

А. ИВАШКИН

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ



А.ИВАШКИН

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

монографический
очерк

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
1983

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА
МАСТЕРА XX ВЕКА

Вступительная статья
доктора искусствоведения
М. Е. ТАРАКАНОВА

Рецензент
доктор искусствоведения
И. Ф. БЭЛЗА

Ивашкин А.
И24 Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк.
— М.: Сов. композитор, 1983. —

Первая монография на русском языке об известном польском композиторе (род. в 1933 г.). Автор пишет о жизни и творческом пути музыканта, дает анализ его наиболее значительных сочинений — «Страстей по Луке», Первой симфонии, «Заутрени», «Космогонии», двух опер — «Дьяволы из Людена» и «Потерянный Рай». Книга написана живо, увлекательно, доступна не только музыкантам-профессионалам, но и любителям музыки.

78И

Книга, предлагаемая вниманию читателей, посвящена творчеству польского композитора Кшиштофа Пендерецкого. Для тех, кто хотя бы в малейшей мере интересуется тем новым, что выдвинуло развитие музыки в годы после второй мировой войны, нет необходимости доказывать значимость Пендерецкого, как одной из ведущих фигур композиторского творчества наших дней. Как бы ни относиться к исканиям творцов второй половины XX столетия, невозможно представить себе «лицо» современной музыки, точнее даже его особое, ни на что не похожее выражение, не учитывая вклада польских мастеров, среди которых именно Пендерецкий, без сомнения, принадлежит к числу наиболее влиятельных.

Книга А. В. Ивашкина дает представление о многогранности не только композиторской, но и музыкально-общественной деятельности Пендерецкого. Русским музыкантам и любителям музыки, быть может, особенно ценно то пристальное внимание, какое уделяет выдающийся польский музыкант творениям классика советской музыки Д. Шостаковича, постоянно включая его создания в свои концертные программы. И все же главная сфера творческой деятельности Пендерецкого — это сочинение музыки, пронизанной импульсами современного мироощущения, музыки, в звукообразах которой предстают реалии нашего сложного, изменчивого, насыщенного противоречиями мира.

Чем интересен нам Пендерецкий? Быть может, это покажется парадоксом, но самое ценное, как мне кажется, заключено не столько в чисто музыкальных достоинствах его созданий, сколько в том, что как будто бы лежит вне музыки как искусства. Речь идет о таком трудно уловимом качестве музыки К. Пендерецкого, как ее польский национальный характер. Нельзя не ощутить в его лучших сочинениях тот пылкий дух исканий, то стремление подхватить и усвоить «последнее слово» в движении художественного сознания, которое отличает едва ли не все области польской культуры — будь то театр, кинематограф, изобразительное искусство и, наконец, музыка. Но стремление вырваться

в первые ряды открывателей нового сочетается в польском, если так можно выразиться, «художественном характере» с тягой к глубинам человеческой духовности, с проникновением в «космос внутреннего мира» человека в его отношениях с необозримыми просторами мироздания. В то же время, пристально всматриваясь в безбрежные дали грядущего, польское искусство одновременно обращено словно бы вспять, вновь и вновь стремясь осмыслить драматические свершения как далеких веков, так и сравнительно недавно ушедших лет. Потому-то в нем так настойчиво и неумолимо встает тема «поисков прошлого». Это называется не только в обращении к пережитым потрясениям, какими была богата польская история. Ее выражением становится вечно живая традиция духовных ценностей, накопленных человечеством, в том числе и запечатленных в интонируемом звукотворчестве.

