинон, Филип). (Избранная система средств, как отмечалось, менее всего пригодна для воплощения лирической, задушевной, любовной эмоции. Об этом говорил и сам композитор в ряде интервью в 70-е годы.) Образ Грандьё решен в основном средствами театра, а не оперы. Важна линия его поведения в сценических ситуациях, его реакция, эволюция его духовного об-

оперы.) Здесь же имеет место как бы свободное линейное письмо с отсутствием общих опорных точек. Таковы не только вокальные диалоги, но и, например, квартет монахинь или ансамбль заговорщиков из второго действия. Моменты совпадений встречаются в дуэтах-монологих Адама и Маннури, и всякий раз производят комический эффект, принципиально выделяясь из общего стилистического контекста. Речь идет о своего рода «идейном» единстве их как бы общей партии, когда один подхватывает и допевает фразу другого, завершая ее «мечтательным» фальцетом или переводя в буффонную «долбёжку». В партиях Адама и Маннури — единственных в спектакле — встречается совпадение голосов по вертикали в унисон и даже терцию (первое действие, 3-я сцена).

Нередко в сценических ситуациях заговора комедийный стиль буффо превращается в зловещий «черный» юмор. В этих случаях композитор использует средства, известные из его сонорных партитур: острые динамические контрасты, резкие тремолирующие тембры, «взвизгивания» медных духовых, высочайшие звуки за пределами точно фиксированной высотности на *sff* и т. п.

Тем самым можно констатировать, что в «Люденских демонах» создан новый тип буффо с помощью сонорных средств.

Наименее интересны, пожалуй, лирические, любовные сцены. Проявилась неспособность интонационного материала выражать лирические эмоции. Линии вокальных партий направлены главным образом на заострение мелодического контура: широкие скачки, отсутствие масштабного мелодического дыхания, наконец, нивелированность интонационных характеристик — всё это не могло не отразиться на известной бледности и неяркости лирических сцен (12), по сравнению с гротесковыми сценами Адама и Маннури или эффектными и чрезвычайно впечатляющими в музыкальном отношении сценами «экзорцизма».

Наряду с вокальными, в опере, как отмечалось, немало разговорных диалогов и смешанных, в которых речь переходит в пение, и обратно, в говор; типично и соединение разных видов подачи текста в ансамблевых сценах. Характерна забота композитора о слышимости текста на протяжении этих диалогов: обычно инструментальное сопровождение дается предельно камерно. Фактура членится на мелкие построения (своего рода драматургический квазипуантизм). Разговорные диалоги чаще всего звучат на кластерных педалях, которые эмоционально окрашивают беседу.

Музыкальную ткань произведения разнообразят и украшают партии хоров (в опере участвуют два хора). Хор, как говорилось, выполняет две функции. Первая — чисто сонорно-инструментальная (кластеры, звуковые эффекты смеха, визга, шепота и т. п.); особенно впечатляющи эти эффекты в сценах галлюцинаций, «экзорцизма». Вторая — собственно хоровые партии, близкие по манере ораториям (ближе всего к «Dies irae»), хотя существенно уступают им по значению и разработанности в них полифонии, богатству тематического материала. Заметное место занимают хоровые партии, выдержанные в манере архаичного пения (квазигригорийского). Для этих последних в основном использовались латинские тексты из Литании. Примечательно включение в канву сочинения интереснейших материалов из так называемой «черной мессы», обнаруженной композитором в одной из краковских монастырских библиотек.

Порой функция хоровой партии колеблется между сонорной и семантической. Так, неоднократно одноголосная монодия — молитва хора — усложняется с помощью средств ритмической полифонии, увеличения числа голосов либо введения мобильных структур и превращается в колористическое звуковое «пятно». В кульминационном пункте (восхождение Грандые на костер) мобильные структуры у хора и оркестра образуют звуковой хаос (смятение, ужас), сквозь который пробиваются «ревущие» тромбоны и тубы (самые низкие звуки вне точной высотности) и специфическая краска звона (кластер колоколов, удары по струнам фортепиано и литавры, позднее присоединяется яванский гонг).

Возможны и выступления обоих хоров в разных функциях одновременно (6-я сцена первого действия). Здесь сочетаются хор, читающий в ритмическом контрапункте молитву, доносящуюся из собора, и хор, дающий сонорную краску, призванную отразить панику и ужас в душе Жанны, пришедшей увидеть Грандые. Так сталкиваются реальность жизни и мистика — одна из центральных образных оппозиций оперы.

Сходные функции, в основном фоновые, выполняет в опере оркестр. Его трактовка не традиционна: нет в его партии ни тем, ни лейтмотивов, нет самостоятельных оркестровых эпизодов; его роль заключается главным образом в создании звуковой и эмоциональной атмосферы произведения, и в этом смысле она значительна. Несмотря на огромный аппарат оркестра (42 струнных, 32 духо-

вых, дополнительно 4 саксофона, большой состав ударных, орган, фисгармония, фортепиано, басовая электрогитара), преобладают камерные инструментальные составы, избранные тембровые группы. Это неудивительно, если иметь в виду уже упомянутую заботу о слышимости текста, с одной стороны, а с другой — их значимость в некоторых случаях тембровых характеристик (персонажи Адам и Маннури). Отсюда — продолжительные фрагменты оперы, выдержанные на кластерных педалях. Напротив, в туттийных кульминационных эпизодах на первом месте — драматическая функция оркестра. В такие моменты роль музыки становится первостепенной, определяющей ход развития драматургии и дающей яркую музыкальную характеристику театральной ситуации.

Скомпонованная из фактурно-тембровых блоков музыкальная ткань способна быстро изменяться по всем параметрам. Поэтому характерны дробность, расчлененность музыкального процесса, своеобразные «обвалы», «вторжения» контрастных звукокрасок, неожиданность вступления которых производит сильное эмоциональное впечатление на слушателей.

В драматических ситуациях подчеркнута роль медных духовых, органа, колоколов, ударных, резко влияющих на рост звукового напряжения. Созданы необычные звукокраски, свойственные индивидуальной манере Пендерецкого. Использованы тембровые сочетания контрфагота, саксофонов, электрогитары, фисгармонии, пила; максимально обыграны все регистры каждого инструмента, что в разных скрещениях тембров, динамики и артикуляции позволяет добиться многообразных экспрессивных нюансов. Например, соединение сверхвысоких (с тремоло) и сверхнизких звуков с незаполненным средним регистром, подобно «Трену», приводит к сильнейшему возрастанию эмоционального напряжения, ощущению надвигающейся угрозы, страха. Сходные эмоции вызывает применение кластерной техники в артикуляции глissандо, тремоло, введение четвертитонов, внутренней пульсации и т. д. и т. п. Еще бóльшая степень эмоциональной концентрации достигается при участии хора.

Монтажная система организации музыкального материала соответствует театральной форме произведения. Музыка подчиняется драме. Многочисленные сцены соединяются между собой так, как подсказывает развитие сюжета. Иногда сцены плавно перетекают друг в друга: музыкальный фон предыдущей сцены слу-

жит и фоном для последующей (по крайней мере в начале). Другой вариант — резкий контраст. В этом случае сцены разделены генеральной паузой. Такого соединения, как в операх симфонизированного типа, в «Люденских демонах» нет.

* * *

Дальнейший путь Пендерецкого в оперном жанре отражает особенности эволюции этого композитора, для которого в меньшей степени характерны развитие и углубление уже найденных приемов (хотя и оно присутствует), а в большей — поиски новых, нередко противоположных сделанному, решений. Свидетельство сказанному — следующие оперы.

«Потерянный рай» по Мильтону (1978) — жанр ораториальной оперы, аналогии которой, как говорилось, можно найти в представлениях флорентийских «rappresentazione». Критики указывают на факт знакомства Пендерецкого на одном из зальцбургских фестивалей с «Rappresentazione di Animo e di Corpo» («Представление о душе и теле») Эмилио де Кавальери (1600) (13, 61–64) и идущие от специфики «rappresentazione» наличие рассказчика (в «Потерянном рае» это слепой поэт Мильтон), образы-аллегии (Смерть, Грех), роль хора, близкая по значению роли хора в оратории, монументальная статика, пантомима, эпичность повествования (14, 11). Разновидности скрещения оперного жанра с ораториальными (в индивидуальной интерпретации) встречаются и у других композиторов XX века, например, у Карла Орфа, Игоря Стравинского («Царь Эдип») и др.

Взяв за точку отсчета «Люденских демонов», мы вынуждены будем постоянно повторять: «В отличие от...». Ибо здесь — всё другое, противоположное: и жанр, и функция музыки, и драматургия, и стилистика. Вот как сам композитор определяет разницу (в данном случае речь идет о драматургии): «В «Демонах» <...> вся драматургия была преимущественно внешней. Здесь же [в «Потерянном рае»] драматургия не может развертываться на базе действия или диалога, поскольку «внутреннее» содержание оперы требует иного сценического времени. Отсюда — потребность в длинных монологах, нелегких для написания» (13, 64). Поэтому принципиально иным становится само значение музыки, по сравнению с «Демонами», где музыка имела всё же вспомогательный, сопровождающий действие, характер. Музыка «Потерянного

рая» — это музыка для слушания; характер действия преимущественно повествовательный, эпический, статичный; музыка как бы вбирает в себя все волнения и страсти происходящего — сила воздействия спектакля прежде всего в ней. Помимо оркестровых самостоятельных эпизодов, в «Потерянном рае» много балетной музыки, эмоционально насыщенной, богатой мелодически. Удачной находкой оперы о сотворении мира было введение двух пар главных героев — Адама и Евы — певцов и танцоров. Балетная пара как бы дополняет зримое пластическое, телесно-чувственное содержание образов (15, 5).

Либретто оперы, сделанное английским драматургом Кристофером Фраем (1, 97–98) составлено из подлинного текста Мильтона, однако акценты в передаче библейского источника оказались различными. Об этом справедливо писала польский музыковед Регина Хлопицкая (16, 235), отмечая, что у Мильтона центральным является конфликт между Богом и Сатаной, мир же людей — своего рода фон для этого столкновения. Иначе у Фрая и Пендерецкого. В их интерпретации на первом месте оказывается Человек, анализ его психологии. Вместе с тем и в поэме Мильтона, и в опере речь идет об универсальной проблеме добра и зла, о борьбе света и тьмы, святости и греха. И у Мильтона, и у авторов оперы более сложен, по сравнению с библейским, образ Люцифера-Сатаны: борьбой Бога с Архангелом-отступником определяется судьба первых людей и страшные последствия их грехопадения. В показе этих последствий, как вытекает из высказывания Пендерецкого, кроется особый смысл: «Опера содержит картину, в которой Архангел Михаил показывает Адаму будущее мира [убийство Авеля Каином, всемирный потоп, войны и др.]. Я считаю, что это и есть основная мысль этого произведения» (13, 65). Действительно, развитие музыки этого грандиозного по масштабам спектакля (его продолжительность 3,5 часа) направлено к этой кульминационной сцене, написанной в форме монументальной пассакальи.

Стилистика оперы отражает творческий этап Пендерецкого, начавшийся примерно с 1974 года «Пробуждением Иакова» для оркестра, знаменательный обращением к традициям позднего романтизма. В произведениях композитора 70-х годов заявила о себе сильная лирическая и лирико-драматическая эмоция, достичь которой было невозможно в рамках сонорной эстетики.

Композитор берет на вооружение один из важнейших концепционных принципов позднего романтического симфонизма: непрерывность становления, когда исходная музыкальная идея исчерпывает себя во множестве экспрессивных преобразований. Есть и другие приметы стиля, распространенные в музыке последней четверти XIX века: характерные хоралы меди (Брукнер, Вагнер, Малер), трепетные тремоло струнных, хроматика, частые взрывчатые *crescendo*. Вообще, типичны постоянные волновые нагнетания, и как результат — множество высоких кульминационных точек, завершаемых, как правило, срывами, и возобновления процесса в низких, «темных», регистрах, как бы «из глубины». Облик интонационного материала определяют малосекундово-тритоновые цепи, образующие линейную квазиполифоническую фактуру. Последовательность *тритон – малая секунда* в XX веке — столь же расхожая формула, как в XVIII–XIX веках, например, движение мелодии по звукам трезвучия. Однако в романтическом стиле Пендеревского она, во-первых, окружается стилистическими чертами позднего романтизма; во-вторых, цепи из малых секунд и тритонов насыщаются богатой фразировкой, акцентами, ускорениями и замедлениями — одним словом, материал интонируется в романтической манере.

В отличие от «Люденских демонов», интонационно-тембровые характеристики героев «разведены» в разные стороны и противостоят друг другу — это мир Сатаны и мир Эдема. Первый из них отличается жесткими красками (доминируют группа медных духовых, ударные), «нервным» контуром мелодической линии, изобилует скачками. Лейтгармония Сатаны тритоново-секундового строения (*b-e-f-ges-c-des-g*), типично хроматическая линия баса и своеобразная инфернальная колористика (глиссандо тромбонов, «зловещие» трели, острые синкопы) заставляют вспомнить мир романтической фантастики. Атмосфера райских садов передается пластическими линиями с уравниванием скачков противоположным направлением движения, лирической интонацией, неоднократным светлым звучанием детского хора. В сценах, разыгрываемых в райских садах, часто вводятся «абсолютные» консонансы — октава, квинта, унисон, а также сочетания трезвучий. Мир Человека характеризуется другой лейтгармонией — мажоро-минорным трезвучием с пониженной квинтой в басу (*d-f-fis-a, as* — бас). Это созвучие, широко применяемое Пен-

деревянным, обладает специфическим запоминающимся звуковым колоритом и часто вводится в лирико-драматических сценах.

Каждый персонаж или группа участников оперы имеют свою интервальную и тембровую ауру, например: Адам (тритоны и малые секунды; тембр струнных), Ева (особая роль малой терции; тембр деревянных духовых, звончатые инструменты), Сатана (тритон; тембр медных духовых, ударные), Смерть (специфический контратенор, деревянные трещотки), Грех (широкие скачки у меццо-сопрано; бас-кларнет и английский рожок), Ангелы (чистые октавы и квинты, терции), Христос (большие секста и терция, малая секунда; орган и струнные), Бог (звучание октавы у органа, таинственные звуки окарин — морских раковин). Голос Бога (декламация) нередко сопровождается унисоном шести низких мужских голосов, поющих на иврите ориентальную псалмодию, — стилистически эти эпизоды отличаются от остальной музыки оперы.

Структура оперы — два огромных действия со множеством (42) сцен. Ораториальная подача материала (множество хоров, ансамблей) способствует сосредоточенному, неторопливому развитию действия: многие сцены незаметно перетекают друг в друга. Здесь мы совершенно не ощущаем дробности строения самой музыкальной ткани, «стыковок» сцен между собой, присущих «Демонам». Музыка «Потерянного рая» воспринимается как единый симфонический процесс, как цельная музыкальная форма, сцементированная лейтмотивной фабулой. Форма оперы близка инструментальным сочинениям данного периода, например, Скрипичному и Второму виолончельному концертам. Это — чередование динамичных, драматических и лирических эпизодов (в опере сцены Сатаны и сцены Адама и Евы) с введением эпизодов интермеццо — разрядки в напряженном эмоциональном тоне (сцены Адама со зверями или Евы в окружении животных в садах Эдема и т. п.).

Сценическая же судьба оперы сложилась далеко не так удачно, как судьба «Люденских демонов». Она была поставлена в 80-е годы лишь два раза (постановка в Чикаго была повторена в миланском Театре «Ла Скала»; позднее — постановка в Штутгарте). На вопрос журналиста о причинах сложившейся ситуации со второй оперой, Пендерецкий ответил: «Одна из причин та, что произведение статично; кроме того, оно слишком монументально

(огромный исполнительский состав, в том числе редкие тембры тенора-альтино, баса-профундо, сложная хоровая партия). «Рай» действительно не оправдал себя как сценическое произведение, но прекрасно «живет» на концертной эстраде. Я сделал из оперы сюиту на 100 минут музыки, которая пользуется успехом» (4).

* * *

Нет ничего удивительного, что в своей третьей опере — «Черная маска» — композитор вновь значительно усилил элемент театральности.

В основу либретто, как говорилось ранее, легла забытая пьеса Герхарта Гауптмана «Черная маска», поставленная в 1929 году, в Вене, и снятая с репертуара тут же после премьеры. Сюжет крайне запутанный (возможно, неуспех пьесы этим и объясняется); из-за сплетения множества фабульных нитей полон намеков, непроясненных до конца ситуаций (17). Пендерецкого как раз привлекала эта многослойность содержания, ибо она представляла большие возможности для музыкальной драматургии. В пьесе Гауптмана сильна неизменно привлекающая композитора «выразительная реальность сюрреалистической действительности» (18, 121). Символическое значение многих образов оперы, сложная психология их поступков направили композитора в иное, чем в других его операх, русло поиска. Здесь жанр определяет, с одной стороны, острый психологизм, так же как патологический уклон в содержании действия, в чем-то, несомненно, созвучный «Люденским демонам». Напряженная эмоциональность, известная истеричность вокальной партии Бенигны, включение некоторых средств и приемов «неоромантического» стиля Пендерецкого с упором на «темные» оркестровые регистры и тембры наводят на мысль об экспрессионистских операх Рихарда Штрауса («Саломея», «Электра»). Аналогию с Р. Штраусом подтвердил и сам композитор в беседе с автором книги, выражая и свое восхищение «Саломеей», и стремление взять за образец организацию музыкального процесса именно этой оперы. С другой стороны, ставка на зрелищность, театральность, что выразилось в том числе в озвучивании застольной светской беседы, занимающей большую часть оперы (сцена более типична для драматического театра, нежели для оперы), привела к трактовке «Черной маски» в камерном ансамблевом стиле. Действие разворачивается в одном месте (соб-







Тихое семейное торжество



Viadrina-Preis 2011

In Würdigung seiner herausragenden Verdienste
um die Beziehungen zwischen Polen und Deutschland

wird

Krzysztof Penderecki

aufgrund eines Beschlusses
des Kuratoriums des Förderkreises
der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)
der

Viadrina-Preis 2011

der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)

verliehen.