Думается, в современном мире нет другого композитора, в творчестве которого с такой наглядностью, можно даже сказать обнаженностью отразились бы кричащие противоречия, почти что даже несовместимость прорыва к неизведанному — желание непременно высказываться по-новому и — внутреннее ощущение органической связи с традицией, уходящей в глубь веков, стремление соприкоснуться со звукопроявлениями этой традиции. Творчество Пендерецкого особенно наглядно отразило пути послевоенной музыки, ее метания между взаимоисключающими крайностями, ее исторические судьбы. И все это можно наблюдать в музыке одного и того же композитора, который поистине непредсказуем в своих исканиях, постоянно готовый поставить почитателей своего таланта перед очередной неожиданностью. Принимая либо не принимая тот или иной поворот «музыкальной судьбы» польского композитора, мы неизменно задумываемся над причинами, в конечном счете осознавая закономерность такого извилистого, зигзагообразного движения мастера, не желающего слишком долго следовать одним и тем же путем.

На мой взгляд, автору книги удалось наглядно представить картину творческого развития Пендерецкого, показать противоречивость, разнонаправленность его исканий, оценить его важнейшие творческие достижения. Но автор не ограничился лишь чисто информативными задачами, не свел свое дело к добросовестному описанию сочинений, разбавленному изложением биографических сведений. Все это читатель найдет в данной книге, но он извлечет из нее и нечто большее. Он вовлечется в обсуждение животрепещущих вопросов современного звукотворчества, его «болевых точек» и еле уловимых, скрытых в тумане неизвестности перспектив.

Пендерецкий вошел в музыкальную жизнь современной Польши как новатор-ниспровергатель, высоко подняв знамя, где было дерзко провозглашено: «А я вам покажу, что можно иначе». И слушатели, столкнувшиеся со странным миром новых, неслыханных, непривычных звучаний, поначалу не всегда могли распознать то позитивное, что было даже в этих, явно экспериментальных созданиях композитора, — то

позитивное, что резко выделяло их на фоне типовой продукции музыкального авангарда шестидесятых годов. Крайне новаторские сочинения польского мастера, конечно, не были чисто спекулятивной данью моде, однако же и они заставляли задумываться о путях развития новой музыки, о том, куда же она пойдет дальше.

Является ли новая музыка уделом немногих ценителей и знатоков, способных разгадать ее таинственные шифры, или все-таки ее назначение в том, чтобы стать средством беседы с людьми об их насущных нуждах? Должна ли новая музыка сохранить то качество, которое крупнейший русский ученый — музыковед Б. В. Асафьев — определил как общительность, или она должна стать языком узкого круга посвященных? Способна ли музыка, говорящая на непривычном языке, сохранить способность прямого воздействия, живого эмоционального «заражения» аудитории, или она может восприниматься лишь высокоорганизованным, интеллектуально ориентированным сознанием, признающим «чувственное наполнение» звукообразов чем-то незаконным, своего рода пережитком давно уже преодоленного «романтизма»?

Трудно представить себе, что эти и им подобные вопросы вовсе не занимали Пендерецкого. Так или иначе, но в его творчестве произошел радикальный и с виду абсолютно непредвиденный поворот, ознаменованный возвращением к романтической традиции. Эта традиция стала для композитора живым вместилищем духовных ценностей, представляющих в общезначимой, понятной и доступной массе слушателей форме. Радость освоения неслыханного, небывалого, то воодушевление, какое возникает у художника, открывающего некую *terra incognita*, сменилось ныне спокойствием и уверенностью мастера, наконец ступившего на твердую почву.

Напрасно, однако, с изрядной долей злорадства торжествуют те противники всего нового и свежего в современной музыке, которые готовы ныне снисходительно похлопывать польского мастера по плечу как человека, сбившегося было с пути истинного, но ныне подающего надежды исправиться. Поворот Пендерецкого к романтической традиции не снял прежних противоречий, но повернул их по-новому. Любой сколько-нибудь серьезный музыкант не может не испытывать самого глубокого пиетета к традиции, к накоплению совокупного художественного опыта человечества. Однако же понятно, что художник нашего времени поставлен перед такими реалиями бытия, о которых даже самые величайшие из великих титанов музыки прошедших веков не имели ни малейшего представления. Перед лицом современного мира всеобщих связей и всеобщего разъединения, — мира, переоценившего, казалось бы, незблемые ценности, поставившего перед людьми новые, немислимые ранее задачи, — простое обращение к стилю и языку музыки прошлого, простое стремление писать музыку так, как это делали классики, обнаруживает свою несостоятельность. Новая музыка, да простят такую тавтологию, должна быть новой, она не может не ставить человека перед животрепещущими проблемами, стремясь раскрыть их

внутренний смысл. Потому апелляция к опыту великих предшественников может помочь ощутить живую связь времен лишь в том случае, если воспринятое из музыки прошлого поставлено в контекст современного мироощущения, повернуто к проблемам сегодняшнего дня. Иначе это будет ничем иным, как паразитизмом — тем самым «залезанием в гробы умерших композиторов», которое в свое время заклеил С. Прокофьев.

Опыт Пендерещкого как раз показывает, что пережитый им период исканий был не напрасен, его накопления в той или иной мере отразились и на его «неоромантической музыке» семидесятых годов. Достижения этого последнего периода, возможно, не одинаково равноценны, но важно само стремление, справедливо отмеченное автором книги, открыть в прошлом неиспользованные, нерастраченные резервы, приблизить все жизнестойкое, сохранившее свою действенность, к нашему времени. Так или иначе, но и тут сохраняется «свой взгляд» композитора, ясно ощутима позиция современного художника, стремящегося овестить в звукообразах музыки живую связь времен, воплотить прошлое в настоящем.

При этом, что особенно важно, далеко не всегда возникает полное слияние всех компонентов стиля воедино — порой новооткрытое и заново переосмысленное старое демонстративно разведены. Пендерещкий прежде всего — художник контрастов, художник, пробующий разные пути, испытывающий «на прочность» всевозможные стили и манеры. Вот почему в тексте этой книги так часто появляются разного рода оппозиции взаимоисключающих свойств, которые, тем не менее, присущи музыке одного и того же композитора.

Общезвестно, сколь важное значение для музыки XX века приобрела проблема средств, какими пользуется композитор, того художественного языка, каким он оперирует. Существенна эта проблема и для Пендерещкого, находящегося, если позволительно так выразиться, в курсе решительно всех достижений техники своего ремесла.

Он также отдал дань предельной детализации музыкальной речи, опирающейся на выразительность «микроэлементов», которые обретают тематическую функцию взамен протяженных, плавно разворачивающихся мелодий, столь характерных, к примеру, для музыки позднего романтизма. Когда этого требует конкретная художественная задача, композитор достигает предельной экономии средств в рамках точно выверенных музыкальных структур, «раздробленных» на отдельные «звукоатомы». А наряду с этим, он не чуждается и броского плакатного штриха, предельного насыщения ткани плотными темброво окрашенными звучаниями, включая в действие богатые ресурсы большого симфонического оркестра.

Пендерещкий знает цену выразительности отдельного звука, он умеет придать ему особую напряженность, создать эффект его длительного становления. И в то же время в его сочинениях на слушателя обрушиваются мощные сонорные массы, высвобождающие стихию тембра.

В его музыке наряду с прозрачной тканью, где соотносимые в совместном звучании компоненты тщательно взвешены, строго сбалансированы, рождается тот самый «мелос тембровых комплексов», что так прозрачно был предугадан Б. В. Асафьевым. Композитор тяготеет к камерности, предельному самоограничению и в то же время склонен к монументальности грандиозных, почти что «космических» звучаний.

Ткань музыки Пендерецкого может быть многосоставной, многослойной, — она может быть образована наложением резко контрастных компонентов, доходя до грани хаотичности. Но композитор умеет достичь однородности многоголосного целого, слияния составляющих его слоев в гармоничном согласии. Звуковое пространство его музыки может расширяться до бесконечности, открыв третье, глубинное измерение, но оно может сжаться в компактную массу, уплотненную до предела возможного.