Frankfurt (Oder), den 07. Mai 2012



Dr. Günter Pfleger
Präsident
Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)



Jürgen Vietig
Vizepräsident des Kuratoriums
des Förderkreises

EUROPA-UNIVERSITÄT VIADRINA FRANKFURT (ODER)

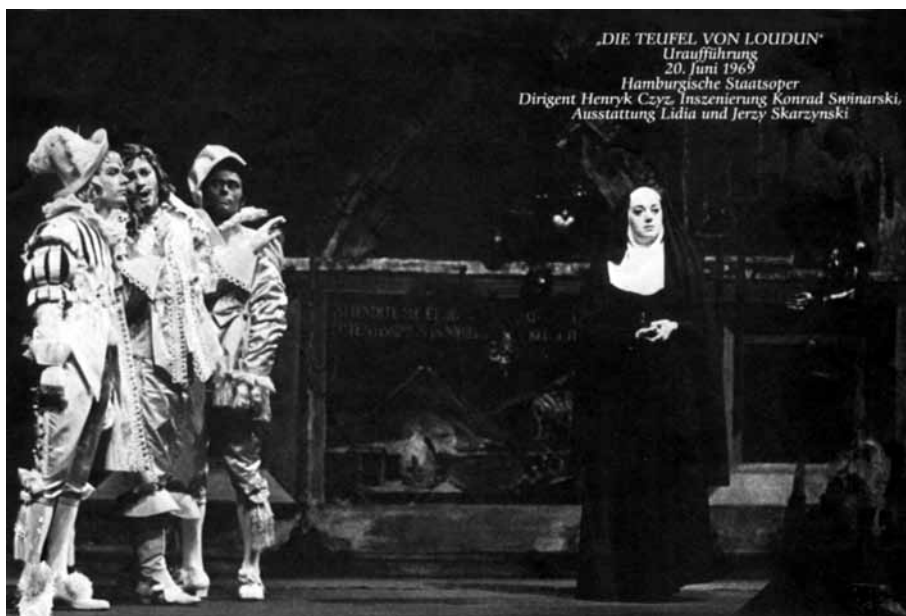
Сцена из оперы «Черная маска»





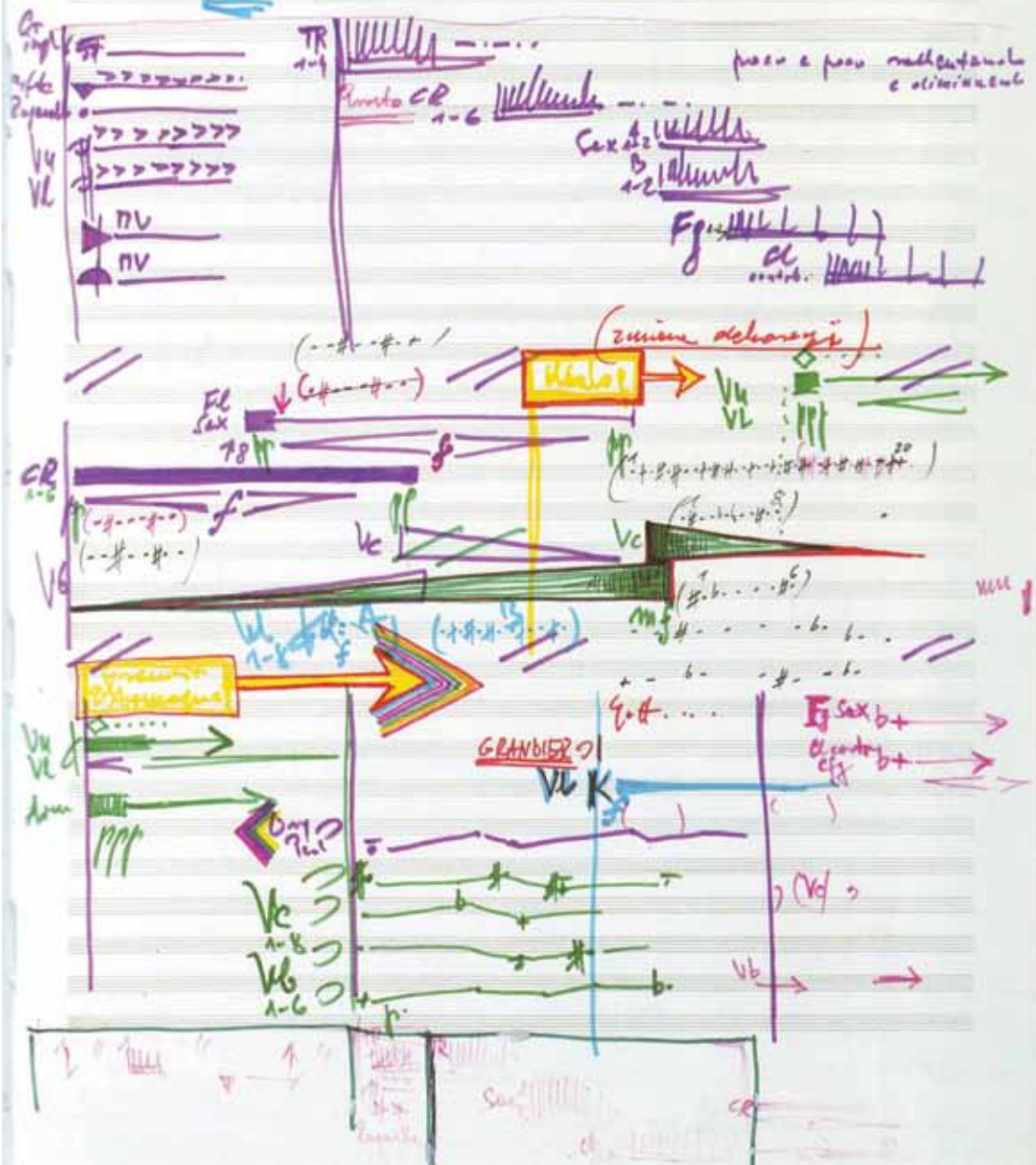
Сцена из оперы «Потерянный рай»

Сцена из оперы «Люденские демоны»



felicit ura 4 D'Amore 14 ur urit, dofa four name ...

Gr. Meine neue Schwärze Gott stehet ihr bei
 (Gott) + Gott stehet ihr bei; in der Dreck mit
 Magist





ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КАНТАТЫ-СИМФОНИИ
«СЕМЬ ВРАТ ИЕРУСАЛИМА»
на юбилейном фестивале в честь 75-летия
Кшиштофа Пендерецкого.
Варшава, Театр «Wielki»; ноябрь 2008 года













6

Apitoto ualta

Handwritten musical notation for the first system. It includes a staff with notes and rests, and a lower section with rhythmic patterns. Annotations include:

- Left margin: *Vl pr solo*, *clit*, *harp*, *Vb*
- Top: *Apitoto ualta*
- Below staff: *FR*, *FR*, *FR*, *FR*, *FR*
- Right side: *CR* (with rhythmic patterns), *CR* (with rhythmic patterns)

Handwritten musical notation for the second system. It features a staff with notes and rests, and a lower section with rhythmic patterns. Annotations include:

- Left margin: *Vl pr solo*
- Top: *s.p*
- Right side: *and.*, *str 25*

Handwritten musical notation for the third system. It includes a staff with notes and rests, and a lower section with rhythmic patterns. Annotations include:

- Left margin: *Vl pr solo*
- Right side: *clit*, *harp*, *Vb*, *s.p*

Handwritten musical notation for the fourth system. It includes a staff with notes and rests, and a lower section with rhythmic patterns. Annotations include:

- Left margin: *Vl pr solo*
- Top: *sub. C & G*, *stacc.*, *lullab*
- Right side: *cl*, *harp*, *Vb*, *cl*





**Кшиштоф Пендерецкий и Ирина Никольская
в посольстве Польши в Москве**

людены единство времени и места) при постоянном изменении количества участвующих лиц. Отсюда — соблюдение постоянной ансамблевости, плавно меняющей состав от дуэта до октета, причем характерны мгновенные смены состава ансамблей. По сравнению с первыми операми, где ансамбли имели второстепенное значение, а хоры, напротив, составляли мощный фундамент, здесь всё наоборот. Главное средство — ансамбли; хор вступает лишь в финале оперы (с мотивом «Dies irae»), сопровождая «танец смерти». Сказанное подтверждает мысль об особенностях эволюции Пендерецкого: в каждом сочинении он стремится раскрыть иные возможности жанра, сделать акцент на тех приемах, которые прежде оставались в тени либо не принимались композитором в расчет. Вместе с тем в «Черной маске» многое из первых двух опер (как и из других жанров) обобщено, тщательно отобрано и синтезировано. Опера объединяет приемы и средства из более ранних периодов творчества Пендерецкого. Вновь расширен аппарат ударных (40 инструментов), включен обширный эпизод для перкуссии соло; встречаются звуки вне определенной высоты и т. п., а одновременно встречаются фрагменты, выдержанные в неоромантическом стиле. В «Маске» применены все способы декламации и пения (вплоть до кантилены, отсутствующей, например, в «Демомах»), разные гармонические системы, смешение темброкрасок: от колористики — до сонористики. Иными словами, полистилистика проявляет себя в различных аспектах и на разных уровнях. В опере много цитат — своих (из «Польского реквиема», «Te Deum» — в финале оперы) и чужих (мотив «Dies irae», протестантские хоралы с гармонизацией композитора, танцы XVII века). Что касается танцев времен барокко, то с ними связана еще одна (подобно материалам из «черной мессы» в «Люденских демонах») интересная архивная находка композитора. Танцы почерпнуты из альбома придворного капельмейстера, работавшего в силезском городке Легница, в XVII веке, что находится всего лишь в 12 км от места действия — Болькенхайна, так что соблюдена не только историческая, но и географическая достоверность цитируемого материала.

Столь широко применяемая полистилистика повлекла за собой разделение функций оркестра. В опере три оркестра: один из них (в оркестровой яме) аккомпанирует беседе, проходившей в одной из комнат бургомистра; второй оркестр расположен на

галерее и играет подлинные барочные мелодии для танцующих в других залах дома; третий звучит за сценой, исполняя карнавальную музыку. Эта карнавальная музыка врывается в дом всё более властно и временами даже доминирует, становясь всё более агрессивной. В финальной сцене она превращается в музыку «танца смерти». Тематизм третьего оркестра особенно рельефен, насыщен краткими, выразительными мотивами, которые повторяются помногу раз. Приводим один из таких мотивов:

25.

Надо сказать, что тематизм оркестра, включая лейтмотивы, цитаты, аллюзии на романтический стиль, — самый яркий в опере, и запоминается именно он, а не вокальные партии. Вокальная сторона выражается прежде всего в ансамблях, которые нередко трактованы, по словам композитора, в духе «затейливой полифонической «игры»», где он старался решить «чисто музыкальные технические задачи» (19, 4). Выразительность вокала в «Черной маске» (подобно «Демонам») кроется прежде всего в способе произнесения текста: важны смены пения и речи, тип декламации, применение фальцета, акцентов, эффектов глиссандо и т. п. В целом же вокальный стиль производит впечатление единства, что дополнительно усилено повышенной экспрессией высказывания большинства участников спектакля.

Особняком стоит единственный сольный номер оперы — монолог Бенигны, играющий переломную роль в развитии драматургической фабулы. В нем соседствуют декламационные принципы подачи текста и кантилена, фактически это настоящая оперная ария. Содержание монолога раскрыто и в сопровождающей его богатой оркестровой партии, в которой суммируются все самые значительные темы, мотивы (в том числе и «карнавальная» музыка).

Неожиданно для письма Пендерецкого, в опере важную роль стал играть ритм. Напомним, что ритм в его узком понимании практически не имел значения в «Люденских демонах» (там речь может идти только о ритме фактурных смен материала) и отнюдь не первостепенное в «Потерянном рае», с его бесконечным лейтвариационным неспешным развертыванием тематизма. В этой опере лейтмотивы, темы строятся во взаимодействии мелодии, гармонии и ритма, причем мелодический элемент в формообразующем аспекте оказывается на последнем месте. Ритм в опере, по свидетельству композитора, — главный формотворческий элемент. «Именно “ритмические вариации” продвигают действие вперед от начала до конца. <...> Это мое первое сочинение, где ритм играет столь важную роль», — сказал Пендерецкий в интервью по поводу «Черной маски» (19, 3–4).

Еще одним новым моментом по отношению ко всему предшествующему творчеству Пендерецкого стало достижение нового колорита звучания, что связано с новой гармонической системой и принципами звуковысотной организации. Новое, разумеется, сосуществует с прежними, уже известными, методами Пендерецкого. В «Черной маске» нет приближения к тональному письму в той степени, что в «Потерянном рае», хотя ряду интервалов придается значение централизирующих, организующих музыкальный процесс. Гармония острая, жесткая, опирающаяся на интервалы секунды, септимы, ноны, возникает из звуков квинтового круга со сдвигом на малую секунду (в результате взаимодействуют два квинтовых круга), — отсюда своеобразный колорит.

* * *

Итак, еще одна опера Пендерецкого ознаменовала новый круг интересов, связанных с трактовкой этого жанра. В произведении кроются для него новые возможности, и композитор частично развил их в своей, четвертой, опере-буффа «Король Убю» (по Альфреду Жарри, 1991). Имеются в виду прежде всего такие качества оперного стиля, как ансамблевость — и здесь главная форма вокального выражения, и полифоническая техника как основа инструментально-вокальной фактуры сочинения, предстающая в разных вариантах хитроумных контрапунктических сплетений. Кроме того, «Убю», как подчеркивал композитор, «“мужская” опера, — кроме Убицы (жены Убю), в ней выступают почти одни мужчины» (20).

Музыка этого сочинения, как говорилось, обращена к нашей постмодернистской памяти и вся соткана из аллюзий на разные стили, хотя ведущим методом композиции стал традиционный стиль классической комической оперы. «...”Короля Убю” я написал языком, которым пользовались композиторы в XVIII и XIX веке, сочиняя оперы *buffa*; использую типичную для этого жанра вокальную технику» (20). В другом интервью Пендерецкий подчеркнул: «Я высмеиваю всю современную музыку, авангард, свои произведения — и ранние, и так называемые “романтические”...» (21).

Цитаты в «Убю» отсутствуют, но меткость и характерность в подражании разным стилям значительны. Приводим примеры аллюзий на Мусоргского и Вагнера:

26а.

The musical score for '26a' is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Percussion (Perc.). The Clarinet and Bassoon parts feature dynamic markings of *p* and *pp*. The Percussion part includes instructions for 'Campane da chiesa' and 'Tamtam'. The second system includes parts for Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Percussion (Perc.), and Contrabass (Cb.). The Clarinet in Bass part has a dynamic marking of *p*. The Percussion part includes instructions for 'Campane da chiesa' and 'Tamtam'. The Contrabass part has a dynamic marking of *p*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

В формировании спектакля Пендерецкий на этот раз ориентировался на опыт театра XX века, и прежде всего на театр абсурда и гротесковую драматургию Беккета, Ионеско, Гомбровича, Мрочжека. Событиям, показанным в опере, придаются черты особой многозначности, вызванной постоянным балансированием на грани серьезного высказывания и его карикатуры.

«Ubu Roi on Les Polonais» («Король Убю, или Поляки») написана французом Альфредом Жарри в 1888 году, опубликована в литературном журнале «Livre d'Art», поставлена под названием «Ubu Roi» 10 декабря 1896 года в парижском «Théâtre de l'Oeuvre». В момент постановки автору было 23 года; свой же шедевр он создал, будучи 14-летним лицеистом. День постановки стал в истории театра днем рождения сюрреализма и театра абсурда. Жарри создал гротеск, нарушив все общепринятые правила литературной формы и литературного языка. Он искажает его, употребляет грубые нецензурные слова; персонажи отличаются примитивно-вульгарными манерами, — так создаются отвратительные маски Убю, его жены и соратников, символизирующих самые низменные человеческие инстинкты.

Сюжет у Жарри разворачивается «в Польше или нигде». Местоположение, по-видимому, привлекло как экзотическое (далекая Польша, где-то на востоке) и в то же время абстрактное (отсутствие Польши в то время на географической карте Европы), указывающее на универсальный характер происходящих событий, которые могут произойти в любом месте и в любое время.

Лозунг Жарри и его последователей оказался близок польским драматургам 20–30-х годов, прежде всего Станиславу Виткевичу (псевдоним Виткацы), Витольду Гомбровичу, Бруно Шульцу и др. Традиция абсурдистского театра стала, пожалуй, наиболее весомой для польской драматургии и театра в XX столетии. Именно с нею связаны важные новации и свершения в польском театре — одном из выдающихся явлений европейского искусства XX века. Неудивительно, что и Пендерецкого увлекла эта ветвь театральной эстетики. Ведь и одна из линий его первой оперы (персонажи Адама и Маннури) опирается на традиции гротеска и карикатуры; явственно проступают черты театра абсурда в «Черной маске». «Король Убю» полностью помещается в данной традиции.

Сюжет занимал композитора десятилетиями, и еще в 1964 году Пендерецкий сделал в Экспериментальной студии Польского

радио музыку к «Королю Убю» для стокгольмского кукольного театра (Marionetteatern) и с тех пор носился с идеей написания оперы. В результате премьеры оперы состоялась 6 июля 1991 года в Баварском оперном театре (Мюнхен); первые польские постановки: Большой театр в Лодзи (6 ноября 1993 года) и Краковская оперная сцена (в рамках фестиваля, посвященного 60-летию композитора, в декабре 1993 года).

Либретто оперы, написанное при сотрудничестве с Ежи Яроцким, значительно сокращено, по сравнению с текстом пьесы; кроме того, слышание текста ограничено главным здесь музыкальным принципом — подачей его в форме ансамблей. Сохранены, однако, важные для характеристики персонажей слова, которые часто принимают форму неологизмов-ругательств.

Опера состоит из двух актов с прологом и эпилогом, в которых путешествующего по морю Убю сопровождает главный мотив оперы — песенка «Wenn die Sonne» (22). В ключевой сцене первого действия «Большая жратва и Парад» происходит убийство соратниками Убю польского короля Вацлава и триумфальный приход Убю к власти (основными здесь являются мотивы полонеза и вальса). Второе действие начинается сценой экзекуции; ее своего рода рефреном становится мелодия песенки «Wenn die Sonne». Кульминация второго действия — сцена битвы Убю с русскими войсками, завершившейся поражением Убю. Сцена изобилует иллюстративными эффектами: военный марш, фанфары и т. п.

Участие множества стилистических моделей в опере диктует метод организации целого. Это метод монтажа, объединяющего разноплановую музыку в вибрирующую в темпе *con brio* ткань, в которой самым парадоксальным образом сочленяются противоположные элементы тонального и атонального происхождения, эуфонического и сонористического свойства. И эта опера, как и «Черная маска», чрезмерно насыщена музыкальным материалом. Причем для художника более всего важна скорость его обновления, меньше всего он озабочен проблемами развития и разработки этого материала. Главное, как отмечает польский музыковед Збигнев Сковрон, в этой технике коллажа не столько в сопоставлении разных стилистических моделей, сколько в «их своеобразной игре <...> которая несет знаменательные для этой оперы эстетические качества, проникнутые духом постмодернизма» (23, 209).

* * *

Четыре оперы Кшиштофа Пендерецкого охватывают четыре разных жанра, четыре стиля, отразивших, кстати, стилистическую эволюцию творчества композитора, четыре комплекса ведущих средств воплощения концепции оперы, определивших индивидуальность каждой из них. Опера стала для композитора сферой пристального поиска, идущего в разных направлениях, когда внимание фокусируется то на одних, то на принципиально иных качествах, приемах, методах. И всё же, думается, что наиболее впечатляющие художественные результаты достигнуты Пендерецким на путях, так сказать, «театрализации» оперы. Внедрение и разработка чисто театральных приемов, отказ от оперных клише, всяческого рода оперных условностей оживляют этот традиционный музыкальный жанр и, как показывает современная музыкальная практика, поворачивают к опере лицом более широкий круг публики, среди которых не только меломаны, но и поклонники театрального искусства.

Если же говорить об общих чертах, столь отличающихся друг от друга, опер Пендерецкого, то и они видятся нам в особенностях театрального мышления композитора. Вот лишь некоторые из них.

- ♦ Во всех операх присутствует некая символическая идея, обобщающая весь событийный ряд оперного либретто, что отмечалось неоднократно.

- ♦ В произведениях композитора отсутствует типичная для традиционной оперы лирическая линия сюжета, более того, отсутствует *идеализированный* положительный герой (Урбана Грандье таковым можно считать лишь отчасти, в других операх их попросту нет).

- ♦ Для театра Пендерецкого, наконец, свойственны обостренные резкие контрасты и прямое столкновение трагедийных и буффонно-гротескных ситуаций и персонажей с примесью логики абсурда или привнесением карикатурно-сюрреалистических моментов. Причем театрализация базируется на принципах реализма натуралистического толка (типично обилие жизненно-подобных деталей и частных в развитии сюжета).

Оперное творчество Пендерецкого органично вписывается в контекст европейского музыкального театра XX столетия. Его произведения сопоставляются с «Воццеком» Альбана Берга и «Солдатами» Бернхарда Алоиза Циммермана («Демоны

из Люден»), с «Царем Эдипом» Игоря Стравинского и «Святым Франциском Ассизским» Оливье Мессиана («Потерянный рай»), с «Le grand macabre» Дьёрдя Лигети («Король Убю») (23, 19–25), с «Саломеей» Рихарда Штрауса и «Воццеком» Берга («Черная маска») (24, 105).

Поиски и находки Пендерецкого, как и других польских композиторов, лежат в русле процессов театрализации оперы. Но пока лишь Пендерецкому — обладателю яркого драматического дарования, удалось создать оперные произведения, получившие долгую репертуарную жизнь на многих сценах крупнейших театров мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. Монографический очерк. М., 1983.
2. *Ekiert J.* Światowa premiera w Salzburgu: «Czarna maska» Krzysztofa Pendereckiego // Ruch muzyczny. 1986. № 20.
3. Bogactwo świata: Z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Izabella Grzenkiewicz // Kultura. 1981. № 6 (921; 08.02).
4. Z Krzysztofem Pendereckim rozmowa o związkach z teatrem. Rozmawiał L. Kudyński. (Запись беседы предоставлена композитором автору книги.)
5. В либретто оперы факт, что они никогда не видели друг друга, частично нарушен. В 6-й сцене первого действия Жанна приходит к церкви св. Петра и Павла, чтобы увидеть Грандье. Взгляд, брошенный на герою ее грез, приводит ее в ужас (в оркестре и партии хора происходит резкое нарастание сонористических эффектов). Вероятно, он действительно ассоциируется в ее представлении с дьяволом — и она убегает. «Встреча» эта длится считанные секунды. Грандье так и не видел Жанны.
6. Подробнее об исторических фактах см.: *Szumowski W.* Historia choroby siostry Joanny Urszulanki, 1627–1665 i zarazem historia epidemii opętania w klasztorze w Loudun 1632–1639 // Krzysztof Penderecki. Diabły z Loudun.
7. *Выка К.* Лики мира // Выка К. Статьи и портреты. М., 1982.
8. Интервальную «ситуацию» в «Люденских демонах» проясняет таблица частоты появления разных интервалов в процентах, сделанная Т. Малецкой: секунды, септимы, ноны — 54%; тритоны — 10%; терции и сексты — 28%; кварты и квинты — 8%. См.: *Malecka T.* «Diabły z Loudun» K. Pendereckiego // Koncepcja, notacja, realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Kraków, 1975.
9. *Matynia M.* Elementy dramaturgii «Diabłów z Loudun» // Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego. Zeszyt naukowy № 5. Kraków, 1983.