Такие же контрасты взаимоисключающих свойств открываются слушателю, следящему за разворачиванием музыкального движения в сочинениях Пендерецкого. Калейдоскопической смене «музыкальных кадров», непрерывному нанизыванию контрастных структур, мелькающих в нескончаемой череде, противостоит строгая логика последовательного «выведения» последующих этапов непрерывного разворачивания из предыдущих. Монтажным композициям, основанным на резких сменах «состыкованных музык», на контрастах участков музыкального движения, реализующих принципиально различные типы звуковых структур, противопоставляются протяженные пласты разворачивания однородного по своим параметрам материала, неторопливый ток единой музыкальной мысли. И такие столкновения непримиримого, как можно судить по наблюдениям, содержащимся в книге, происходят решительно во всем, стоит только сравнить ту музыку, с которой начал Пендерецкий, с тем, к чему он пришел.

И это не просто чисто формальные, сугубо языковые несоответствия — за такими контрастами стоит коренное несходство самых основ звукоозерцания. Явно прослеживается путь от внешнего, нарочито объективированного к внутреннему, субъективному. Выразительность сменяет изобразительность, прямое, непосредственное воплощение действия в столкновении персонажей-звукообразов вытесняется повествованием, словно идущим от лица лирического героя. Взамен многофигурных композиций с присущей им калейдоскопичностью вступает в свои права монодрама, где господствуют развернутые монологи. Стремительность, взрывчатость движения сменяется созерцательностью, раскрываемой в нарочито замедленных, плавно разворачивающихся процессах. Снова повторим — речь идет о музыке одного и того же мастера, совместившего в себе все эти противоположности. Нельзя не уловить в этом некие сущностные свойства современного мира, насыщенного кричащими противоречиями. Нельзя не ощутить во всех этих метаниях прямого воздействия увлекающего движения современного мира, отмеченного небывалыми темпами жизненных процессов, и в то же время столь

же наглядного выражения властной тяги к осознанию скрытого за всем этим мельтешением истинного смысла самого существования человека на этой земле. Включенность в действие, в вихревое, безостановочное кружение, которому не видно конца, и в то же время способность задержать течение времени, рассмотреть его мгновения словно бы сквозь увеличительное стекло — эти два типа художественного мирозерцания непостижимым образом совместились в звукопроявлениях единого художественного сознания.

И все-таки можно ли говорить о некоторых общих, сущностных свойствах музыки Пендерецкого, неизбежно сохранившихся на протяжении всей его жизни в искусстве? Или нам остается лишь признать несводимость творческих устремлений польского мастера к единому знаменателю, представив его как некоего музыкального Протея, истинная сущность которого то и дело ускользает даже от самого пристального взгляда?

Мне кажется, что автору настоящей книги удалось уловить такое общее качество, которое присуще звукообразам музыки Пендерецкого, какими бы неожиданными и непредвиденными ни казались повороты его композиторской эволюции. Таким общим качеством для Пендерецкого стала театральность, понимаемая не просто как приверженность к музыке, написанной в расчете на сценическую интерпретацию, а гораздо шире — как выражение особого качества действия, представляемого в движении звукообразов-персонажей. Потому даже в чисто инструментальных сочинениях композитора возникает эффект некоего театрального представления, где события музыки словно разыгрываются на воображаемых подмостках. Избегая крайностей инструментального театра, Пендерецкий театрализует сами музыкальные процессы, где огромную роль играет своеобразная пластика непринужденной игры инструменталистов-актеров, а сам композитор уподобляется искусному режиссеру, направляющему сценическое движение словно бы из-за кулис.

В этом смысле Пендерецкий близок исконной традиции русской музыки — традиции, что обрела новое звучание в XX столетии. Незачем даже доказывать, настолько это очевидно, сколь велика роль пластики жеста и движения в музыке И. Стравинского, выдвинувшего на первый план концертные формы соревнования инструментов-персонажей, где «игровые ситуации» сменяются неожиданно, вплоть до парадоксальности. Не менее очевидна театральная сущность и музыки Прокофьева, пронизанной мускульно-двигательными импульсами, изяществом и плавностью хореографически-организованного движения. Но и Шостакович, как будто бы обращенный «во внутрь», раскрывающий судьбы человеческой личности в наше сложное, насыщенное грандиозными потрясениями время кровавых мировых войн, также не чужд театральности, а точнее даже кинематографичности. Об этом свидетельствует не только постоянная и неуклонная работа композитора в кино, но и воздействие найденных именно в этой области средств и приемов на чисто инструментальные жанры.