10. *Chłopecki A.* Nad partyturą «Diabłów z Loudun» // Ruch muzyczny. 1975. № 22.
11. *Dallapiccola L.* Appunti sull'opera contemporanea // Parole e musica. A cura di F. Nicolodi. Milano, 1980. Цит. по статье: *Игнашева О.* Луиджи Даллапиккола (1904–1975) // Проблемы музыки XX века. Рукопись.
12. В 1975 году композитор по просьбе режиссера варшавской постановки «Демонов» Казимежа Деймека дописал сцену тайного венчания Грандье с Филип. Это случилось уже в начале нового творческого неоромантического периода, поэтому сцена эта стилистически выбивается из общего контекста. Я, однако, имела в своем распоряжении издание первой редакции оперы.
13. *Konwersatorium na temat niedokończonych opery Krzysztofa Pendereckiego «Raj utracony» wg Milтона* // Muzyka w kontekście kultury. Kraków, 1978.
14. *Grzenkowicz I.* Raj utracony // Kultura. 1979. № 6.
15. *Erhardt L.* Chicago: 29 listopada 1978: Bóg, Szatan i Człowiek // Ruch muzyczny. 1979. № 1.
16. *Chłopicka R.* «Raj utracony» Krzysztofa Pendereckiego. Koncepcja tekstu a język muzyczny // Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego. Zeszyt naukowy № 5. Kraków, 1983.
17. События разворачиваются в XVII веке, после окончания 30-летней войны в Болькенхайне (Силезия) — ныне Больков, на территории Польши. Званный обед у бургомистра, на котором присутствуют местная знать, представители разных религий (аббат, пастор, янсенист, гугенот и т. д.), торговец из Амстердама; женский пол представлен женой бургомистра Бенигной, воспитанницей мулаткой Арабеллой, компаньонкой Розой и служанкой Дагой. Музыка уличного карнавала доносится до гостей. Однако все события словно подернуты патиной начавшейся эпидемии чумы. Все беседы за столом подспудно конфликтны. Вносят элементы угрозы и бытовые детали повествования, например, появление в разгар веселья сумасшедшей служанки Даги или колокол, привезенный торговцем Перлом из Амстердама (как мы узнаем позднее, Амстердам — город, с которым Бенигну связывает преступное прошлое, а колокол будет звонить по погибшим от эпидемии). Но первый крупный перелом в развитии действия связан с появлением человека в черной маске. Это начало крушения мнимого благополучия. Нарастают антагонизмы. В критический кульминационный момент (разлом декорации надвое — такой прием был использован в постановке Венской оперы) вводится пространный (20 минут, а спектакль продолжается 1 час 40 минут) монолог Бенигны, в котором она рассказывает купцу из Амстердама об убийстве первого мужа, совершенного ею вместе со своим любовником, негром Джонсоном; оказывается, что Арабелла их дочь, что Джонсон ее шантажирует. Вторичное появление черной маски знаменуется убийством Поттера (янсениста), также замешанного в амстер-

- дамском преступлении. Маска оставляет отпечаток черной руки на салфетке. Бенигна не выдерживает нервного напряжения и кончает жизнь самоубийством. Гости считают, что она умерла от чумы. Оперу завершает танец смерти, возглавляемый черной маской (до конца остается неясным: Джонсон ли это или сама Смерть в облике Чумы), — действие из бытового контекста переносится в символический. Гости исчезают, растворяясь в небытии. На сцене остается Перль из Амстердама — воплощение странника, Вечного Жида.
18. *Schwinger W.* Krzysztof Penderecki. Begegnungen. Lebensdate. Werkkommentare. Stuttgart, 1979.
 19. О «Czarnej masce» bez maski: Krzysztof Penderecki odpowiada na pytania Izabelli Grzenkowicz // *Ruch muzyczny*. 1986. № 24.
 20. Od Sacrum do Profanum. Интервью с Пендерецким в буклете Большого оперного театра в Лодзи // Krzysztof Penderecki. *Ubu Rex*. Opera buffa w dwóch aktach. Sezon 1993/94, Łódź, 6.11.1993.
 21. Цит по: *Krzysztof Penderecki*. *Król Ubu*. Prapremiera Krakowska. Opera Kraków, 1993.
 22. Краткое содержание оперы. *Первое действие*. Приехав в Польшу, Убу становится драгунским ротмистром при короле Польши Вацлаве. Провоцируемый женой, он задумывает убийство королевской семьи. Царствование ассоциируется у него с богатством, новыми туалетами, обильной едой. Планы свержения обсуждаются на обеде у четы Убу, где ротмистру *Bordure*'у за будущие заслуги сулят титул князя Литвы. Убийство короля и его сыновей совершается во время торжественного парада. Младший королевич и королева Розамунда скрываются в горах.
Второе действие. Захватив власть, Убу раздает народу мясо и золото, взамен за своевременную уплату налогов. Своего соратника *Bordure*'а за ненадобностью он заключает в тюрьму. Дворянство, юристов и финансистов приговаривает к пыткам и конфискации имущества. *Bordure* бежит из тюрьмы и ищет защиты у русского царя, призывая последнего к войне против узурпатора. Царь соглашается. Убу со свитой лично собирает налоги по деревням, отбирая последнее. Прибывает гонец с объявлением войны. Убу на поле битвы. Он распускает войска, будучи уверенным, что русский царь не станет атаковать перед обедом. Однако русские наступают, Убу ранен. Проиграв войну, он убегает заснеженными полями Литвы. Его догоняет супруга и единомышленники. Все вместе они отправляются завоевывать новые земли.
 23. *Skowron Z.* «Ubu Rex» and the Theatre of the Absurd. Several Observations // Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials edited by Teresa Malecka. Kraków, 1999.
 24. *Tomaszewski M.* Pendereckiego dialogi i zabawy z czasem i miejscem na ziemi // Tomaszewski M. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Kraków, 1994.

Глава пятая

НА ПОРОГЕ 80-ЛЕТИЯ

Интервью с Кшиштофом Пендерецким

28 мая 2012 года

Ирина Никольская: Над чем ты сейчас работаешь? Вижу перед собой огромный стол заваленный бумагами, нотными материалами, книгами...

Кшиштоф Пендерецкий: Этот стол я заказал специально для работы. Его длины 4,5 метра мне даже не хватает. Я люблю все наброски, эскизы, книги, которые мне нужны, иметь всегда под рукой. И так кружу вокруг этого стола и дописываю в разных местах. Это мой метод работы, поэтому и этот стол, чтобы я всё видел. Ведь я практически не пользуюсь фортепиано при сочинении. Но если я пишу крупное сочинение, то эскизов может быть сотни, и нередко что-то теряется. Я пытаюсь навести порядок, но это не всегда удается и приходится начинать с самого начала.

В настоящее время я работаю над третьим актом «Люденских демонов». Первый и второй акт я уже закончил. Работа состоит в том, чтобы сократить численность оркестра, переделать партитуру на меньший состав. В свое время, в 60-е годы XX века, я писал для огромных составов оркестра. Тогда у театров водились деньги, и не имело особого значения, будет ли в оркестре, к примеру, 110 человек или 70. Сейчас эта разница для театров существенна. Поэтому немецкое издательство Schott, в котором я печатаюсь уже много лет, попросило меня уменьшить состав оркестра, чтобы небольшие оперные театры могли ставить эту оперу. Но и когда я начал «трогать» это сочинение, написанное более 50 лет тому назад, мне захотелось кое-что в нем изменить, и я во многом переработал партитуру, и даже кое-что дописал. Добавил новые 2-3 сцены, например, сцену буффа — диалог между двумя монахами Барре и Ранже; к некоторым сценам сделал новые вступления, дописал музыку «переходов» от одной сцены к другой. Опера писалась в свое время как бы по киносценарию, и сцены там следовали друг за другом без перерывов, как в

фильме. А между тем в опере нужно предусмотреть дополнительное время, хотя бы для смены декораций. Поэтому я дописал в этих местах какую-то музыку. Иными словами, осуществил множество косметических доработок — и всё это отняло у меня очень много времени.

Но и совсем недавно я закончил новое произведение — Двойной концерт для скрипки и альта. Это заказ венской Musikverein — знаменитой организации, членом которой я также являюсь. В ней состояли в свое время Бетховен, Шуберт и многие другие. Так что общество очень почетное. В этом году у них 200-летний юбилей, и мой новый Концерт к нему приурочен. На скрипке будет играть голландка Жанни Янсенс — новая звезда в сфере камералистики, а на альте будет играть Юлиан Рахлин. Он со мной работал неоднократно: прекрасно играл мой Второй скрипичный концерт, Вторую скрипичную сонату, а кроме того участвовал в Секстете. Премьера планируется в октябре. Поскольку у меня плохая репутация в смысле предоставления заказа к сроку (впрочем, этим грешат многие композиторы), то меня вынудили подписать контракт за шесть месяцев до премьеры. И вот как раз совсем недавно я отослал партитуру в Вену.

И. Н.: Вернемся к операм. Четвертая глава моей книги посвящена им. Четыре оперы — четыре разных мира. Можно сказать, что между ними — в концепции, драматургии, языке — нет ничего общего. Возможно, потому, что все четыре оперы отделены друг от друга длительными временными промежутками. Чем ты можешь объяснить тот факт, что первая опера — «Люденские демоны», сонористическая по языку, сделанная, как киноплёнка, с частой сменой кадров и более ординарная по выразительным средствам, чем другие твои оперы, тем не менее имеет самый большой сценический успех?

К. П.: Трудно ответить на этот вопрос. Я оцениваю свои четыре оперы на равных. «Демоны» писались в кульминационный период развития авангарда. Кроме того, необычайно интересен сюжет оперы из французской истории XVII столетия о деяниях инквизиции. Эта тема оказалась популярной в XX веке во многом благодаря книге Олдоса Хаксли «The Devils of Loudun». Позже по мотивам этой книги возникла театральная пьеса англичанина Джона Уайтинга. Я использовал немецкий перевод Эриха Фрида — «Die Teufel von Loudun», который и лег в основу моего либ-

ретто оперы. Кроме того, в период, когда я писал оперу, на экраны вышел фильм «The Devils», ставший модным во всей Европе.

И. Н.: А фильм Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов»?

К. П.: Да, да, это ведь как бы вторая часть сюжета «Демонов из Люден». Кстати говоря, какое-то время я носился с мыслью написать еще одну оперу — вторую часть «Демонов», но уже взяв за основу повесть Ярослава Ивашкевича. Я даже посетил Ивашкевича, который был уже старым и больным человеком, и уговаривал его написать либретто к моей будущей опере. К сожалению, он отказался, но разрешил использовать свое произведение по своему усмотрению. Вообще-то, правду говоря, эта тема продолжает интересовать меня по сей день. О чем, кстати, свидетельствует факт, что я вернулся к своей первой опере и получаю удовольствие, работая над ней. Не исключаю также, что еще вернусь к повести Ивашкевича и напишу оперу, если, конечно, Господь даст мне силы и здоровье, и я успею это сделать.

И. Н.: В таком случае — что с сюжетом «Федры» Расина, которая, по слухам, находится в твоих ближайших творческих планах? «Федра» начата?

К. П.: Нет. Но это навязчивая идея, которая меня давно преследует. Но я еще хочу остановиться на операх. Все они писались в разные периоды творчества. «Потерянный рай» был написан через десять лет после «Демонов». «Рай» — это другая форма, а именно *representazione sacra*, близкая к оратории, другими словами инсценизованная оратория. «Черная маска» — это одноактная опера, написанная весьма рафинированным языком, очень трудная для постановки. Это ансамблевая виртуозная опера, рассчитанная фактически на солистов. Дуэты, трио, квартеты, секстеты — и все участники непрерывно поют. С музыкальной точки зрения я очень высоко ценю свою «Черную маску».

И. Н.: Я также среди твоих опер на первое место ставлю «Черную маску». Трижды слушала эту оперу в великолепной постановке Познаньского оперного театра.

К. П.: Это была выдающаяся постановка, несмотря на запутанный и весьма замысловатый сюжет. Обычный человек с улицы вряд ли способен это до конца понять. Думаю, что эта опера должна еще немного подождать своего времени. Ну, а «Король Убю» — это прежде всего забава. Опера-буффа. Избран такой тип музыки,

когда всё дозволено. Жарри написал фактически антитеатральную пьесу, а я написал антиоперу. И когда работал, то по-настоящему развлекался. Не знаю, видела ли ты эту оперу в Варшаве?

И. Н.: Варшавской постановки не видела, зато видела обе первые постановки — в Кракове и Лодзи.

К. П.: Обе постановки считаю удачными. Наименее интересной была как раз варшавская... У меня в запасе еще несколько тем для оперы. Другой вопрос: сколько из них я сумею осуществить... Поэтому не хочу их перечислять, чтобы, как говорится, не сглазить. Но понимаю: реализовать всё задуманное — об этом не может быть и речи. Писать оперу — это вычеркнуть из жизни самое малое два года. Но признаюсь, оперный театр меня привлекает необычайно. Ведь каждая инсценизация одной и той же оперы — иная: имеет свой неповторимый колорит, высветляет иную проблематику. И благодаря этому каждое произведение меняется, как в калейдоскопе.

И. Н.: И всё же хотелось знать хотя бы в самом общем виде, какова будет концепция ближайшей новой оперы с точки зрения природы театра? Собираешься ли ты что-то обновить, внести новые элементы? В той же «Федре», к примеру.

К. П.: Я не уверен, что можно что-то изменить в опере. В последние несколько сотен лет опера так менялась, так что сейчас в этом необходимости не вижу. Нужно попросту писать хорошую музыку и создать хороший театр. Для этих целей очень подходит «Федра» Расина. Текст там необыкновенно драматический и дает возможность всю оперу трактовать как большую концертную арию Федры. Побочные линии важны и играют свою роль, но абсолютно первостепенное значение имеет образ Федры, со своими постоянными сменами состояний и настроений, драматической сутью... Прежде чем писать оперу, мне нужно найти драматическое колоратурное меццо-сопрано, а это редко встречающийся голос. Тут должен быть мощный средний регистр и сильный верх, как у драматического сопрано, и к тому же способность к колоратуре. Да и низкий регистр должен быть выразительным.

И. Н.: А Эва Поддесь относится к таким певицам?

К. П.: О да, я сказал бы, что это типичная Федра.

И. Н.: Если уж мы говорим об операх, хотелось бы затронуть вопрос о твоей ранней радиоопере «Бригада смерти» (1961). В свое время ее премьера встретила с остронегативным отноше-

нием музыкальной общественности за жуткий экспрессионистский сюжет и беспощадный натурализм... Ярослав Ивашкевич писал о том, что не все темы годятся для искусства. Но ты еще не так давно в частной беседе со мной утверждал, что оценка эта несправедлива, что опера хорошая, и невозможно другими звуковыми средствами воплотить этот страшный сюжет из жизни концлагеря.

К. П.: Остаюсь при своем мнении. В основе оперы – фрагмент дневника Леона Величкера из настоящей бригады смерти (Sonderkommando). Дневник этот повествует об уничтожении трупов этой самой Sonderkommando, в которую входил Величкер. Это происходило в период тотального уничтожения евреев на территории Генеральной губернии Польши, в частности, в Люблине (операция известная под названием «Reinhard»). Дневник Величкера, чудом спасшегося из этого кошмара, был издан в 1946 году, в Варшаве. Читать это страшно и дико. И вот к 16 марта 2012 года, в 70-ю годовщину люблинской трагедии, книга была переиздана, и в этот же день была исполнена моя опера.

Еще одним аргументом того, что эта опера имеет право на жизнь, было ее исполнение на последней «Варшавской осени» 2011 года. В конкурсе произведений этого фестиваля «Бригада смерти» заняла первое место. Так что, видимо, я был прав. Сочиняя эту оперу в Электронной студии Польского радио, я во многом опирался на собственные воспоминания детских лет. Ведь холокост состоялся и в моем родном городке Дэмбица, прямо на центральной рыночной площади, куда окнами выходила наша квартира. Родители не позволяли мне смотреть, но я убежал на чердак и оттуда с ужасом наблюдал массовое убийство. Эта картина до сих пор стоит у меня перед глазами.

Еще один интересный факт, связанный с «Бригадой смерти». В Нью-Йорке, не припомню уже, в каком году, в отеле раздался телефонный звонок. Звонивший человек просил о встрече и говорил старомодным польским языком. Это был Леон Величкер. Мы встретились. Это был единственный уцелевший из Sonderkommando.

И. Н.: Хочу знать твое мнение о последней инсценизации «Страстей по Луке», которая состоялась 31 марта и 1 апреля 2012 года под Краковым, на которую ты любезно меня пригласил (1).

К. П.: Поскольку я был дирижером этого представления, я не мог охватить всего того, что происходило на экране. Создава-

лось это действо во многом импровизационно, а многое менялось, вплоть до последнего момента. Когда я увижу результат этой инсценизации на видео, только тогда смогу судить о результате. Собственно, этот концерт не был концертом в полном смысле этого слова. Это была скорее репетиция — запись на видео. Но молодой режиссер Гжегож Яжина непременно хотел иметь публику. На проект дали недостаточно денег, поэтому хор был значительно сокращен. И, вместо 100 участников, было всего лишь 50 с небольшим человек. Малочисленность хора очень мешала мне при исполнении — не хватало звука. Кроме того, в этом специальном помещении — большом куполе — не было естественного эха; оно добавалось искусственным электронным способом. Но, несмотря на искусственное усиление, звука было недостаточно. Я привык, что «Страсти» исполняются в костёлах, причем больших, где присутствует акустическое эхо — несколько секунд, иногда до 10 секунд. Поэтому о конечном результате я смогу говорить только тогда, когда увижу и услышу это исполнение на видео. Но пока могу сказать о том, что мне показалось интересным в этой инсценизации. Это прежде всего попытка режиссера передать ощущение от произведения самого композитора, то есть меня, представленного графическим образом. Яжина попросил, чтобы я изобразил «Страсти» на графике, для чего дал мне ролик бумаги, который прокручивался во время звукозаписи. По его мысли, я должен был передать свои переживания и чувствования на бумаге. Это, конечно, относительно, поскольку бумага движется, и на ней невозможно изобразить, к примеру, вертикальную линию. Но в целом эта запись, отражающая мир чувствований автора музыки, показалась мне интересной. Кроме того, Яжина, подключив меня к энцефалографической аппаратуре и включив запись «Страстей», записал реакцию моего мозга на произведение. И диаграмма этой энцефалограммы демонстрировалась на экране во время концерта.

И. Н.: Да, были разнообразные графики, но было непонятно, с чем они связаны. Догадаться было невозможно.

К. П.: Действительно, все эти вещи давались безо всякого комментария, и остается только гадать, на какую реакцию слушателей рассчитывал автор проекта. Так что итог этого представления пока неясен (1).

И. Н.: О подавляющем большинстве инсценизаций твоих хоровых опусов критика высказывалась далеко не хвалебным об-

разом. Мне пришлось видеть инсценизацию «Семи врат Иерусалима» на юбилейном фестивале, приуроченном к твоему 75-летию. На мой взгляд, интерперетация балетом этого сочинения не имела с ним ничего общего.

К. П.: По поводу этой инсценизации «Врат» (она не первая) могу сказать следующее. Если ты хорошо помнишь, там было три плана: нижний — оркестр и солисты; второй план происходил на сцене, расположенной над оркестром — это был балет; третий план — экран за балетом демонстрировал видения, осуществляемые компьютерной графикой. Так вот, компьютерная графика мне понравилась, она была сделана на высоком профессиональном уровне и вполне соответствовала музыке. Не понравился мне балет, который выражал себя по отношению к произведению слишком «дословно», что ли... Хотя балет — абстрактное искусство. Тем не менее в моем восприятии выступление балета выглядело как бы «нахально», без должного такта. Вообще-то, любая инсценизация идет где-то в ущерб произведению. В аппарате человеческого восприятия лидирует зрение. Если человек слышит, а при этом еще и видит, то его внимание концентрируется на увиденном, и он смотрит на картину, а не сосредотачивается на восприятии музыки.

И. Н.: Я знаю, что в твоих творческих планах — написание «Страстей по Иоанну», причем с добавлением текстов из Достоевского и Бугакова. Ты как бы стремишься новые «Страсти» сделать более динамичными и драматичными. Я этого не понимаю. Ведь «Страсти по Луке» — очень драматическое, даже трагическое сочинение...

К. П.: Пока что это только проект, и я только готовил и подбираю тексты и более всего собрал текстов из «Братьев Карамазовых» Достоевского. В частности, там есть монолог Великого инквизитора. Мне кажется, что это один из наиважнейших текстов, которые мне пришлось прочесть за жизнь, помимо «Священного писания» (2). Этот текст является очень контroversийным (спорным) при сопоставлении с Евангелием. Но мне как раз это и нужно. По моей мысли, в этих «Страстях» будет два чтеца-рецитатора: первый приносит текст евангелиста, второй — текст его противника. Иными словами, это не будут «Страсти», подобные их жанровому истолкованию в истории музыки, а «Страсти» спора и дискуссии. Для этого и вводится Великий инквизитор Достоевского. А что касается Бугакова, то меня прежде всего интересует сцена «Христос у Пон-

тия Пилата». Есть там и другие любопытные тексты. Так что новые «Страсти» будут весьма отличаться от «Страстей по Луке» — они, как я уже сказал, будут очень дискуссионными и controversialными. Это должно быть очень интересно. Еще хочу добавить, что «Страсти по Иоанну» будут controversialными не для меня, а по отношению к католикам. Я же «открытый» католик и не признаю ортодоксальности. Я открыт всем религиям. Известно, что я писал не только католическую музыку, но и православную. Интересовался униатской церковью; мой отец был крещен в униатском храме. В местечке, где он родился, близ Румынии, другой церкви не было. Кроме того, я написал еврейский «Kadisz», написал «Семь врат Иерусалима», где использовал ряд древнееврейских мотивов. Так что новые «Страсти» для меня не должны быть такими, как того желала бы католическая церковь. Пишу свои собственные «Страсти». А Достоевский и Булгаков, которых я выбрал, — это литература наивысшего полета. Вопрос только в том: успею ли? Ведь на это уйдет два года, а творческих планов много.

И. Н.: Хочешь ли ты, чтобы твоя православная «Заутреня», которую ты чрезвычайно высоко ценишь, была исполнена в Москве должным образом?

К. П.: Мечтаю об этом. Россия как раз та страна, где это произведение должно звучать. Один раз в Москве была исполнена первая часть «Заутрени» — «Положение во гроб», и один раз «Заутреня» была исполнена целиком в Петербурге, в Смольном соборе. Но оба эти исполнения были неудачными. Нужно хорошо знать и понимать эту музыку, чтобы достойно ее исполнить. Я бы очень этого хотел. Но должен заметить, что «Заутреня» — очень «крепкий орешек» для хора. Конечно, в России хорошие хоры, но не привычные к данному типу музыки. Хор, который способен это спеть, — это хор Валерия Гергиева.

И. Н.: А ты говорил с Гергиевым относительно исполнения «Заутрени»?

К. П.: Нет, пока не говорил, но еще раз повторю, что «Заутреня» должна исполняться в России. И мечтаю, чтобы это произошло в московском Колонном зале — там потрясающая акустика!

И. Н.: Хотела тебя спросит об отношениях с Гергиевым.

К. П.: Отношения очень хорошие. Относительно недавно он провел премьеру одного из моих последних сочинений, написанного по случаю юбилейного шопеновского года. Это вокально-

симфонический цикл на стихи польских поэтов. Могу подарить тебе диск с записью. Придет мой секретарь, и она найдет этот диск. У меня в бумагах, нотных материалах, дисках, партитурах чудовищный беспорядок. Я даже не представляю, где что искать. Постоянно пишу новые вещи, а прежние исчезают в этом беспорядке.

Так вот, о Гергиеве. Он необыкновенно способный человек, даже, я бы сказал, гений. Он совершенно не учил мою партитуру, хотя у него был на это месяц. Когда я увидел эту партитуру перед премьерой, в ней не было ни одной дирижерской пометки. Гергиев, несомненно, обладает дирижерским магнетизмом. Для меня до конца неясна его манера дирижировать, но факт остается фактом — музыканты прекрасно играют. И главное — он исполняет так, как нужно, как это задумано. На первой репетиции он проходит произведение, а за вторым разом он эту музыку уже интерпретирует. Потрясающий музыкант!

И. Н.: В последнее время укрепились твои отношения с нашим крупным дирижером Владимиром Федосеевым, о чем свидетельствовал ваш совместный концерт в конце февраля 2012 года, в Большом зале консерватории. Очень успешный.

К. П.: Это так. Я пригласил его на свой юбилей в 2013 году (с 17 по 23 ноября). Эльжбета пригласила еще нескольких известных европейских дирижеров. Планируется проводить концерты следующим образом: каждый из них будет поделен на три части с участием трех дирижеров.

И. Н.: Прошу несколько слов сказать о ныне покойном Борисе Пергаменщикове, виолончелисте российской школы. Знаю, что тебя с ним связывали особо сердечные отношения.

К. П.: Это был один из наиболее одаренных виолончелистов, каких я знал. И очень теплый человек. Он сделал виолончельную версию моего Альтового концерта, и эта версия часто исполняется в мире. Был целый период в моей жизни, когда я сотрудничал только с ним и Ростроповичем.

И. Н.: А с кем еще из российских исполнителей ты работаешь?

К. П.: С Иваном Монигетти, который за последние годы очень вырос как музыкант, ну и, конечно, с Гришей Жислиным. Ты нас в свое время и познакомила. Жислин — незабываемый исполнитель моего Первого скрипичного концерта. Его первый исполнитель — Исаак Стерн выучил скрипичную партию недостаточно

тщательно; там много четвертитонового интонирования, которое у него звучало весьма приблизительно.

И. Н.: Гриша учил Концерт non stop и говорил, что он влюблен в него.

К. П.: Это даже не концерт, а скорее концертная симфония. Одно из лучших моих сочинений.

И. Н.: Хотелось бы затронуть вопрос о твоей музыкальной эволюции. Что понятно в ней — это перелом в середине 1970-х, изменение стиля...

К. П.: Это не была полная смена стиля...

И. Н.: Именно об этом я пишу, в том числе в своей книге. О том, что многие приемы повторяются, кочуют из произведения в произведение. Меня интересует другое. О переломе — переходе от сонористики к постнеоромантизму — говорили и писали многие. А вот как твоя эволюция разворачивалась дальше, после освоения неоромантизма?

К. П.: Вначале скажу об отходе от сонористики. Эту творческую модуляцию можно рассматривать скорее как отход от самого себя, и это, как мне кажется, является достоинством художника, который способен одержать верх над самим собой и идти дальше другим путем.

И. Н.: Меня же интересует проблема твоей эволюции после Второй «Рождественской» симфонии (1980).

К. П.: Думаю, что Вторая симфония, а также опера «Потерянный рай», оратория «Te Deum», Первый скрипичный концерт, «Пробуждение Иакова» — это всё сочинения, которые изменили мое отношение к сонористике. Последняя, которая была наиважнейшим компонентом в таких произведениях, как «Полиморфия», «Флюоресценции», «Трен — жертвам Хиросимы», Первый струнный квартет и другие, отошла на второй план. Тут же появляется то, что всегда было главным в истории музыки: структура гармонии, структура формы, полифонии. Я стал писать многоплановые произведения. Полифония здесь иная. Я и раньше писал горизонтально, вертикально стал писать много позже. Но в моей новой полифонии принципиально иным стало количество линий. Так что во Второй симфонии, «Потерянном рае», «Te Deum» возвращается историческое мышление, которого не было в ранних опусах. Другое письмо, совсем другая инструментовка. Раньше инструментовка была направлена на поиск нового

способа игры на инструментах; например, в «Трене» вся звуковая палитра словно пестрит от новых приемов инструментовки. И в тот момент это было для меня очень важно, и теоретики называли это сонористикой.

В период моего увлечения неоромантизмом, особенно Брукнером; позднее в орбиту моего восхищения входят имена Сибелиуса и Шостаковича, — именно эти три композитора повлияли на изменение моего музыкального слышания, мои музыкальные приоритеты. Повторяю, из неоромантиков именно Брукнер, но не Малер; эстетика Брукнера представляется мне более глубокой, а Малера — хотя он и гениальный композитор — как бы изнутри разорванной. Живя в Берлине, мы с женой часто ходили на концерты, а это было время, когда Караян вновь обратился к Брукнеру. И передо мной открылся целый мир: Третья, Четвертая, Пятая, Шестая, Седьмая, Восьмая — это всё изумительные симфонии.

Далее, после увлечения неоромантизмом, в моем музыкальном сознании происходит как бы возвращение к себе. Это 1990-е годы, объединенные общим кругом музыкальных интересов. Здесь поиски новой формы и новой трактовки гармонии, уже не полифонии. Именно в этот период начинает возобладать вертикальное мышление.

И. Н.: Да, теперь ты пишешь иначе, чем в 1980-е годы. Яркий пример — премьера Третьего струнного квартета во время 75-летнего юбилея, написанного в 2008 году. Квартет блистательно сыграли музыканты из Шанхая, и он был повторен на бис. Сочинение имело подзаголовок: «Страницы из ненаписанного дневника». Можно ли предполагать автобиографическое содержание этой музыки?

К. П.: Да, это так. Я там использую мелодию, которую мой отец часто играл на скрипке. Он был большой любитель музыки, играл практически ежедневно, когда приходил со своей адвокатской работы. Он часто повторял несколько мелодий. Одна из них, которую я взял, напоминает румынско-цыганский напев. Как я уже говорил, отец происходил из местности Рохатынь, близ румынской границы. И эта мелодия врезалась мне в память на всю жизнь. До сих пор не знаю, отец ли сочинил эту мелодию, или он ее услышал в дни своей молодости. Я ее вставил в окончание Третьего струнного квартета. Это мелодия моего детства и ранней юности. Отсюда и подзаголовок Квартета.

И. Н.: Жанр симфонии оказался для тебя очень важным. Пришел ты к нему далеко не сразу...

К. П.: Еще в 1960-е годы я решил для себя, что начну писать симфонии, когда мне исполнится 40 лет. И я это исполнил. Ведь до создания симфонии нужно созреть. Нужно иметь полностью сформировавшийся музыкальный язык. А в 50–60-е годы язык у меня менялся постоянно и по-настоящему созрел и утвердился к середине 70-х годов. Иными словами, он стал соответствующим для написания симфонии. Первая симфония, написанная в 1973 году, попадает на последние годы авангарда в моем творчестве. Вторая симфония сформулирована уже совсем другим языком, ее называют позднеромантической. Но я считаю такой подход нонсенсом, ибо в XIX веке таким языком никто не писал. Вторая симфония написана современным языком.

Как известно, свои симфонии я создавал в следующем порядке: Вторая, Четвертая, Пятая, Третья. Затем начал писать Шестую, но отложил ее из-за заказа на Седьмую «Семь врат Иерусалима». И после нее написал Восьмую симфонию. А Шестая? Это моя «Пасторальная», элегическая симфония — «Элегия умирающему лесу». Ты знаешь о моем трепетном отношении к деревьям, лесам, мой горячий интерес к ботанике, дендрологии. Уничтожение лесов повсеместно на всей планете — очень болезненная для меня тема. Я сажаю деревья, а не уничтожаю их. Губительная деятельность человека в природе ведет к изменению климата. Хотелось бы надеяться, что до катастрофы не дойдет. Так что эта моя симфония — пока еще не написанная — станет и предостережением перед этой катастрофой.

И. Н.: О содержании твоих симфоний. На мой взгляд, слишком много в них трагизма. По натуре ты скептик и для тебя всё, что наступит, весь драматургический ход как бы предопределен с самого начала. Оптимистические финалы — это не твоя стезя...

К. П.: В самом деле?

И. Н.: Так я воспринимаю, во всяком случае. Abschied (уход из жизни) — вот основное содержание большинства твоих симфоний. Трагизм Третьей, многих фрагментов Четвертой, Пятой, даже Второй для меня перевешивает даже трагизм симфоний Шостаковича.

К. П.: Я удивлен. Во всяком случае не имел такого намерения. Но может быть, объяснение твоему восприятию заключается

в остроте звучания. Иными словами, в структуре гармонии, предельно хроматизированной, очень часто опирающейся на тритон: часто гармония разворачивается как квинтовая цепь этих самых тритонов, — отсюда столь острое звучание.

И. Н.: К этому стоит добавить монументальный склад оркестра и усиленную мощь медных духовых инструментов.

К. П.: В связи с медными инструментами, с которыми я очень люблю работать, хочу сказать следующее. Я, как ты знаешь, учился в Польше и, будучи студентом, ходил на концерты Краковской филармонии. И валторны на этих концертах никогда не играли интонационно чисто. Всегда киксовали. И я по молодости считал, что валторна просто уж такой инструмент, поэтому использовать его можно с большой осторожностью. А когда с 1960-х годов начал жить на Западе и слушать хорошие оркестры, исполнявшие сочинения Рихарда Штрауса, Брукнера, Малера и других, открыл для себя мощное и прекрасное звучание медных духовых инструментов. И тут же пересмотрел свои взгляды на эти инструменты. Оказывается, мое настороженное к ним отношение происходило попросту от неумелой игры на них. И поэтому в моих симфониях можно наблюдать всё более изощренное и виртуозное применение медных духовых.

И. Н.: Возвращаясь к драматическому, нередко трагедийному содержанию твоих симфоний, можно ли говорить, что вокально-хоровое творчество значительно мягче и спокойнее?

К. П.: Конечно. Ведь в основе хоровых сочинений — религиозные тексты. Кроме того, для хора пишется несколько другим языком. Мои симфонии перенасыщены хроматикой, а она не годится для хорового письма; хор не может петь в хроматической системе, то есть теоретически, конечно, может, но это неестественно для вокальной природы. «Хроматизмы в хоре не могут сдать экзамена» — вот мой постулат! Нужно писать вокально. Часто религиозные тексты имеют торжественный, возвышенный характер, и хроматика здесь не годится. И фактура также иная, не такая густая.

И. Н.: Как-то ты сказал, что лучше тебя для хора вообще никто не пишет...

К. П.: Думаю, что не пишет. Я люблю человеческий голос и немало написал и вокально-хоровых, и вокально-инструментальных произведений: оперы, оратории, кантаты... Половину жизни — не меньше — я потратил на написание вокальных опусов.

И. Н.: Иными словами, в одинаковой степени было важно и вокальное творчество, и симфоническое...

К. П.: И камерное! Считаю, что композитор должен выработать в себе умение работать в произведениях любого жанра. И дуэты, и квартеты, и для инструментов соло, и для хора *a cappella*, и так далее.

И. Н.: Ты выступал в очень многих странах. Чем отличается перцепция твоих сочинений в разных концах света?

К. П.: Что касается перцепции, то должен сказать, что везде моя музыка оказывается понятной. Хотя я всегда говорю, что пишу для себя, а не для слушателя — и это главное. Но национальный аспект восприятия, разумеется, имеет значение. Моя ораториальная музыка менее понятна слушателям Японии или Китая, ибо у них совершенно иные традиции. Поэтому там я остерегаюсь дирижировать «Страстями по Луке», «Заутренней» или «Семью вратами Иерусалима». В то же время в Южной Америке эти произведения воспринимаются с большим энтузиазмом. Потому что там христианская традиция.

И. Н.: Что предпочитаешь: Восток или Запад?

К. П.: Восток, однозначно. Очень люблю свои концерты в России. Чувствую каждой клеточкой своего организма публику, которая понимает мою музыку, и нет никакого барьера между мною и слушателями, как, например, в Японии.

И. Н.: Попрошу несколько слов сказать о встречах с выдающимися людьми.

К. П.: Довелось встречаться с Папой Иоанном Павлом Вторым, Марком Шагалом, Сальвадором Дали, принцессой Дианой, политиком Збигневом Бжезинским и многими другими. В моей долгой жизни я встречал массу примечательных людей.

И. Н.: Можно ли прокомментировать хотя бы одну встречу?

К. П.: Самая необычная встреча, и притом очень странная, состоялась с Сальвадором Дали. Был такой приятель у Дали, который сагитировал сначала Дали, а потом и меня, чтобы мы совместно создали ораторию «Сотворение мира». Я был у Дали два раза для обсуждения этого проекта. Он был очень странным человеком, к тому же искусственным, неестественным. Мы пошли втроем: Эльжбета, Лукаш, которому было 5-6 лет, и я. Там уже было несколько человек. Дали сидел на троне, на возвышении, одетый в причудливое длинное одеяние, а на голове у него был венок из цветов.

И в этой атмосфере происходила наша беседа. Он выдерживал отчужденную дистанцию между собой и собеседником. По нашему проекту он должен был написать текст оратории «Сотворение мира» и создать сценографию. Но так никогда этого и не сделал. Был позером, и с ним было невозможно нормально сотрудничать.

И. Н.: А о Бжезинском остались воспоминания?

К. П.: Известно, что это был крупный государственный деятель, очень умный человек, много сделавший для отношений Польши и Соединенных Штатов. Музыкой он не интересовался. Но пару раз посетил мои концерты в Вашингтоне.

И. Н.: В молодости ты был заядлым коллекционером. Собирали мебель, картины, часы и даже фаянсовые печи. Растет ли дальше твоя коллекция?