В музыке Пендерецкого театральная природа проявляется, разумеется, по-своему, в рамках польской национальной традиции с присущим ей блеском, даже с каким-то вызывающим задором. Это качество музыки сказывается у него как в особой приверженности к концертным жанрам и формам, в своеобразной капричности, так ясно ощущается и в музыке, рассчитанной на сценическое воплощение. В книге А. В. Ивашкина достаточно подробно сказано о различных концепциях музыкального театра, представленных в двух операх Пендерецкого. Отметим только явное воздействие кинематографических форм организации материала, с выдвиганием на передний план принципа монтажа и наряду с этим тягу к ораториальности, к обобщенно-символическому действию, исполненному античной простоты. И тут возникает столкновение взаимоисключающих свойств.

Все же существует и сквозная тема творчества Пендерецкого, притягивающая его, подобно магниту. Музыка композитора говорит нам о человеке в его связях и отношениях с окружающим миром. Выражено слишком общо? Но именно такая предельная обобщенность в раскрытии этой извечной темы искусства и отличает творческую натуру музыканта. Причем подмостки, на которых выступает перед нами герой-актер, могут уподобляться безбрежным просторам космоса, с которым человек ныне соприкоснулся вплотную. В то же время, Пендерецкий не проходит также мимо другой, поистине «судьбоносной» темы современного искусства, — в его музыке ощущается страстность в поисках духовной опоры, истинных ценностей, над которыми не властно время.

На этом последнем вопросе стоит задержаться. Не секрет, что многие сочинения композитора опираются на освященные опытом многих поколений жанры и формы музыки, которые исторически были связаны с религиозной тематикой. Отметим, что композитор не проявляет тут традиционной для ряда польских художников католической ортодоксальности, обратившись, в частности, и к православному обряду. Но дело тут, конечно, в другом — в стремлении обрести опору в нравственных человеческих ценностях, что нашли такое совершенное выражение в духовной музыке прошлого, прежде всего в творениях великого Баха. Вопрос этот, конечно, нелегок. Можно понять людей, для которых обращение к формам старой традиции, какими бы прекрасными они ни были с чисто художественной точки зрения, может показаться анахронизмом, неуместным и несвоевременным возрождением мирозерцания людей прошлых веков, не видевших иного пути утверждения высших этических ценностей, как при посредстве религии. Однако, как думается, в наши дни можно, наконец, отрешиться от крайнего догматизма в подходе к накоплениям мировой культуры, осознав до конца ту истину, что мы являемся наследниками и продолжателями дела великих мастеров музыки прошлого. Потому в их достижениях для нас важна не устаревшая форма, не неизбежная дань своему времени, а то общечеловеческое содержание, которое в них заключено.

Именно это вечное, близкое всем людям, независимо от их убежде-

ний, содержание и подчеркивает Пендерецкий в своих созданиях, сохраняющих приметы старых, освященных традицией форм. Такие формы становятся для него лишь оболочкой, заключающей в себе беспокойный дух исканий и стремлений человека нашего времени, допытывающегося до глубинного смысла жизни. И это роднит его с великими музыкантами давно прошедших веков, которых также волновали вечные проблемы смысла и назначения самого существования человека на земле. Впрочем, и тут Пендерецкий чужд догматизму, в том числе и догматизму религиозному. Иначе он не написал бы насквозь пронизанных антиклерикальным духом «Дьяволы из Людена», раскрывающих невозможность примирения полнокровной личности с мертвящей догмой предписаний, которые убивают в людях все подлинно человеческое.