К. П.: Нет. Я уже давно не коллекционирую мебель. Да попросту для нее уже нет места. Полностью сосредоточился на коллекционировании деревьев. Еще много остается деревьев, которых у меня нет. Ведь в мире растет более миллиона сортов. А у меня в Люславицах примерно 1700 видов деревьев и кустарников. Случаются тяжелые холодные зимы — и некоторые растения вымерзают. И весной я всегда стараюсь восполнить эти пробелы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гжегож Яжина — молодой режиссер, поставил «Страсти по Луке» в Альвернии, недалеко от Кракова. Альверния — самая большая в мире студия, не дающая тени (blue screen). «Хочу использовать необычное, накрытое куполом пространство одной из студий в Альвернии, — сказал режиссер. — Творение Пендерецкого — глубоко религиозное, имеет космическое измерение и не требует внешних дополнений» (Цит по: *Handzlik Tomasz. Pasja Pendereckiego i Jarzyny. Alwernia Studios // Beethoven Magazine. 2012. № 14. S. 28*).
Исполнители: Ивона Хосса (сопрано), Пётр Новацкий (бас), Томас Бауэр (баритон), Лех Лотоцкий (чтец) и студенты краковской PWST. Сопровождение: Camerata Silesia, хор мальчиков Pueri Cantores Sancti Nicolai и Камерный оркестр города Тыхы Ауксо под управлением композитора. Спектакль записан и будет издан на DVD.
2. Речь идет о сочиненном монологе старого инквизитора из XVI столетия (рассказ Ивана Фёдоровича Карамазова брату Алёше). Инквизитором ставятся под сомнения главные постулаты учения Христа. См.: *Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 14. М.: Наука, 1976. С. 224–241.*

Список сочинений

(не вошла прикладная музыка, то есть музыка к фильмам, спектаклям, кукольным театрам и т. п.)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Музыка для инструментов соло

Capriccio per Siegfried Palm для виолончели соло, 1968

Продолжительность: са 5'

Посвящение: Siegfried Palm

Премьера: 04.05.1968 Бремен, Радио в Бремене «pro musica nova»; Siegfried Palm

Издание: 1968 Schott/1973 PWM

Дискография: Иван Монигетти, Wergo 1994 – WER 6258 2; Simon Fryer, Phoenix Records – PHX 0877-2

Capriccio для тубы соло, 1980

Продолжительность: са 5'

Посвящение: Zdzisław Piernik (Здислав Перник)

Премьера: 20.06.1980 Краков; Здислав Перник

Издание: Schott

Дискография: Zdzisław Piernik, Polskie Nagrania 1980 – SX 2073 24507 (LP), Polskie Nagrania 1982 – SX 1806 25761 (LP); József Bazsinka, Hungaroton – HUN 531 642; Roger Bobo, Crystal Records 1995 – CRR 690

Cadenza per viola sola (из Концерта для альта), 1984

Продолжительность: са 8'

Посвящение: Григорий Жислин

Премьера: 10.09.1984 Люславнице; Григорий Жислин

Издание: 1986 Schott/1988 PWM

Дискография: Artur Paciorekiewicz, Wergo 1994 – WER 6258 2; Robert Verebes, SNE Records 1997 – SNE 562; Enrique Santiago, Dabringhaus und Grimm 1999 – MDG 304 0917-2; James Creitz, Dynamic 2002 – DYN 61; Vidor Nagy, Bayer 2001 – BYR 800913; Jürgen Weber, cpo 2000 – 999 730-2

Per Slava для виолончели соло, 1986

Продолжительность: 6'

Посвящение: Мстислав Ростропович

Премьера: 20.09.1986 Варшава, «Варшавская осень»; Иван Монигетти

Издание: 1987 Schott/1990 PWM

Дискография: Иван Монигетти, Polskie Nagrania 1986 – SX 2456 (LP) и Wergo 1994 – WER 6258 2; Martin Ostertag, Dabringhaus und Grimm 1999 – MDG 304 0917-2; Reiner Ginzler, cpo 2000 – 999 730-2

Preludium для кларнета соло, 1987

Продолжительность: 3'30"

Посвящение: to Paul Patterson for His 40th Birthday

Издание: 1988 Schott/1990 PWM

Дискография: Martin Frost, BIS 1994 – BIS – CD – 652; Aleksander Romański, Wergo 1994 – WER 6258 2; Sharon Kam, TELDEC 1999 – 0630-13135-2; Ulf Rodenhäuser, Dabringhaus und Grimm 1999 – MDG 304 0917-2; Eduard Brunner, cpo 2000 – 2073480; Karl Leister, Camerata 1998 – CAM 491; Michael Lethiec, Naxos 2003 – 8.557052

Divertimento для виолончели соло, 1994

1. *Serenade*, 2. *Scherzo*, 3. *Notturmo*, 4. *Sarabande*, 5. *Tempo di valse*, 6. *Aria*

Продолжительность: ca 17'

Посвящение: Борис Пергаменщиков

Заказ: Köln Musik GmbH

Премьера: *Serenade*, *Scherzo*, *Notturmo* – 28.12.1994 Кёльн, Борис Пергаменщиков; *Sarabande* – 09.01.2001 Bad Kissingen, Борис Пергаменщиков; *Tempo di valse* – 21.10.2004 Kronberg, концерт памяти Бориса Пергаменщикова, Claudio Bohórquez; *Aria* – 02.09.2006 Giverny, Musée d'art américain, Фестиваль камерной музыки, Michel Strauss

Издание: 1998 Schott

Дискография: Arto Noras, Naxos 2003 – 8.557052; Barbara Łypik-Sobanec, Polonia Records 2000 – Polonia CD 246

Три каденции для трубы к *Концерту для трубы и оркестра Es-dur Йозефа Гайдна*, 1999

Продолжительность: ca 4'

Премьера: 05.01.1999 San José; San José Symphony под управлением Кшиштофа Пендерецкого

Издание: Schott

Capriccio для скрипки соло, 2008

Продолжительность: ca 3'

Посвящение: Midori и Владимир Репин

Произведение не исполнялось

Издание: Schott

Камерная музыка

Соната для скрипки и фортепиано, 1953

1. *Allegro*, 2. *Andante*, 3. *Allegro vivace*

Продолжительность: ca 8'

Премьера: 07.01.1990 Хьюстон (США); Christiane Edinger (скрипка), Christoph Eschenbach (фортепиано)

Издание: 1992 Schott

Дискография: Константы Анджей Кулька (скрипка), Вальдемар Малицкий (фортепиано), Wergo 1994 – WER 6258 2; Григорий Жислин (скрипка), Владимир Виардо (фортепиано), Sony 1995 – SK 66 284; Ida Bieler (скрипка), Kalle Randalu (фортепиано), Dabringhaus und Grimm 1999 – MDG 304 0917-2; Peana Vered (скрипка), Gabriel Banat (фортепиано), Vox 1996 – VOX 5142; Патрycja Piekutowska (скрипка), Beata Bilińska (фортепиано), DUX 2004 – DUX 0479

Три миниатюры для кларнета и фортепиано, 1956

1. *Allegro*, 2. *Andante cantabile*, 3. *Allegro ma non troppo*

Продолжительность: ca 7'

Посвящение: Владислав Косерадзский

Премьера: 17.11.1958 Краков; Владислав Косерадзский (кларнет), Збигнев Ежеский (фортепиано)

Издание: 1959 PWM/Belwin-Mills

Дискография: Александр Романьский (скрипка), Szabolcs Esztényi (фортепиано), Wergo 1994 – WER 6258 2; Шарон Кам (кларнет), Итамар Голан (фортепиано), TELDEC 1999 – 0630-13135-2; Heiner Rekeszus (кларнет), Erika Le Roux (фортепиано), Melisa Records 1999 – MLI 7170; Sabine Meyer (кларнет), Alfons Kontarsky (фортепиано), EMI – EMI 567-749 711-2; Kjell-Inga Stevenson (кларнет), Eva Knardahl (фортепиано), BIS – BIS-CD-062; David Weber (кларнет), Jane Hayes (фортепиано), Clarinet Classics 2002 – CNS 0041; Michael Lethiec (кларнет), Juhani Lagerspetz (фортепиано), NaXos 2003-8.557052

Три миниатюры для скрипки и фортепиано, 1959

Продолжительность: 10'20"

Посвящение: Тадеуш Охлевский

Премьера: 06.1960 Краков; Хенрик Яжиньский (скрипка), Кшиштоф Пендерецкий (фортепиано)

Издание: 1962 PWM/Belwin-Mills

Дискография: Bronisław Eichenholz (скрипка), Herta Fischer (фортепиано); Proprius – Proprius 250402-009 (LP); Ольга Каган (скрипка), Алексей Любимов (фортепиано), Мелодия — С 10-06717-18 (LP); Konstanty Andrzej Kulka (скрипка), Waldemar Malicki (фортепиано), Wergo – 1994 – WER 6258 2; Roman Mintz (скрипка), Евгения Худинович (фортепиано), Black Box Classics 1999 – BVM 1025

Quartetto per archi [№1], 1960

Продолжительность: 7'40"

Посвящение: Julian Zarzycki

Премьера: 11.05.1962 Cincinnati (USA); LaSalle String Quartet

Издание: 1961 PWM/Belwin-Mills

Дискография: LaSalle String Quartet, Polskie Nagrania – SX 0282 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017; Kwartet Wilanowski, Veriton – SXV 812 (LP); Kwartet Wilanów, Polskie Nagrania 1994 – ECD 035; The Tale Quartet, BIS 1994 – BIS-CD-652; Kwartet Śląski, Wergo 1994 – WER 6258 2; Penderecki String Quartet, Cala United 1996 – CACD 88014

Mensura sortis для двух фортепиано, 1963

Заказ: Радио в Бремене

1-я версия утеряна

Премьера 2-й версии: 06.05.1964 Бремен, Радио в Бремене; Alois Kontarsky, Alfons Kontarsky

Quartetto per archi № 2 1968

1. *Lento molto*, 2. *Vivace*, 3. *Lento molto*

Продолжительность: са 11'

Посвящение: Heinrich Strobel, к 70-летию со дня рождения

Премьера: 30.09.1970 Берлин, Berliner Festwochen; Quatuor Parrenin

Издание: 1971 Schott/1973 PWM

Дискография: Kwartet Wilanowski, Veriton – SXV 812 (LP); Warszawski Kwartet Smyczkowy, Olympia 1989 – OCD 328; Kwartet Wilanów, Polskie Nagrania 1994 – ECD 035; The Tale Quartet, BIS 1994 – BIS-CD-652; Kwartet Śląski, Wergo 1994 – WER 6258 2; Kwartet DAFÔ, PWM/DUX 2002 – PWM 10190 CD 004/DUX 0374; Penderecki String Quartet, Cala United 1996 – CACD 88014

Der unterbrochene Gedanke для струнного квартета, 1988

Продолжительность: са 3'

Посвящение: Arno Volk in memoriam

Премьера: 04.02 Франкфурт-на-Майне; Kreuzberger Streichquartett

Издание: 1992 Schott/1992 PWM

Дискография: The Tale Quartet, BIS 1994 – BIS-CD-652; Kwartet Śląski, Wergo 1994 – WER 6258 2; Penderecki String Quartet, Cala United 1996 – CACD 88014

Струнное трио, 1991

1. *Allegro molto*, 2. *Vivace*

Продолжительность: са 12'

Заказ: Kulturministerium von Baden-Württemberg

Посвящение: Deutsches Streichtrio

Премьера: 15.11.1991 Метц, Rencontres Internationales de Musique Contemporaine; Deutsches Streichtrio: Hans Kalafusz, Jürgen Weber, Reiner Ginzel

Дискография: члены The Tale Quartet, BIS 1994 – BIS-CD-652; члены Kwartet Śląski, Wergo 1994 – WER 6258 2; члены Ensemble Villa Musica, Dabringhaus Und Grimm 1999 – MDG 304 0917-2; Deutsches Streichtrio с ро 2000 – 2073480

Квартет для кларнета и струнного трио, 1993

1. *Notturmo*, 2. *Scherzo*, 3. *Serenade*, 4. *Abschied*

Продолжительность: ca 20'

Заказ: Scheswig Holstein Musik Festival

Посвящение: Åke Holmquist

Премьера: 13.08.1993 Любек, Schleswig-Holstein Musik Festival; Sharon Kam (кларнет), Christoph Poppen (скрипка), Kim Kashkashian (альт), Борис Пергаменщиков (виолончель)

Издание: 1993 Schott

Дискография: Martin Fröst (кларнет), The Tale Quartet, BIS 1994 — BIS — CD — 652; Sharon Kam (кларнет), Christoph Poppen (скрипка), Kim Kashkashian (alt), Boris Pergamenschikow (wiolonczela), Sony 1995 — SK 66 284; Ensemble Villa Musica: Ulf Rodenhäuser (кларнет), Ida Bieler (скрипка), Enrique Santiago (альт), Martin Ostertag (виолончель), Dabringhaus und Grimm 1999 — MDG 304 0917-2; Deutsches Streichtrio, Eduard Brunner (кларнет), cpo 2000 — 999 730-2; Michael Lethiec (кларнет), Arto Noras (виолончель), Bruno Pasquier (альт), Regis Pasquier (скрипка), Naxos 2003 — 8557052

Lucerner Fanfare для 8 труб и ударных, 1998

Продолжительность: ca 6'

Премьера: 18.08.1998 Люцерн; Luzerner Trompeten-Ensemble, дирижер Jonathan Nott

Дискография: Luzerner Trompeten-Ensemble, LTE-Records — LTE 900 18

Вторая соната для скрипки и фортепиано, 2000

1. *Larghetto*, 2. *Allegretto scherzando*, 3. *Notturmo*, 4. *Allegro*, 5. *Andante*

Продолжительность: ca 35'

Посвящение: Anne-Sophie Mutter

Премьера: 28.04.2000 Лондон, Barbican Centre; Anne-Sophie Mutter (скрипка), Lambert Orkis (фортепиано)

Издание: 2003 Schott

Дискография: Патруся Пiekutowska (скрипка), Beata Bilińska (фортепиано), DUX 2004 — DUX 0479

Секстет для кларнета, валторны, струнного трио и фортепиано, 2000

1. *Allegro moderato*, 2. *Larghetto*

Продолжительность: 30'

Заказ: Gesellschaft der Musikfreunde, Вена

Премьера: 07.06.2000 Вена, Musikverein, Wiener Festwochen; Paul Meyer (кларнет), Radovan Vlatkovic (валторна), Julian Rachlin (скрипка), Юрий Башмет (альт), Мстислав Ростропович (виолончель), Дмитрий Алексеев (фортепиано)

Издание: Schott 2001

Дискография: Juhani Lagerspetz (фортепиано), Michael Lethiec (кларнет), Markus Maskuniitty (валторна), Arto Noras (виолончель), Bruno Pasquier (альт), Regis Pasquier (скрипка), Naxos 2003 — 8.557052

Cadenza для альты, виолончели и клавесина к Третьему Бранденбургскому концерту G-dur И.С. Баха, 2006

Продолжительность: 2'

Издание: Schott

Agnus Dei из *Польского реквиема* в транскрипции для 8 виолончелей, 2007.

Продолжительность: 8'

Премьера: 03.10.2007 Kronberg, Johanniskirche, Kronberg Academy Cello Festival; дирижер Frans Helmerson

Serenata per tre violoncelli, 2007

Посвящение: жене Эльжбете по случаю 60-летия

Премьера: 19.11.2007 Краков, отель «Pod Różą»; Arto Noras (виолончель), Иван Монигетти (виолончель), Andrzej Bauer (виолончель)

Гданьская фанфара для медных духовых инструментов, литавры и ударных

Продолжительность: 2'

Заказ: Европейский Центр Солидарности в Гданьске

Премьера: 05.07.2008 Гданьск; группа духовых и ударных из Национального симфонического оркестра Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: Schott

Prelude for Peace для медных духовых и ударных, 2009

Посвящение: Валерий Гергиев

Премьера: 01.09.2009 Краков, концерт, посвященный 70-й годовщине начала Второй мировой войны, World Orchestra for Peace, дирижер Валерий Гергиев

Chaconne из *Польского реквиема*, транскрипция для скрипки и альты

Продолжительность: 7'

Премьера: 08.09.2009 Дубровник, Revelin Fort, IX Фестиваль камерной музыки «Julian Rachlin & friends»; Janine Jansen (скрипка), Julian Rachlin (альт)

Quartetto per archi № 3 «Страницы из ненаписанного дневника», 2008

Продолжительность: 17'

Посвящение: Shanghai Quartet

Премьера: 21.11.2008 Варшава, Фестиваль Кшиштофа Пендерецкого; Shanghai Quartet: Weigang Li (скрипка I), Yi-Wen Jiang (скрипка II), Honggang Li (альт), Nicholas Tzavaras (виолончель)

Издание: Schott

Музыка для струнных оркестров

Етанасје для двух струнных оркестров, 1958

Продолжительность: 8'

Посвящение: Тадеуш Охлевский

Премьера: 07.09.1961 Дармштадт; Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks Frankfurt под управлением Michael Gielen

Издание: 1961 Моеск/1970 PWM

Дискография: Национальный оркестр Польского радио под управлением Кшиштофа Пендерецкого, EMI 1995 – 5 565416 2; Luxemburg Radio Orchestra под управлением Alois Springer, Vox – 1996 VOX – 5142

Epitaphium Artur Malawski in memoriam для струнного оркестра и литавр, 1957–1958

1. *Andante con meditazione*, 2. *Allegro con brio*

Продолжительность: ca 9'

Посвящение: памяти Артура Маляевского

Премьера: 09.1958 Краков; оркестр Краковской филармонии под управлением Михала Барановского

Anaklasis для струнных и ударных, 1959–1960

Посвящение: Heinrich Strobel

Заказ: Südwestfunk, Baden-Baden, Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst (1960)

Премьера: 16.10.1960 Донауэшинген; Südwestfunk-Orchester Baden-Baden под управлением Hans Rosbaud

Издание: 1960 Моеск/1960 PWM

Дискография: Orkiestra Filharmonii Narodowej, дирижер Andrzej Markowski, Polskie Nagrania 1965 – SX 0260 10138 (LP); Симфонический оркестр Радио в Праге, дирижер Jacek Kasprzyk, Supraphon 1981 – 1410 2734 QG (LP); Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej, дирижер Wojciech Czepiel, POLmusic 1992 – PmCD 1-1989-1024; London Symphony Orchestra под управлением Кшиштофа Пендерецкого, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3; Sinfonieorchester des SWR Baden-Baden und Freiburg, дирижер Hans Rosbaud, BMG – BMG 743 21 17 35 10-2

Жертвам Хиросимы — Трен для 52 струнных инструментов, 1960

Продолжительность: 8' 37"

Премьера: 22.09.1961 Варшава, «Варшавская осень»; Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1961 PWM/Belwin Mills

Дискография: Симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Витольд Ровицкий, Polskie Nagrania 1962 – SX 0171 8444 (LP), Polskie Nagrania 1974 – SXL 1135 (LP), Polskie Nagrania 1981 – SX 2313 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017; Национальный симфонический оркестр Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Szymon

Kawalla, Conifer 1988 – CDCF 168; Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Wojciech Czerpiel, POLmusic 1992 – PmCD 1-1989-1024; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Szymon Kawalla, Vienna Modern Masters 1992 – VMM 3010; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65007 2 3; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Antoni Wit, Naxos 2000 – 8.554491

Polymorpha для 48 струнных инструментов, 1961

Продолжительность: ca 10'

Заказ: Norddeutscher Rundfunk, Гамбург

Посвящение: Hermann Моеск

Премьера: 16.04.1962 Гамбург; Norddeutscher Rundfunk Sinfonieorchester, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1963 Моеск/1970 PWM

Дискография: Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1963 – 8820 W876 (LP); Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Хенрик Чиж, Polskie Nagrania 1967 – SX 0413 11675 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017

Kanon для 52 струнных инструментов и live-electronic, 1962

Продолжительность: 8' 20"

Посвящение: Jan Krenz

Премьера: 21.09.1962 Варшава, «Варшавская осень»; Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Ян Кренц

Издание: 1974 Schott

Дискография: Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Jan Krenz, Polskie Nagrania 1962 – SP 828 8336 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI Classics 2001 – 7243 5 74852 2 7

Три произведения в старинном стиле для струнного оркестра, 1964–1966

Aria, Menuet 1, Menuet 2

Продолжительность: 6'

Премьера: 11.06.1988 Краков; Камерный оркестр Польского радио «Amadeus», дирижер Агнешка Дучмаль

Издание: 1989 Schott/1991 PWM

Дискография: Orkiestra Kameralna Polskiego Radia «Amadeus», дирижер Agnieszka Duczmal, Wergo 1989 WER 60172-50; Sinfonia Varsovia, дирижер Krzysztof Penderecki, DUX 2009 – DUX 0678

Intermezzo для 24 струнных инструментов, 1973

Продолжительность: 7'

Посвящение: Edmond de Stoutz

Заказ: Фонд друзей камерных оркестров в Цюрихе
Премьера: 30.11.1973 Цюрих; Zürcher Kammerorchester, дирижер Edmond de Stoutz

Издание: Schott

Дискография: Польский камерный оркестр, дирижер Ежи Максимюк, Polskie Nagrania 1978 – SX 1685 22315 (LP); Камерный оркестр Польского радио «Amadeus», дирижер Agnieszka Duczmal, Wergo 1989 – WER 60172-50

Sinfonietta per archi для струнного оркестра, 1993 (версия Струнного трио 1991 года)

I. *Allegro molto*, II. *Andante*, III. *Vivo*, IV. *Adagio*, V. *Vivace*

Продолжительность: ca 12'

Премьера: 16.02.1992 Варшава; Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1992 Schott

Дискография: Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Sony 1995 – SK 66 284; Sinfonietta Cracovia, дирижер Robert Kabara, PWM 1998 – PWM 9784 CD 001

Sinfonietta nr 2 для кларнета и струнного оркестра (версия Квартета для кларнета и струнного трио 1993 года)

1. *Notturmo*, 2. *Scherzo*, 3. *Serenade*, 4. *Abschied*

Продолжительность: 20'

Заказ: Kissingen Sommer

Премьера: 13.07.1994 Bad Kissingen, Kissingen Sommer; Paul Meyer (кларнет), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1996 Schott

Дискография: Sharon Kam (кларнет), Чешский симфонический оркестр, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, TELDEC 1999 – 0630-13135-2

Serenada для струнного оркестра, 1996–1997

1. *Passacaglia* (1996), 2. *Larghetto* (1997)

Продолжительность: 10'

Премьера: 20.08.1996 Люцерн, Festival Strings Lucerne; дирижер Rudolf Baumgartner (*Passacaglia*); 31.08.1997 Lucerna Festival Strings Lucerne; дирижер Rudolf Baumgartner (*Larghetto*)

De Profundis из *Семи врат Иерусалима* для струнного оркестра, 1998

Продолжительность: 7'

Премьера: 10.09.1998 Salerno; Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Chaconne из *Польского реквиема*, 2005

Продолжительность: 7'

Премьера: (в составе полного Реквиема): 17.09.2005 Вроцлав «Wrocławia Cantans» 2005; Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Оркестр Национальной филармонии, дирижер Antoni Wit, Naxos 2007 – Naxos 8.557980

Adagietto из *Потерянного рая* для английского рожка и струнного оркестра, 2007

Посвящение: Peter Hanser-Strecker

Продолжительность: 5'

Премьера: 09.09.2007 Musik-Festival Grafenegg; Johannes Strassl (английский рожок), Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Albrecht Mayer (английский рожок), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, DUX 2009, 06789

Концертная музыка

Fonogrammi для флейты и камерного оркестра, 1961

Продолжительность: 6'30"

Посвящение: Andrzej Markowski

Премьера: 09.09.1961 Венеция; Станислав Марона (флейта). Камерный оркестр Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1974 Моеск

Дискография: Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 23

Скрипичный концерт, 1963 (композитором аннулирован, использован частично в *Capriccio per violino e orchestra*, 1967)

Премьера: 14.05.1963 Загреб; Томаш Михаляк (скрипка), камерный ансамбль Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Sonata per violoncello e orchestra, 1964

Продолжительность: 10'

Заказ: Südwestfunk, Baden-Baden, Donaueschinger Musiktage для Zeitgenössische Tonkunst (1964)

Посвящение: Siegfried Palm

Премьера: 15.10.1964 Донауэшинген, Donaueschinger Musiktage; Зигфрид Палм (виолончель), Südwestfunk-Orchester Baden-Baden, дирижер Ernest Bour

Издание: 1966 PWM/Belwin Mills

Дискография: Симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1965 SX 0260 9981 (LP); Siegfried Palm (виолончель), Симфонический оркестр Познаньской филармонии, дирижер Анджей Марковский. Polskie Nagrania 1965 – SX 02609997 (LP), Polskie Nagrania 1965 – XW 575 (LP), Wergo 1991 – WER 6036-2; Thomas Blees (виолончель), Luxembourg Radio Orchestra, дирижер Alois Springer, Vox – 1996 VOX 5142

Capriccio per oboe e 11 archi для гобоя и струнных, 1965

Продолжительность: 7'

Посвящение: Хайнц Холлигер

Премьера: 26.08.1965 Люцерн, фестиваль «Musica Nova»; Heinz Holliger (гобой), Festival Strings Lucerne, дирижер Rudolf Baumgartner

Издание: 1968 Moeck/1968 PWM

Дискография: Польский камерный оркестр, дирижер Ежи Максимиук, Хайнц Холлигер (гобой), Polskie Nagrania 1976 – SX 1444 20578 (LP); Камерный оркестр Польского радио «Amadeus» дирижер Agnieszka Duczmal, Mariusz Rędziałek (гобой), Wergo 1989 – WER 60172-50; Виртуозы Москвы, дирижер Владимир Спиваков, Алексей Уткин (гобой), RCA 1990 – BMG RD 60370 QA

Capriccio per violino e orchestra, 1967

Продолжительность: 10'

Посвящение: Heinrich Strobel

Премьера: 22.10.1967 Донауэшинген; Wanda Wilkomirska (скрипка), Südwestfunk-Orchestra Baden-Baden, дирижер Ernest Bour

Издание: 1968 Moeck/1969 PWM

Дискография: Wanda Wilkomirska (скрипка), Симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania/Związek Kompozytorów Polskich 1968 – Nr arch. 233 (LP); Wanda Wilkomirska (скрипка), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3; Patrycja Piekutowska (скрипка), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, DUX 2007 – DUX 0582

Concerto per violino grande e orchestra, 1967 (сравни с *Первым виолончельным концертом*)

Премьера: 01.07.1967 Östersund; Bronisław Eichenholz (скрипка), Стокгольмский филармонический оркестр, дирижер Хенрик Чиж

Партита для клавесина соло, электрогитары, басовой гитары, арфы, контрабаса и камерного оркестра, 1972

Продолжительность: ca 20'

Посвящение: Felicja Blumental

Заказ: Eastman School, Rochester

Премьера: 11.02.1972 Рочестер, Eastman School of Music; Felicja Blumental (клавесин), Eastman School of Music Orchestra, дирижер Walter Hendl

Издание: Schott

Дискография: Фелиция Блюменталь (клавесин), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1995 – 5 565416 2

Первый виолончельный концерт, 1972 (версия *Concerto per violino grande e orchestra* 1967 года)

Продолжительность: са 20'

Посвящение: Siegfried Palm

Премьера: 02.09.1972 Эдинбург; Зигфрид Палм (виолончель), Scottish National Orchestra, дирижер Alexander Gibson

Издание: 1972 Моеск

Дискография: Иван Монигетти (виолончель), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania 1984 – SX 2256 26547 (LP); Siegfried Palm (виолончель), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, ЕМІ 1995 – 5 565416 2; Arto Noras (виолончель), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Finlandia Records 2001 – 8573 – 85575-2

Первый скрипичный концерт, 1977

Продолжительность: са 40'

Посвящение: Isaac Stern

Премьера: 27.04.1977 Базель; Исаак Стерн (скрипка), Basler Sinfonie-Orchester, дирижер Moshe Atzmon

Издание: 1980 Schott/1981 PWM

Дискография: Константы Анджей Кулька (скрипка), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Polskie Nagrania 1979 – SX 1840 23486 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 019; Christiane Edinger (скрипка), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Thorofon 1987 – СТН 2017; Christiane Edinger (скрипка), Vamberger Symphoniker, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Orfeo 1993 – С 285 931 А; Isaac Stern (скрипка), The Minnesota Orchestra, дирижер Станислав Скровачевский, Sony 1995 – SMK 64 507; Konstanty Andrzej Kulka (скрипка), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2003 – Naxos 8.555265

Второй концерт для виолончели с оркестром, 1982

Продолжительность: са 35'

Заказ: Berliner Philharmoniker к 100-летней годовщине

Посвящение: Мстислав Ростропович и Berliner Philharmoniker

Премьера: 11.01.1983 Берлин; Мстислав Ростропович (виолончель), Берлинские Филармоники, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1983 Schott

Дискография: Иван Монигетти (виолончель), Симфонический оркестр Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Polskie Nagrania 1983 – SX 2172 26103 (LP); Иван Монигетти (виолончель), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania 1989 – PNCD 020;

Борис Пергаменщиков (виолончель), Bamberger Symphoniker, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Orfeo 1993 – C 285 931 A; Torleif Thedéen (виолончель), Swedish Radio Symphony Orchestra, дирижер Leif Segerstam, BIS 1999 – BIS-CD-937; Arto Noras (виолончель), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Finlandia Records 2001 – 8573-85575-2

Концерт для альты с оркестром, 1983 (существует также в версиях для виолончели и кларнета)

Продолжительность са 22'

Заказ: по случаю 200-летия со дня рождения героя Латинской Америки Симона Боливара

Премьера: 24.07.1983 Caracas; José Vazquez (альт), Maracaibo Symphony Orchestra, дирижер Eduardo Rahn; 15.12.1989 Wuppertal, Борис Пергаменщиков (виолончель), Sinfonieorchester Wuppertal, дирижер Peter Gülke; 09.07.1995 Boulder, Colorado Music Festival, Orit Orbach (кларнет), Colorado Music Festival Orchestra, дирижер Giora Bernstein

Издание: 1987 Schott

Дискография: Григорий Жислин (альт), Ленинградский симфонический оркестр, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Мелодия 1985 — C10 23281 002 (LP); Григорий Жислин, Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania/Związek Kompozytorów Polskich 1986 – SX 2455 (LP); Stefan Kamasa (альт), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania 1987 – SX 2494 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 020; Григорий Жислин (альт), Симфонический оркестр Польского радио в Кракове, дирижер Шимон Кавалла, Conifer 1988 – CDCF 168; Tabea Zimmermann (альт) Камерный оркестр Польского радио «Amadeus», дирижер Агнешка Дучмаль, Wergo 1988 – WER 60172- 50; Григорий Жислин (альт), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Шимон Кавалла, Vienna Modern Masters 1992 – VMM 3010; Григорий Жислин (альт), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Arto Schallplatten – apo 86 422; Kim Kashkashian (альт), Stuttgart Chamber Orchestra, дирижер Dennis Russell Davies, ECM 1993 – ECM New Series 1506; Dimitar Penkov (альт) NDR Sinfonieorchester, дирижер Aldo Ceccato, Gega Records 2002 – GEG 250; Arto Noras (виолончель), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Finlandia Records 2001 – 8573-85575-2

Концерт для альты (1983) в версии с камерным оркестром, 1984

Продолжительность: 22'

Премьера: 20.10.1985 Москва; Григорий Жислин (альт) и Камерный оркестр, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1987 Schott

Концерт для флейты и камерного оркестра, 19921. *Andante*, 2. *Allegro con brio*

Продолжительность: са 25'

Посвящение: Jean-Pierre Rampal

Премьера: 11.01.1993 Лозанна; Jean-Pierre Rampal (флейта)

Камерный оркестр в Лозанне, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1993 Schott

Дискография: Jean-Pierre Rampal (флейта), Sinfonia Varsovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Soni 1995 – SK66 284; Petri Alanko (флейта), Tapiola Sinfonietta, дирижер Okko Kamu, Naxos 1997 – 8.554185; Jean-Claude Gérard (флейта), Estonian National Symphony Orchestra, дирижер Arvo Volmer, Signum 1996 – SIG 7200

Концерт для флейты и камерного оркестра в версии для кларнета и камерного оркестра, 19951. *Andante*, 2. *Allegro con brio*

Продолжительность: 25'

Премьера: 07.03.1996 Прага; Шарон Кам, Пражский филармонический оркестр, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Шарон Кам, Пражский филармонический оркестр дирижер Кшиштоф Пендерецкий, TELDEC 1999 – 0630-13135-2

Второй скрипичный концерт «Метаморфозы», 1995

Продолжительность: са 35'

Посвящение: Anne-Sophie Mutter

Заказ: Mitteldeutscher Rundfunk, Лейпциг

Премьера: 24.06.1995 Лейпциг, Gewandhaus; Anne-Sophie Mutter (скрипка), MDR-Sinfonieorchester, дирижер Mariss Jansons

Издание: 1996 Schott (клавир для фортепиано)

Дискография: Анна-Софи Муттер (скрипка), London Symphony Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Deutsche Grammophon 1997 – DG453 507-2; Kim Chee-Yun (скрипка), Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2003 – 8.555265

Concerto grosso для трех виолончелей и оркестра, 2001

Продолжительность: са 35'

Посвящение: Charles Dutoit

Заказ: NHK Symphony Orchestra, Токио

Премьера: 22.06.2001 Токио; Борис Пергаменщиков, Truls Mørk, Han-Na Chang (виолончели), NHK Symphony Orchestra, дирижер Charles Dutoit

Издание: 2001 Schott (клавир для фортепиано)

Дискография: Иван Монигетти, Adam Kłosek, Kazimierz Kościuszko (виолончели), Симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Антони Вит, CD Accord 2002 – ACD 096-2

Концерт для фортепиано с оркестром «Воскресение» («Zmartwychwstanie»), 2002

Продолжительность: ca 30'

Заказ: Carnegie Hall Corporation на день рождения Marie-Josée Kravis

Посвящение: Marie-Josée Kravis

Премьера: 09.05.2002 Нью-Йорк, Carnegie Hall; Emanuel Ax (фортепиано), Филадельфийский симфонический оркестр, дирижер Wolfgang Sawallisch

Дискография: Беата Билиньска, Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, DUX 2007 – DUX 0582

Concerto grosso nr 2 для 5 кларнетов и оркестра, 2004

Продолжительность: 17'

Премьера: 03.06.2004 Мадрид; Paul Meyer, Michel Lethiec, Martin Fröst, два солиста из оркестра (кларнеты), Orquesta Sinfónica de Madrid, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Largo для виолончели и оркестра, 2007

Adagio, Largo, Andante con moto, Allegro, Largo, Adagio

Продолжительность: 20'

Посвящение: Мстислав Ростропович

Премьера: 19.07.2007 Вена, Musikverein; Мстислав Ростропович (виолончель), Симфонический оркестр Венской филармонии, дирижер Seiji Ozawa

Издание: 2007 Schott

Concerto per corno ed orchestra «Winterreise», 2008

Продолжительность: 25'

Посвящение: Radovan Vlatkovic

Премьера: 05.05.2008 Бремен, Radovan Vlatkovic (валторна), Bremer Philharmoniker, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Симфоническая музыка

Fluorescencje для оркестра, 1961–1962

Продолжительность: 13'15"

Заказ: Südwestfunk, Baden-Baden, Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst

Посвящение: Südwestfunk Orchester

Премьера: 21.10.1962 Донауэшинген, Donaueschinger Musiktage; Südwestfunk Orchester Baden-Baden, дирижер Hans Rosbaud

Издание: 1962 Моеск/1968 PWM

Дискография: Симфонический оркестр Национальной филармонии (Варшава), дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1966 – SX 0260 10139 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554491

De natura sonoris 1 для оркестра, 1966

Продолжительность: 7'40"

Посвящение: Otto Tomek

Премьера: 07.04.1966 Royan, III International Festival d'Art

Contemporain; Orchestre Philharmonique de l'ORTF, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1967 Моеск/1969 PWM

Дискография: Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Хенрик Чиж, Polskie Nagrania 1967 – SX 0413 11676 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3

Uwertura pittsburska для духового оркестра, фисгармонии, фортепиано и ударных, 1967

Продолжительность: ca 10'

Заказ: Robert Austin Boudreau для радио в Амстердаме

Премьера: 30.06.1967 Питтсбург; American Wind Symphony Orchestra, дирижер Robert Austin Boudreau

Издание: 1967 Peters

Дискография: American Wind Symphony Orchestra, дирижер Robert Austin Boudreau, Bayer Records 1988 – BR 100 024 CD

De natura sonoris 2 для оркестра, 1971

Продолжительность: 10'

Посвящение: Zubin Mehta

Заказ: Juilliard School of Music, New York

Премьера: 03.12.1971 Нью-Йорк, Juilliard School; The Juilliard School Orchestra, дирижер Jorge Mester

Издание: 1972 Schott/1973 PWM

Дискография: Оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1972 – SX 0781 16191 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554491

Первая симфония, 1973I. *Arché 1*, II. *Dynamis 1*, III. *Dynamis 2*, IV. *Arché 2*

Продолжительность: 29'

Заказ: Perkins Engines, Peterborough

Премьера: 19.07.1973 Peterborough Cathedral; London Symphony Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1975 Schott/1977 PWM

Дискография: London Symphony Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1995 – 5 565416 2; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554567

Пробуждение Иакова / Als Jakob erwachte для оркестра, 1974

Продолжительность: са 10'

Посвящение: Произведение посвящается Его Высочеству Князю Монако Райнеру III по случаю 25-й годовщины коронации

Премьера: 14.08.1974 Монте Карло; Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo, дирижер Станислав Скровачевский

Издание: 1975 Schott/1976 PWM

Дискография: Симфонический оркестр радио в Праге, дирижер Яцек Каспшик, Supraphon 1981 – 1410 2734 QG (LP); Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania 1987 – SX 2494 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 020; Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Яцек Каспшик, Polskie Nagrania 1987 – SX 2578 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3; Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Chandos 1996 – CHAN 9459/60

Adagietto из *Потерянного рая* для оркестра, 1979

Продолжительность: 5'

Премьера: 08.04.1979 Осака, Osaka International Music Festival; NHK Symphony Orchestra (Оркестр Японского радио), дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1979 Schott/1981 PWM

Дискография: Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Антони Вит, Polskie Nagrania 1987 – SX 2494 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 020; Ленинградский симфонический оркестр, дирижер Марис Янсонс, Polskie Nagrania 1987 – SX 2582 (LP)

Вторая симфония «Рождественская», 1980I. *Moderato*, II. *Allegretto*, III. *Lento*, IV. *Tempo primo*, V. *Allegretto*

Продолжительность: са 30'

Посвящение: Zubin Mehta

Премьера: 01.05.1980 Нью-Йорк; New York Philharmonic Orchestra, дирижер Зубин Мета

Дискография: Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, дирижер Яцек Каспшик, Polskie Nagrania 1987 – SX 2310 25124 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 019; Ленинградский симфонический оркестр, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Мелодия 1985 — С10 23281 002 (LP); Оркестр филармонии имени Артура Рубинштейна в Лодзи, дирижер Анджей Марковский, Olympia 1989 OCD 329; Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Wojciech Czerpel, POLmusic 1992 – PmCD 1-1989-1024; NDR-Sinfonieorchester, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1994 – WER 6270 2; Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, NaXos 2000 – 8.554492; Национальный симфонический оркестр

Польского радио в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI Classics 2001 – 7243 5 74852 2 7

Adagio (Четвертая симфония), 1989

Продолжительность: са 33'

Заказ: Французское радио для Национального оркестра Франции по случаю 200-летия Декларации Прав Человека и Гражданина

Посвящение: Lorin Maazel

Премьера: 26.11.1989 Париж; Orchestre National de France, дирижер Лорин Маазель

Издание: 1989 Schott

Дискография: NDR-Sinfonieorchester, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1994 – WER 6270 2; Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554492

Пятая симфония «Корейская», 1992

Продолжительность: 35'

Заказ: International Cultural Society of Korea

Посвящение: слушателям Дальнего Востока

Премьера: 14.08.1992 Сеул; оркестр филармонии в Сеуле, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1992 Schott

Дискография: Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554492

Третья симфония, 1995

1. *Andante con moto*, II. *Allegro con brio*, III. *Adagio dolce*, IV. *Passacaglia*, V. *Vivace*
Вторая часть *Allegro con brio* (первоначальное название *Rondo*) и четвертая *Passacaglia* были написаны раньше и изданы как *Passacaglia i Rondo*, Schott 1988. Исполнение состоялось в Люцерне 20.08.1988, во время Lucerner Festspielorchester, дирижировал Кшиштоф Пендерецкий

Продолжительность: са 50'

Заказ: Münchner Philharmonie

Премьера: 08.12.1995 Мюнхен; Münchner Philharmoniker, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1996 Schott

Дискография: Оркестр Краковской филармонии, дирижер Gilbert Levine, Polskie Nagrania 1988 – SX 2736 30267 (LP) (только *Пассакалья*); Оркестр Краковской филармонии, дирижер Wojciech Czepel, POLmusic 1992 – PmCD 1-1989-1024 (*Passacaglia i Rondo*); Национальный симфонический оркестр Польского радио, дирижер Антони Вит, Naxos 2000 – 8.554491

Fanfara Real для оркестра, 2003

Продолжительность: 5'

Премьера: 27.09.2003 Tenerife, Auditorium of Tenerife; Orquesta Sinfonica de Tenerife, дирижер Victor Pablo Pérez

Музыка для инструментальных ансамблей

Actions для джазового ансамбля, 1971

Продолжительность: 17'

Премьера: 17.10.1971 Данауэшинген, Donaueschinger Musiktage; International Free Jazz Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: The New Eternal Rhythm Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo/Intuition 2001 – INT 3606-2

Preludium для духового оркестра, ударных и контрабасов, 1971

Продолжительность: 8'

Посвящение: Jo Elsendoorn

Премьера: 04.07.1971 Амстердам, Holland Festival; Het Radio Blazerensemble, дирижер Hans Vonk

Entrata для 4 валторн, 3 труб, 3 тромбонов, тубы и литавр, 1994

Продолжительность: 4'

Заказ: Cincinnati Symphony Orchestra

Премьера: 04.11.1994 Cincinnati; Cincinnati Symphony Orchestra, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1999 Schott

ВОКАЛЬНАЯ И ВОКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Песни (романсы)

Cisza (*Тишина*), 1955

Слова: Leopold Staff из сборника *Wilkina*

Prośba o wyspy szczęśliwe (*Просьба о счастливых островах*), 1955

Слова: Константы Ильдефонс Галчиньский из сборника

Rękopisy liryczne

Liryki afrykańskie, 1960, не законченные

Слова: на тексты готтентотов в обработке Р. Стопы

Czyś ty snem była (*Сном была ты*) для баритона и фортепиано, 1981

Слова: Казимеж Пшерва-Тетмайер из сборника *Z dawnej przeszłości*

Посвящение: Мечислав Томашевский

Премьера: 26.03.1987 Краков; Ежи Мехлинский (баритон), Эугениуш Кнапик (фортепиано)

Издание: *Księga jubileuszowa M. Tomaszewskiego*, red. T. Malecka, Kraków 1984

Jakżeśz ja się uspokoję (В чём покой мне найти), для голоса, альты и виолончели, 2001

Слова: Станислав Выспяньский

Посвящение: Ванда Варска

Дискография: Ванда Варска (голос), члены квартета Wilanów (альт и виолончель), Polskie Radio, 2002 - PRCD140

Для хора a cappella

Stabat Mater, для трех смешанных хоров, 1962 (произведение включено в *Страсти по Луке*)

Текст: 6 фрагментов из секвенции

Продолжительность: 8'30"

Заказ: Польское Музыкальное Издательство (PWM)

Посвящение: Хору Краковской филармонии

Премьера: 27.11.1962 Варшава; Хор Национальной филармонии, дирижер Антони Шалиньский

Издание: 1963 PWM/Belwin-Mills

Дискография: Хор Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1966 – SX 02060 10137 (LP); Kammarkögen, дирижер Eric Ericson, Expo Norg 1966 – 5 NCB (LP); Академический хор Политехники в Щецине, дирижер Ян Широцкий, Polskie Nagrania XWZL 530 (LP); Хор Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1995 – WER 6261 2; Tapiola Chamber Choir, дирижер Juha Kuivane, Finlandia Records 1995 – 4509-98999-2; Schola Cantorum Stuttgart, дирижер Clytus Gottwald, FSM 31 071

Ecloga VIII для шести мужских голосов, 1972 (произведение включено в *Польский реквием*)

I. *Katadesis*, II. *Apolysis*

Текст: фрагмент восьмой песни из *Буколик* Вергилия

Продолжительность: 10'

Заказ: The King's Singers для фестиваля в Эдинбурге

Премьера: 21.08.1972 Эдинбург, Edinburgh Festival; The King's Singers

Издание: 1974 Schott/1974 PWM

Дискография: The King's Singers, дирижер Rodney Slatford, EMI 1975 – EMD 5521 (LP); Intercord 161 513; N. Perrin, A. Hume, A. Thompson, A. Holt, B. Kay, Polskie Nagrania 1976 – SX 1443 20575 (LP); Schola Cantorum, Stuttgart, дирижер Clytus Gottwald, Wergo – WER 60070 (LP); Talla Vokalensemble, TELDEC 0630 17 694-2 2

Agnus Dei, для 8-голосного смешанного хора, 1981 (произведение включено в *Польский реквием*. В 1994 году произведение обработано Борисом Пергаменщиковым для струнного оркестра).