Вполне законен вопрос, как долго продлится для Пендерецкого его нынешний ретроспективный, неоромантический период? Сумеет ли композитор преодолеть ограничивающее воздействие старых форм, равно как и демонстративную приверженность к давно уже ставшей архаической романтической манере? Понятна закономерность возрождения старой традиции: после вызывающих экспериментов, отчаянной погони за новизной всегда наступает реакция, всегда возникает потребность вернуться к заветам старых мастеров. Но вернуться прежде всего для того, чтобы с их помощью решить новые, неведомые им задачи.

По всей видимости, Пендерецкий еще не раз удивит нас новыми неожиданностями. Во всяком случае, некоторые заявления композитора явно свидетельствуют о том, что он ищет пути к музыке, где будет достигнут синтез «опытов самого раннего, так называемого экспериментального периода, — с достижениями последних лет». Будущее покажет, пойдет ли творческое развитие Пендерецкого именно в таком направлении. Однако уже то, что сделано композитором, представляет существенный вклад в развитие мировой музыки, сохраняющей верность заветам истинной художественности. Без Пендерецкого облик современной музыки был бы совершенно иным. Поэтому, как мне представляется, читатель с пользой для себя ознакомится с творческим портретом выдающегося польского музыканта, а возможно, и задумается над многотрудными вопросами, которые так волнуют всех тех, кто с доверием и надеждой обращен к новой музыке, способной ответить на запросы людей, действующих в нашем сложном, постоянно меняющемся мире.

М. Тараканов

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

*Ведь, коль лежащему вне, за пределами
нашего мира,
Нету пространству границ, то старается
ум доискаться.
Что же находится там, куда мысль
устремляется наша,
И куда дух наш летит, подымаясь
в паренье свободном.*

К. Пендерецкий. «Космогония»
(из поэмы Лукреция
«О природе вещей»)

1. «А Я ВАМ ПОКАЖУ, ЧТО МОЖНО ИНАЧЕ...»

Огромный лист бумаги. Красные, синие, зеленые строчки, ярко прочерченные линии, нервные, быстрые словесные пометки. Стремительные, изломанные узоры цветных фломастеров уводят все дальше, глубже в пространство многослойной партитуры; звуки рождаются в бешеной скачке стенографических формул, в плакатных утолщениях кластеров, вбирающих в себя множество отдельных «атомов». Линии переплетаются, вытесняют друг друга, переходят в геометрические фигуры; они рассекают пространство листа, мгновенно расширяя или сужая звуковое поле. Плотность сменяется разреженностью, детализованное множество — обобщенной массой.

Грани формы, интонации речи, контрасты разных конфигураций звукового пространства, наконец, общий смысл музыки Кшиштофа Пендерецкого во многом раскрывается уже зрительно, в динамике цветовых кардиограмм и осциллограмм его рукописей. Партитуры композитора напоминают красочные абстрактные литографии, а сам почерк Пендерецкого — решительную «поступь» резца, не знающего неверных движений. Музыка словно возникает из грубой материальной породы, побуждаемая к бытию огромной вспышкой энергии, ощутимой в «скорописи» всех партитур композитора — от раннего «Анакласиса» до произведений последних лет.

Движение звуковых потоков, их возникновение и распространение, состав, протяженность — все эти «координаты» времени и пространства становятся важнейшими образами музыки польского композитора. Материальная осязаемость замыслов Пендерецкого подчеркивается и в названиях партитур: «Анакласис», «Полиморфия», «Меры времени и тишины», «Эманации», «De natura sonoris»*.

* Переводы названий сочинений Пендерецкого и их частей приводятся ниже, в списке сочинений.

Небывалое расширение спектра привычных для музыкального искусства выразительных средств, раздвижение рамок собственно музыкального, включение в его орбиту новых красок, приемов игры; отношение к звуку как к молекуле музыкальной материи — все это создало особую атмосферу, особый «мир» Пендерецкого: звуковую модель природы. Пластика звуковых форм, игра и столкновение контрастов, разряжение и сгущение пространства, приближение и удаление, эффект перспективы — стали неотъемлемыми в творчестве Пендерецкого от процесса создания музыкального произведения.