Текст: из литургии

- Продолжительность: са 6'
Посвящение: Памяти ксёндза Кардинала Примаса Стефана Вышиньского
Премьера: 31.05.1981 Варшава; Хор Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Антони Вит
Расширенная версия: 21.06.1982 Нюрнберг; Хор Süddeutschen Rundfunks Stuttgart, дирижер Кшиштоф Пендерецкий
Издание: 1983 Schott/1982 PWM
Дискография: BBC Singers, дирижер Во Holton, The United Recording Company 1994 – CD 88021; Хор Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1995 – WER 6261 2; Tapiola Chamber Choir, дирижер Juha Kuivanen, Finlandia Records 1995 – 4509-98999-2; Kings College, дирижер Stephen Cleobury, EMI – EMI 567 556 439-2
- Херувимская песнь (Pieśń Cherubinów)* для 8-голосного смешанного хора, 1986
Текст: из православной литургии
Продолжительность: 8'
Посвящение: Мстиславу Ростроповичу по случаю 60-летия
Премьера: 27.03.1987 Вашингтон; Choral Arts Society of Washington, дирижер Кшиштоф Пендерецкий
Издание: 1987 Schott/1988 PWM
Дискография: Хор Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Sony 1995 – SK 66 284 Wergo 1995 – WER 6261 2; Tapiola Chamber Choir, дирижер Juha Kuivanen, Finlandia Records 1995 – 45090-98999-2; King's College, дирижер Stephen Cleobury, EMI – EMI 567556 439-2; Carmina Mundi, дирижер Harald Nickoll, Audite 2001- ADT 97475
- Veni Creator*, для смешанного хора, 1987
Текст: средневековый гимн Святому Духу
Продолжительность: са 7'
Посвящение: Universidad Autónoma de Madrid по случаю присуждения композитору степени honoris causa
Премьера: 28.04.1987 Мадрид, Universidad Autónoma de Madrid; Хор Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий
Издание: 1989 Schott/1989 PWM
Дискография: Tapiola Chamber Choir, дирижер Juha Kuivanen, Finlandia Records 1995 – 4509-98999-2, Хор Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1995 — WER 6261 2; Хор Пражской филармонии, дирижер Pavel Kühn, Supraphon 111809; Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский, DUX 2009 – DUX 0694
- Benedictus Domino*, для 5-голосного мужского хора, 1992
Текст: антифон *Benedicamus* из монастыря Engelberg и псалом CXVII: *Laudate Dominum*
Продолжительность: са 4'
Посвящение: Hans Rudolf и Margrit Meyer

Премьера: 18.04.1992 Люцерн, Osterfestspiele Luzern; Taverner Consort, дирижер Andrew Parrott

Издание: 1993 Schott

Дискография: Хор Национальной филармонии, дирижер Хенрик Войнаровский, Sony 1995 – SK 66 284; Tapiola Chamber Choir; Juha Kuivonen, Finlandia Records 1995 – 4509-98999-2; Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский, DUX 2009 – DUX 0694

Benedictus Dominum, для смешанного хора, 1992

Текст: литургический

Продолжительность: 3'

Посвящение: Мечислав Томашевский

Дискография: Tapiola Chamber Choir, Juha Kuivonen, Finlandia Records 1995 – 4509-98999-2; Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский, DUX 2009 – DUX 0694

Benedictus, 2002, и *Sanctus*, 2009, для детского или женского хора (сопрано, альты)

Продолжительность: са 3'

Посвящение: внучка Марыся

Премьера: 31.05.2002 Торонто, детский хор Торонто, дирижер Jean Ashworth Bartle (*Benedictus*); 14.06.2009 Варшава, Большой зал Королевского замка, Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский (*Sanctus*)

Дискография: Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский, Dux 2009 – DUX 0694

Kaczka pstra, для детского или женского хора (сопрано и альты), 2008

Посвящение: внучка Марыся

Продолжительность: са 1'30"

Дискография: Польский камерный хор, дирижер Ян Лукашевский, DUX 2009 – DUX 0694

O gloriosa Virginum, для смешанного хора, 2009

Посвящение: José Antonio Abreu

Премьера: 21.11.2009 Каракас (Венесуэла), Teatro Teresa Carreño; Хор FES-NOJIV, дирижер Maria Guinand

Камерные вокально-инструментальные произведения

Псалмы Давида для смешанного хора, ударных, двух фортепиано, челесты, четырёх контрабасов и арфы, 1958

1. *Ad te Domine, clamabo*; 2. *Exaltabo te, Domine*; 3. *Quia Tu es Deus*; 4. *Domine, exaudi orationem meam*

Текст: фрагменты псалмов XXVIII, XXX, XLIII, CXLIII в переводе Яна Кохановского

Продолжительность: 10'

Премьера: 09.10.1959 Краков; Хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1963 Моеск/1959 PWM

Дискография: Хор и оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1965 – SX 0260 10140 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017; Хор и оркестр Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Wergo 1995 – WER 6261 2, Supraphon 10951; Краковский камерный хор, дирижер Станислав Кравчиньский, а также солисты-инструменталисты, CD Accord 2002 – ACD 112; Хор и оркестр Национальной филармонии, дирижер Антони Вит, Naxos 2008 – 8.570450

Строфы для сопрано, чтеца и 10 инструментов, 1959

Текст: фрагменты текстов Менандера, Омара Хайяма, *Царя Эдина* Софокла, Книг Исайи и Иеремии

Продолжительность: 8'

Посвящение: Анджей Марковский

Премьера: 17.09.1959 Варшава, «Варшавская осень»; Зофия Стахурская (сопрано), Франчишек Делекта (чтец), Камерный оркестр Силезской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1960 PWM/Belwin-Mills

Дискография: Стефания Войтович (сопрано), Анджей Шалявский (чтец), Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Ежи Катлевич, Polskie Nagrania 1974 – SX 1151 18590 (LP); Ольга Швайгер (сопрано), Камерный оркестр Польского радио «Amadeus», дирижер Агнешка Дучмаль, Wergo 1989 – WER 60172-50

Меры времени и тишины (Wymiary czasu i ciszy) для 40-голосного смешанного хора, ударных и струнных (либо арфы и фортепиано), 1960

Текст: так называемый магический квадрат и группа согласных звуков

Продолжительность: 14'30"

Посвящение: Юзеф Патковский

Премьера: 18.09.1960 Варшава, «Варшавская осень»; Хор и камерный ансамбль Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский

Дискография: Хор и камерный ансамбль Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1960 – N 198 7529 (LP); Хор и симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1972 – SX 0781 16192 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017

Кантаты и оратории светского характера, песни с оркестром

Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae sescentos abhinc annos fundatae, для двух смешанных хоров и оркестра, 1964

Текст: посвящение, содержащееся в титуле произведения

Произведение написано по случаю 600-летия Ягеллонского университета

Продолжительность: 6'

Премьера: 10.05.1964 Краков; Хор и оркестр Национальной филармонии, дирижер Витольд Ровицкий

Издание: 1967 PWM/Belwin-Mills

Дискография: Хор и оркестр Краковской Филармонии, дирижер Ежи Катлевич, Polskie Nagrania 1972 – SX 1151 18589 (LP)

Dies irae, для трех солистов, смешанного хора и оркестра, 1967

1. *Lamentatio*, 2. *Apocalypsis*, 3. *Apotheosis*

Текст: фрагмента псалма СХIV, *Апокалипсиса* св. Иоанна (из разделов II, VI, VII, XI, XII, XIII, XIX, XXI), *Эуменид* Эсхилла, *Первого письма к Коринфянам* св. Павла, *La cimetiére marin* П. Валери, *Auschwitz* Л. Арагона, *Тела В. Броневского*, *Косичка* Т. Ружевица; помимо *Эуменид*, исполняемых на греческом языке, остальные тексты переведены на латынь Т. Гурским

Продолжительность: 22'

Посвящение: *oratorium ob memoriam in pernicioe castris in Óswiéçim Necatorum inextinguibilem reddendam*

Произведение сочинено к открытию памятника жертвам гитлеровского лагеря в Освенциме

Премьера: 14/16.04.1967 Краков — Освенцим; Дельфина Амброзьяк (сопрано), Веслав Охман (тенор), Бернард Ладыш (бас), Хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Кшиштоф Миссона

Дискография: Стефания Войтович (сопрано), Веслав Охман (тенор), Бернард Ладыш (бас), Хор и Оркестр Краковской филармонии, дирижер Хенрик Чиж, Polskie Nagrania 1967 – SX 0413 11674 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 021, Philips 5839 701; Ольга Швайгер (сопрано), Зыгмунт Янковский (тенор), Леонард Мруз (бас), Хор и Симфонический оркестр Польского радио в Кракове, дирижер Шимон Кавалла, Vienna Modern Masters 1992 – VMM 3015; Michaela Kaune (сопрано), Рышард Минкевич (тенор), Ярослав Брэнк (бас-баритон), Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Антони Вит, Naxos 2008 – 8.570450

Kosmogonia, для трех солистов, смешанного хора и оркестра, 1970

1. *Arché*, 2. *Apeiron*

Текст: фрагменты из *Книги Гenezис*, *Антигоны* Софокла, *De rerum natura* Лукреция, *Метаморфозы* Овидия, *Sul volo* Леонардо да Винчи, *De revolutionibus...* Н. Коперника, *De docta ignorantia* Николая из Кузы, *A I principi De l'universo* Джордано Бруно и слова первых космонавтов — Ю. Гагарина и Д. Гленна

Продолжительность: 20'

Заказ: Секретарь ООН на 25-летие Организации Объединённых Наций

Премьера: 24.10.1970 Нью-Йорк; Joanna Neal (сопрано), Robert Nagy (тенор), Бернард Ладыш (бас), Los Angeles Philharmonic Orchestra, Rutgers University Choir, дирижер Зубин Мета

Издание: 1970 Schott/1973 PWM

Дискография: Стефания Войтович (сопрано), Казимеж Пустеляк (тенор), 16190 (LP), Philips 6500 683

Suita из *Потерянного рая* для солиста, хора и оркестра, 2000

Продолжительность: 100'

Восьмая симфония «Lieder der Vergänglichkeit» («Песни о бренности») для трех солистов, смешанного хора и оркестра, 2007

Nachts (Joseph von Eichendorff), *Ende des Herbstes* (Rainer Maria Rilke), *Der brennende Baum* (Bertold Brecht), *Bei einer Linde* (Joseph von Eichendorff), *Flieder* (Karl Kraus), *Frühlingsnacht* (Hermann Hesse), *Sag' ich's euch geliebte Bäume?* (Johann Wolfgang von Goethe), *Im Nebel* Hermann Hesse, *Der Blütengarten* (Hans Bethge), *Abschied* (Joseph von Eichendorff), *Vergänglichkeit* (Hermann Hesse), *Herbsttag* (Rainer Maria Rilke), *O grüner Baum des Lebens* (Achim von Arnim)

Продолжительность: 55'

Посвящение: Мечислав Томашевский

Премьера (13 частей): 26.06.2005 Люксембург; Ольга Пасечник (сопрано), Агнешка Рехлис (меццо-сопрано), Войцех Драбович (баритон), Orchestre Philharmonique du Luxembourg, дирижер Bramwell Tovey, Europa-Chor Academie

Полная версия: 24.10.2007 Пекин, Beijing Music Festival; Olga Pasiecznik (sopran), Agnieszka Rehlis (mizzosopran), Vytautas Juozapaitis (baryton), China Philharmonic Orchestra, Europa Chor Akademie, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Микаэла Кауне (сопрано), Агнешка Рехлис (меццо-сопрано), Витаутас Юозапайтис (баритон), Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Антони Вит, Naxos 2008 – 8.570450

Drei chinesische Lieder (Три китайские песни) для баритона и оркестра, 2008

1. *Mondnacht*, 2. *Die geheimnisvolle Flöte*, 3. *Nächtliches Bild*

Текст: Hans Bethge — парафразы текстов китайских поэтов

Премьера: 31.12.2008 Knocke (Belgia); Thomas Bauer (баритон), Sinfonietta Cracovia, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: Schott

Кантаты и оратории религиозного содержания

Passio et mors Domini nostril Iesu Christi secundum Lucam (Пассионы по Луке) для трех солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, 1965

I: 1. *Exordium: O, Crux, ave* (гимн); 2. *Et egressus* (На Масличной горе); 3. *Deus Meus* (ария); 4. *Domine, quis habitabit* (ария); 5. *Adhuc eo loquente* (Пленение); 6. *Jerusalem* (lament); 7. *Ut quid, Domine* (псалом); 8. *Comprehendentes*

(Отречение Петра); 9. *Iudica me* (ария); 10. *Et viri, qui tenebant* (Глумление у первосвященника); 11. *Jerusalem* (ария); 12. *Miserere* (псалом); 13. *Et surgens* (У Пилата: приговор). II: 14. *In pu lverem mortis* (псалом); 15. *Et baiulans* (Тернистый путь); 16. *Popule meus* (пассакалья); 17. *Ibi crucifixerunt eum* (Распятие); 18. *Cruxfidelis* (ария); 19. *Dividentes* (Солдаты у креста); 20. *In pulverem mortis* (псалом); 21. *Et stabant populis* (Глумление толпы); 22. *Unis autem* (Между разбойниками); 23. *Stabant autem* (Мария у креста); 24. *Stabat Mater* (секвенция); 25. *Erat autem* (Смерть Христа); 26. Инструментальная часть (Оплакивание); 27. *Conclusio: In te Domine, speravi* (псалом)

Текст: фрагменты Евангелия по св. Луке (из разделов 22 и 23) и по св. Иоанну (из раздела 19), псалмы, гимны, ламентации, импроперия и секвенция *Stabat Mater*

Продолжительность: са 80'

Заказ: Westdeutscher Rundfunk Köln к 700-летию возникновения Кафедрального собора в Мюнстере

Посвящение: моей жене Эльжбете

Премьера: 30.03.1966 Мюнстер; Tölzer Knabenchor, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, дирижер Хенрик Чиж, Стефания Войтович (сопрано), Анджей Хиольский (баритон), Бернард Ладыш (бас), Рудольф Юрген Бартш (чтец)

Издание: 1967 Моеск/1967 PWM

Дискография: Стефания Войтович (сопрано), Анджей Хиольский (баритон), Бернард Ладыш (бас), Лешек Хердеген (чтец), Хор мальчиков и смешанный хор Краковской филармонии, Оркестр Краковской филармонии, дирижер Хенрик Чиж, Polskie Nagrania 1966 – SX 0325 10559 – SX 0326 10562 (LP), Polskie Nagrania 1989 – PNCD 017, Philips 9802 771; Sigune von Osten (sopran), Stephen Roberts (baryton), Kurt Rydl (bas), Edward Lubaszenko (recytator), Национальный симфонический оркестр Польского радио, Хор Национальной филармонии, Хор мальчиков Краковской филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Argo (Decca) 1990 -430 328-2; Franziska Hirzel (sopran), François Le Roux (baryton), Jean-Philippe Courtis (bas), Manfred Jung (recytator), Orchester der Beethovenhalle Bonn, Mainzer Domchor, Chor des Westdeutschen Rundfunks Köln, Chor des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, дирижер Marc Soustrot, Dabringhaus und Grimm 2000 – MDG 337 0981-2; Стефания Войтович (сопрано), Анджей Хиольский (баритон), Бернард Ладыш (бас), Рудольф Юрген Бартш (чтец), Хор и Оркестр Westdeutschen Rundfunks Köln, dyr. Henryk Czyż, EMI Electrola 157-99 660/61, RCA VICS-6015, BASF JA 293 793

Jutrznia / Utrenja (Утренняя)

1. *Положение во гроб*, для 5 солистов, 2 смешанных хоров и оркестра, 1970

I. *Тропарь*; II. *Величание*; III. *Ирмос*; IV. *Не рыдай мене, Мати*; V. *Стихира*

Текст: из православной литургии

Продолжительность: ca 40–50'

Заказ: Westdeutscher Rundfunk, Köln

Премьера: 08.04.1970 Альтенберг; Стефания Войтович (сопрано), Крыстына Шчепаньская (альт), Lois Devos (тенор), Бернард Ладыш (бас), Борис Кармели (бас-профундо), Norddeutscher Rundfunkchor, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1972 Schott/1977 PWM

Дискография: Stefania Wojtowicz (sopran), Kerstin Meyer (mezzosopran), Seth McCoy (tenor), Bernard Ładysz (bas), Peter Lagger (basso profondo), Temple University Choirs, Philadelphia Orchestra, Dir. Eugene Ormandy, RCA Records 1971 – LSC-3180 (LP); Delfina Ambroziak (sopran), Krystyna Szczepańska (mezzosopran), Kazimierz Pustelak (tenor), Владимир Денисенко (бас), Борис Кармели (бас-профундо), Хор и симфонический оркестр Национальной филармонии, хор ZНР, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1989 – PNCD 018

2. *Zmartwychwstanie (Воскресение)*, для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, 1971

I. Стихира, II. Псалом с пасхальным тропарем, III. Канон Пасхи, IV. Контакцион, V. Оикос, VI. Канон Пасхи

Текст: из Евангелия по св. Матфею (28: 1–6) и православной литургии

Продолжительность: 36'

Заказ: Westdeutscher Rundfunk, Köln

Премьера: 28.05.1971 Мюнстер; Стефания Войтович (сопрано), Крыстына Шчепаньская (альт) Луи Дево (тенор), Бернард Ладыш (бас), Борис Кармели (бас-профундо), Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Tölzer Knebenchor, Chor des Norddeutscher Rundfunks, Kölner Rundfunkchor, дирижер Анджей Марковский