Звук, тембр, ритм для Пендерецкого — то же, что глина, камень для зодчего. В этой вещности, материальности, вписанности в природу проявляется важная черта мировоззрения Пендерецкого: здоровый дух, по-эллински ясный темперамент его музыки, ее трезвый психологический реализм *. Чуждая субъективности, музыка Пендерецкого посвящена общечеловеческим проблемам. Человек как индивидуум здесь, пожалуй, отсутствует — зато постоянно присутствует человечество, мир, природа, история.

Новые «измерения» музыки Пендерецкого тесно связаны с монументальными замыслами композитора, воплощение которых требует адекватного лексикона. Дарование Пендерецкого-монументалиста — нечастое среди композиторов второй половины XX столетия — особенно сильно раскрывается в сочинениях последних полутора десятилетий. «Страсти по Луке», «Dies irae» (оратория, посвященная жертвам фашистского лагеря в Освенциме), «Космогония», «Заутреня», две симфонии, Скрипичный концерт, наконец, оперы «Дьяволы из Людена» и «Потерянный Рай», — каждое из этих произведений стало заметным событием в истории музыки наших дней, отразив не только новаторские устремления эпохи, но и присущий лучшим проявлениям культуры XX века дух высокого гуманизма.

Вера, неверие, завоевания человеческой мысли, бесконечность познания — вот постоянные темы творчества Пендерецкого. Большинство его сочинений написано на тексты значительнейших созданий художественной культуры, связано с глубокими мировоззренческими концепциями. Размах интересов композитора огромен: от поэтической трактовки образов древней и античной литературы («Песнь

* Античная культура не раз вдохновляла Пендерецкого-композитора: от ранних «Строф», с цитатами из Менандра и Софокла, до неосуществленного пока замысла «De motu» («О движении». — лат.), по трактату Аристотеля, частично воплощенного в оркестровом сочинении «De natura sonoris № 2».

песней», «Эклога VIII») — до воплощения в звуках трагедий Освенцима («Dies irae»), Хиросимы («Трен»), войн и катаклизмов XX столетия (финал оперы «Потерянный Рай»).

Музыка Пендерецкого обобщена и заострена, как плакат: многое в ней построено на контрастах, на сопоставлении предельно противоположных красок, полярных состояний. Пендерецкий-художник работает зримо, подчас почти брутально. «Там, где Лютославский оперирует скальпелем, Пендерецкий бьет молотом», — отмечал один из польских критиков [28]*. Четкие грани форм, ясный синтаксис речи, недвусмысленность композиторских намерений — все это постоянно присуще музыке Пендерецкого. Его сочинения прекрасно «срежиссированы», «нацелены» на аудиторию и преподнесены ей в максимально отшлифованном виде.

Пендерецкий — композитор-драматург, а музыка его — почти всегда своеобразный театр, где есть свои персонажи, характеры, декорации, острый коллизийный сюжет, завязка и развязка, открытие и закрытие занавеса. Артистичная музыка Пендерецкого требует «сценического пространства» и присутствия публики. Но при этом мышление Пендерецкого остается осязаемо музыкальным, а его сочинения — прежде всего искусством звуков: краски, оттенки, нюансы, инструментальные подробности создаются в неразрывной связи с общим замыслом, смысловыми контурами целого и, по существу, формируют эти контуры. Пендерецкий равно внимателен к целому и к детали, к результату и к средствам его достижения. Однако облик деталей, равно как и характер их совокупности, совершенно нов и непривычен.

«А я вам покажу, что можно совсем иначе» — с таким чувством Пендерецкий, по его собственному признанию, присутствовал на своем композиторском дебюте: исполнении «Строф» в рамках «Варшавской осени» 1959 года [26, 5]. И действительно, творчество Пендерецкого с самого начала его карьеры оказалось поразительно своеобразным, а появление сочинений молодого польского автора на эстрадах Европы стало подлинной сенсацией...