Издание: 1972 Schott/1977 PWM

Дискография: Стефания Войтович (сопрано), Крыстына Шчепаньская (альт), Казимеж Пустеляк (тенор), Бернард Ладыш (бас), Петер Лаггер (бас-профундо), Хор и Симфонический оркестр Национальной филармонии, дирижер Анджей Марковский, Polskie Nagrania 1972 – SX 0890 16384 (LP); Стефания Войтович (сопрано), Крыстына Шчепаньская (альт), Казимеж Пустеляк (тенор), Бернард Ладыш (бас), Петер Лаггер (бас-профундо), Хор и Оркестр Национальной филармонии, хор ZНР, dir. Andrzej Markowski, Polskie Nagrania 1989 – PNCD 018

Canticum canticorum Salomonis quod hebraice dicitur «Sir ha sirim» (Песня неспей) для 16-голосного вокального ансамбля и камерного оркестра с увеличенным составом ударных инструментов, 1973

Текст: из Ветхого Завета

Продолжительность: 17'

Заказ: Фонд Гулбенкиан в Лиссабоне

Посвящение: Emil Breisach

Премьера: 05.06.1973 Лиссабон; Les Percussions de Strasbourg, Orquestra da Fundação Gulbenkian, NCRV Vocal Ensemble Hilversum, dyr. Werner Andreas Albert

Издание: 1975 Schott/1975 PWM

Дискография: Хор и Оркестр Краковской филармонии, дирижер Ежи Катлевич, Polskie Nagrania 1974 – SX 1151 18588 (LP); Национальный симфонический оркестр Польского радио, Хор Польского радио, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1994 – 7243 5 65077 2 3

Magnificat для баса, 7-голосного мужского вокального ансамбля, 2 смешанных хоров и оркестра, 1974

I. *Magnificat anima mea*, II. *Quia respexit* (fuga), III. *Et misericordia*, IV. *Fecit potentiam*, V. *Deposuit potentes de sede* (passacaglia), VI. *Sicut locutus est* (a cappella), VII. *Gloria*

Текст: Евангелие от св. Луки (раздел 1)

Продолжительность: 40'

Заказ: Австрийское радио и телевидение (ÖRF) на 1200-летие Кафедрального собора в Зальцбурге

Премьера: 17.08.1974 Salzburg, Salzburger Festspiele; Peter Lager (bas), ÖRF-Symphoniorchester, Schola Cantorum Stuttgart, Wiener Sängerknaben, ÖRF-Chor Wien, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1976 Schott/1980 PWM

Дискография: Петер Лаггер (бас), Национальный симфонический оркестр Польского радио, Хор Польского радио в Кракове, Хор мальчиков Краковской филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI 1975 – EMD 5524 (LP); Анджей Хиольский (баритон), Национальный симфонический оркестр Польского радио, Хор Польского радио в Кракове, Хор мальчиков Краковской филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, EMI Classics 2001 – 7243 5 74852 2 7

Te Deum, для 4 солистов, смешанного хора и оркестра, 1979–1980

Текст: средневековый гимн латинский (полный) и текст польской национальной песни *Boże, coś Polskę*

Продолжительность: 35'

Посвящение: Святому Отцу Иоанну Павлу II

Премьера: 27.09.1980 Ассизи, Sagra Musicale Umbra; Стефания Войтович (сопрано), Эва Подлесь (меццо-сопрано), Паулос Раптис (тенор), Бернард Ладыш (бас), Хор и Оркестр Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Издание: 1980 Schott/1987 PWM

Дискография: Ядвига Гадулянка (сопрано), Эва Подлесь (меццо-сопрано), Веслав Охман (тенор), Анджей Хиольский (баритон), Хор и Оркестр Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, Tonpress 1983 – SX-T 32 (LP), EMI Classics 2001 – 7243 5 74852 2 7, DUX 2003 – DUX 0402

Lacrimosa, для сопрано, смешанного хора и оркестра, 1980 (произведение включено в *Польский реквием*)

Текст: фрагмент секвенции *Dies irae*

Продолжительность: са 6'

Посвящение: Леху Валенсе и «Солидарности» на открытие памятника жертвам декабря 1970 года в Гданьске (XII, 1980)

Премьера: 16.12.1980 Гданьск; Ядвига Гадулянка (сопрано), Хор и Оркестр Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Антони Вит

Издание: 1982 Schott/1981 PWM

Дискография: Ядвига Гадулянка (сопрано) Хор и Оркестр Польского радио в Кракове, дирижер Антони Вит, *Polskie Nagrania* 1981 – 25125 AB (LP); Ядвига Гадулянка (сопрано), Хор и Оркестр Польского радио в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, *Toppress* 1983 – SX-T 32 (LP); *Jadwiga Gadulanka (sopran)*, *Sinfonia Varsovia*, Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, *Sony* 1995 – SK 66 284; Ядвига Гадулянка (сопрано), Хор и Оркестр Польского радио в Кракове, дирижер Кшиштоф Пендерецкий, *EMI Classics* 2001 – 7243 5 74852 2 7, *DUX* 2003 – DUX 0402; *Barbara Hendricks (sopran)*, *Chamber Orchestra Stockholm*, *Swedish Radio Symphony Orchestra*, *Chamber Choir Stockholm*, dyr. *Eric Ericson*, *EMI-EMI* 567-556 259-2

Polskie Requiem, для 4 солистов, смешанного хора и оркестра, 1980–2005

I. *Requiem aeternam*; II. *Kyrie eleison*; III. *Dies irae (Dies irae – Tuba Recordare – Ingemisco – Preces meae – Confutatis – Lacrimosa)*; IV. *Sanctus*; V. *Agnus Dei*; VI. *Lux aeterna*; VII. *Libera me, Domine*; VIII. *Libera animas*

Текст: Реквием и молитвенное песнопение *Święty Boże*

Продолжительность: са 105'

Посвящение: отдельные части посвящены: памяти Катюни 1940, Отца Максимилиана Кольбе, Освенцима 1941, Варшавского гетто 1943, Варшавского восстания 1944, кардинала Стефана Вышиньского

Премьера: 28.09.1984 Штутгарт; *Phyllis Bryn-Julson (sopran)*, *Doris Soffel (mezzosopran)*, *Ryszard Karczykowski (tenor)*, *Stafford Dean (bas)*, *Radio-Sinfonieorchester Stuttgart*, *Chor Staatsoper Württemberg*, *Südfunk-Chor*, дирижер Мстислав Ростропович

Издание: 1984 Schott

Sanctus, включен в *Польский реквием* в 1993-м

Премьера: 11.11.1993 Стокгольм, *Penderecki Festival*; *Katarina Dalayman (sopran)*, *Brigitta Svendén (mezzosopran)*, *Zachos Terzakis (tenor)*, *Kurt Rydl (bas)*, *Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and Choir*, dyr. *Krzysztof Penderecki*

Chaconne, включена в *Польский реквием* в 2005-м

Посвящение: *in memoriam Johannes Paul II*

Премьера: 17.09.2005 Вроцлав, костёл Марии Магдалены, «*Wratislavia Cantans*» 2005; Национальный симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Ядвига Гадулянка (сопрано), Ядвига Раппе (альт), Хенрык Грыхник (тенор), Carlo Zardo (бас), Большой симфонический оркестр Польского радио и телевидения, Хор Краковской филармонии, Хор Польского радио и телевидения в Кракове, дирижер Антони Вит, Polskie 1989 – PNCD (bez *Sanctus* i *Chaconne*); Ingrid Haubold (sopran), Grażyna Winigrodzka (mezzosoprano), Zachos Terzakis (tenor), Malcolm Smith (bas), Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Chor des Norddeutschen Rundfunks, Chor des Bayerischen Rundfunks, dyr. Krzysztof Penderecki, Deutsche Grammophon 1990 – DG 429720-2; Jadwiga Gadulanka (sopran), Jadwiga Rappé (alt), Sachos Terzakis (tenor), Piotr Nowacki (bas), Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Choir, dyr. Krzysztof Penderecki, Chandos 1996 – CHAN 9459/60 (bez *Chaconne*)

«*Семь врат Иерусалима*». *Седьмая симфония* для 5 солистов, чтеца, 3 смешанных хоров и оркестра, 1996

I. *Magnus Dominus et laudabilis nimis*; II. *Si oblitus fuero tui, Jerusalem*; III. *De profundis*; IV. *Si oblitus fuero tui, Jerusalem*; V. *Lauda, Jerusalem, Dominum* (Psalm 147); VI. *Ezechiel 37, 1–10*; VII. *Haec dicit Dominus: Esse ego do coram vobis viam vitae, et viam mortis*

Библейские тексты и нумерация псалмов в тексте монографии приводятся на русском языке по Синодальному изданию 1876 года

Продолжительность: 68'

Заказ: город Иерусалим и Bayerischen Rundfunks на 3000-летний юбилей Иерусалима

Посвящение: *Ad maiorem Dei gloriam et eius sanctae civitatis laudem aeternam*

Премьера: 09.01.1997 Иерусалим, The State Hall; Mariana Nicolesco (sopran), Sylvia Greenberg (sopran), Jadwiga Rappé (alt), Евгений Шаповалов (тенор), Reinhardt Hagen (bas), Boris Carmeli (recytator), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Jerusalem Symphony Orchestra, Chor des Bayerischen Rundfunks MDR-Chor Leipzig, Südfunk-Chor Stuttgart, дирижер Лорин Маазель

Дискография: Божена Харасимович-Хаас (сопрано), Изабелла Клосиньская (сопрано), Ядвига Раппе (альт), Веслав Охман (тенор), Ромуальд Терасович (бас), Густав Холоубек (чтец), Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Казимеж Корд, CD Accord 1997 – ACD 036; Божена Харасимович-Хаас (сопрано), Изабелла Клосиньская (сопрано), Ядвига Раппе (альт), Веслав Охман (тенор), Ромуальд Терасович (бас), Борис Кармели (чтец), Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Казимеж Корд, Wergo 2000 – WER 6647 2

Agnus Dei, для 4 солистов, смешанного хора и оркестра, 1995

Продолжительность: 6'

Заказ: 10-я часть Requiem des Versöhnung, написанного 14 композиторами по заказу Хельмута Риллинга и Internationale Bachakademie в Штутгарте по случаю 50-летия окончания Второй мировой войны

Премьера: 16.08.1995 Штутгарт, Europäisches Musikfest; Donna Brown (sopran), Ingeborg Danz (mezzosopran), Thomas Randle (tenor), Andreas Schmidt (bas), Israel Philharmonic Orchestra, Gächinger Kantorei Stuttgart, Krakowski Chór Kameralny, dyr. Helmuth Rilling

Издание: 1995 Schott

Дискография: Donna Brown (sopran), Ingeborg Danz (mezzosopran), Thomas Randle (tenor), Andreas Schmidt (bas), Israel Philharmonic Orchestra, Gächinger Kantorei Stuttgart, Krakowski Chór Kameralny, dyr. Helmuth Rilling, Hänssler Verlag 1995 – Н V 98.931

Hymn do św. Daniła (Слава святому Даниилу князю Московскому) для 8-голосного смешанного хора, духовых инструментов и контрабасов, 1997

Текст: фрагменты литургии на день св. Даниила

Продолжительность: 14'

Заказ: Московский телевизионный канал TV-6 по случаю 850 годовщины основания Москвы

Премьера: 04.10.1997 Москва, Большой зал Московской консерватории имени П.И. Чайковского, Московский симфонический оркестр «Русская филармония», Хор МОС, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Дискография: Хор и Симфонический оркестр Музыкальной Академии в Кракове, дирижер Wojciech Czepiel, DUX 1999 – DUX 0148; Хор и Оркестр Национальной филармонии, дирижер Антони Вит – Naxos 2007 – 8.557980

Hymn do św. Wojciecha для смешанного хора, духовых инструментов и контрабасов, 1997

Продолжительность: 5'

Заказ: город Гданьск по случаю своего 1000-летия

Премьера: 17.10.1997 Гданьск; Sinfonia Varsovia, Хор Краковской филармонии, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

Credo, для 5 солистов, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра, 1997–1998

I. *Credo in unum Deum*, II. *Qui propter nos homines*, III. *Et incarnates est*, IV. *Crucifixus*, V. *Et resurrexit tertia die*, VI. *Et in Spiritum Sanctum*, VII. *Et vitam venture saeculi*

Текст: *Credo*, гимны *Pangue lingua*, *Salve festa dies*, antifona *Cruх fidelis*, фрагменты *Gorzkie Żale*, improperia, psalma CXVII (CXVIII), CXXIX (CXXX), *Апокалипсиса по св. Иоанну*

Продолжительность: около 60'

Заказ: Bachakademie Stuttgart, а также Oregon Bach Festival

Посвящение: Helmuth Rilling

Премьера: 11.07.1998 Eugene (Oregon), Oregon Bach Festival; Oregon Bach Festival Chours and Orchestra, Phoenix Boys Choir, dyr. Helmuth Rilling, Juliane Banse (sopran), Milargo Vargas (mezzosopran), Marietta Simpson (kontralt), Thomas Randle (tenor), Thomas Quasthoff (bas)

Издание: 1998 Schott

Дискография: Juliane Banse (sopran), Milargo Vargas (mezzosopran), Marietta Simpson (kontralt), Thomas Randle (tenor), Thomas Quasthoff (bas), Oregon Bach Festival Orchestra, Oregon Bach Festival Choir, Phoenix Boys Choir, dyr. Helmuth Rilling, Hänssler Classic 1998 – HV 98311; Божена Харасимович-Хаас (сопрано), Изабелла Клосиньская (сопрано), Эва Марчинец (меццо-сопрано), Адам Здуниковский (тенор), Пётр Новацкий (бас), Хор и Оркестр Национальной филармонии, Варшавский хор мальчиков, дирижер Казимеж Корд, CD Accord 1999 – ACD 066-2

Kadisz для сопрано, чтеца, кантора (тенор), хора и оркестра, 2009

Посвящение: *Łódzkim Abramkom, którzy chcieli żyć. Polakom, którzy ratowali Żydów* (Лодзинским Абрамам, которые хотели жить. Полякам, которые спасали евреев)

Текст: Абрам Цытрин, фрагменты кс. Даниэля

Премьера: 29.08.2009 Лодзь, Театр Вельки, 65-я годовщина ликвидации немцами гетто Litzmannstadt; Olga Pasiecznik (sopran), Alberto Mizrahi (tenor), Daniel Olbrychski (narrator), Хор и Оркестр Большого театра в Лодзи, дирижер Кшиштоф Пендерецкий

СЦЕНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Опера и музыкальная драма

Die Teufel von Loudun / *Люденские демоны*, опера в 3 актах, 1969

Либретто: Кшиштоф Пендерецкий по пьесе John'a Whiting'a, взявшим за основу *The Devils of Loudun* Aldous'a Huxley'a, перевод на немецкий Эриха Фрида

Продолжительность: са 130'

Заказ: Оперный театр в Гамбурге

Посвящение: Хенрык Чиж

Премьера: 20.06.1969 Гамбург, Hamburgsische Staatsoper; хор и оркестр Гамбургской оперы, дирижер Хенрик Чиж, режиссер Конрад Свинарский, солисты: Tatiana Troyanos, Svetka Ahlin, Helga Thieme, Andrzej Hiolski, Bernard Ładysz, Hans Sotin, Horst Wilhelm, Ernst Wiemann, Ingeborg Krüger, Elisabeth Steiner, Helmuth Melchert, William Workman, Carl Schutz, Franz-Rudolf Eckardt

Польская премьера: 08.06.1975 Варшава, Театр Вельки, дирижер Мечислав Новаковский, режиссер Казимеж Деймек

Издание: 1969 Schott

Дискография: Хор и Оркестр Гамбургской оперы, дирижер Марек Яновский, Tatiana Troyanos, Svetka Ahlin, Elisabeth Steiner, Ursula Boese, Kurt Marschner, Helmuth Melchert, Horst Wilhelm, Heinz Blankenburg, Andrzej Hiolski, Bernard Ładysz, Arnold van Mill, Hans Sotin, Ernst Wiemann, Philips 1995 – Philips 446 328-2

Paradise Lost / Потерянный рай, sacra rappresentazione в двух действиях, 1976–1978

Либретто: Christoph Frey по *Paradise Lost* Джона Мильтона, немецкий перевод: Hans Wollschläger

Продолжительность: ca 180'

Заказ: Lyric Opera of Chicago по случаю 200-летия независимости Соединённых Штатов Америки

Премьера: 29.11.1978 Чикаго, Lyric Opera of Chicago; dyr. Bruno Bartoletti, режиссер Idal Perry, солисты: Ellen Shade, William Stone, Peter van Ginkel, Paul Esswood, Joy Davidson и другие

Польская премьера: 21.09.1979 Варшава, «Варшавская осень», Württembergische Staatsoper, режиссер August Everding, музыкальное руководство — Й. Кулька

Издание: 1978 Schott

Die schwarze Maske / Черная маска, опера в одном действии, 1984–1986

Либретто: Гарри Купфер, Кшиштоф Пендерецкий по драме *Die schwarze Maske* Герхарта Хауптмана, перевод на польский Антони Либера, Януша Шпотаньского

Продолжительность: ca 110'

Заказ: Salzburger Festspiele

Премьера: 15.08.1986 Зальцбург, Salzburger Festspiele; Wiener Philharmonisches Orchester, dyr. Waldemar Nelsson, режисер Harry Kupfer, солисты: Walter Raffeiner, Josephine Barstow, Lona Culmer-Schellbach, Marjana Lipovšek, Martin Finke, Hans Franzen, Jolanta Radek, Günter Reich, Huub Claessens, Malcolm Smith, Heinz Zednik, Rainer Scholze, Gertrude Jahn

Польская премьера: 25.10.1987 Познань, Театр Вельки имени Ст. Монюшко, инсценизация и режиссура — Рышард Перит, сценография — Эва Старовойская, музыкальный директор Мечислав Дондаевский

Издание: 1986 Schott/1993 PWM

Ubu Rex / Король Убу, опера buffa в двух действиях с прологом и эпилогом, 1991

Либретто: Ежи Яроцкий, Кшиштоф Пендерецкий по *Ubu le Roi* Альфреда Жарри

Продолжительность: 120'

Заказ: Bayerische Staatsoper, Мюнхен

Премьера: 06.07.1991 Мюнхен, Баварская опера, дирижер Michael Boder, режиссер August Everding, солисты: Robert Tear, Doris Soffel, Hermann Becht, Anita Bader, Claes H. Ahnsjö, Gerhard Auer, Fritz Uhl, Jan Zinkler, Rüdiger Trebes, David Schuster, Ulrich Köberle, Markus Eberhard, Ferry Gruber, Keith Engen, Pamela Coburn, Agnes Hahn-Pautz, Hong Mei, Christian Baumgärtel, Guido Götzen, Carlos Diaz, Jonas Kaufmann

Польская премьера: 06.11.1993 Лодзь, Театр Вельки, дирижер Антони Вихерек, режиссер Лех Маевский

Издание: 1991 Schott

Дискография: Хор и Оркестр Национальной оперы в Варшаве, дирижер Богдан Гола / Яцек Каспшик, режиссер Кшиштоф Варликовский; солисты: Павел Вундер, Анна Любаньская, Юзеф Фракштейн, Изабелла Кло-синьская, Анна Карасиньская, Жанет Божалек, Рафал Бартминьский, Мечислав Милюн, Рафао Щивек, Петр Новацкий, Роберт Дымовский, Анджей Витлевский, CD Accord 2004 – ACD 133-2

Книжное издание

ИРИНА ИЛЬНИЧНА НИКОЛЬСКАЯ

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы

Очерки

Изд. № 11695

Формат 70x100 1/16. Бумага офсетная.

Печ. л. 18,75 + 3,0. Уч.-изд. л. 20,625



ИРИНА ИЛЬНИЧНА НИКОЛЬСКАЯ училась
в Варшавском университете, у профессора Зофы Лиссы.
Самый крупный специалист
по современной польской музыке. Созданные ею книги —
«От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого.
Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века»,
«Беседы с Витольдом Лютославским»
(на английском, польском и русском языках),
сборник «Кароль Шимановский» —
получили признание в России, Польше,
других европейских странах.
Ирина Ильинична Никольская имеет десять орденов
и медалей Польской Речи Посполитой,
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Государственного института искусствознания.

ISBN 978-5-4254-0050-5



9 785425 400505