Конец пятидесятых годов — время, когда начал писать Пендерецкий, — отмечено ощутимыми стилистическими сдвигами в художественном творчестве. На музыкальной

* Здесь и далее в квадратных скобках приводится порядковый номер источника в списке литературы, цифра после запятой указывает страницу. Переводы с польского, немецкого и английского во всех цитатах сделаны автором монографии.

арене Европы появляется целая плеяда польских авторов. Гражина Бацевич (чья музыка получила европейское признание еще в довоенные годы), Витольд Лютославский, Казимеж Сероцкий, Тадеуш Берд и самый молодой из них, Кшиштоф Пендерецкий, — вот группа польских композиторов, в произведениях которых обозначились поиски новых выразительных средств, необычных драматургических, тембровых решений. Постепенно «польская школа» составила самостоятельное течение послевоенной европейской культуры. Организация фестиваля «Варшавская осень» способствовала расширению международной известности польской музыки. Смелые звуковые новации польских авторов и, в первую очередь, Лютославского и Пендерецкого, вызвали большой интерес: основанные на сонорных звукотембровых принципах, на претворении нетипичных возможностей инструментов, на обобщенно-графическом укомплектовании звуковых полей, они вскоре получили широкое распространение в европейской музыке.

В этот период продолжало развиваться и более традиционное направление польской музыки. Оно было представлено творчеством Б. Войтовича, Т. Шелиговского, В. Рудзиньского, К. Сикорского, непосредственно связанных с художественными принципами крупнейшего польского композитора XX столетия — К. Шимановского. К. Сикорский, старейший представитель польской музыки, крупнейший полифонист, автор многотомных курсов теории композиции, соратник Шимановского по Академии музыки, был в то же время учителем таких выдающихся представителей новой польской музыки, как Г. Бацевич, К. Сероцкий, Т. Берд. Таким образом, цепь национальных художественных традиций, нигде не прерываясь, естественно проявилась и в ряде особенностей послевоенного творчества.

Так, безусловно польской по содержанию и прямо связанной с творчеством Шимановского стала яркая эмоциональность, «общительность» и открытость новой польской музыки, в корне отличная от современной ей эзотерической композиторской продукции западной Европы. Это качество во многом определило силу воздействия и популярность музыки молодых польских авторов.

Другая характерно национальная черта в музыкальном творчестве пятидесятых — шестидесятых годов (также уходящая корнями в творчество Шимановского) — подчеркнутое внимание к окраске, тембру звука, тонкое ощущение оркестрового колорита.

Наконец, артистизм, изысканность, нетривиальность мышления, неприятие банальности — эти типичные для

современной польской музыки особенности всегда были присущи культуре этой страны. Более того, польский «авангард» шестидесятых годов не смог бы проявить себя столь ярко, если бы подспудно не был связан с активным, артистичным национальным темпераментом.

Непосредственно не соприкасаясь с эстетикой Шимановского и его прямых последователей, Пендерецкий и другие молодые польские композиторы все же, безусловно, испытали воздействие этой эстетики, ибо отразили в своем творчестве те характерные черты польской культуры, которые в большой мере были определены искусством ее классика.

Бурная послевоенная действительность выдвигает новые представления о целостности, единстве и развитии. Мир предстает единым в своих общих законах, но это единство кажется все более относительным; господство одного, ведущего принципа — невозможным; многообразие явлений не поддается строгой и безусловной упорядоченности.

Меняется и характер целостности, завершенности художественного произведения. Последовательное развитие исходного образа, главной мысли и их исчерпание, как выражение законченности, уступают место игре контрастных сил, почти кинематографическому сопоставлению разных звуковых кадров. Такое обновление музыкальной логики стало естественной реакцией на стилистическую стерильность серийных композиций, на опосредованность и условность образов неоклассицизма: музыке необходима была большая непосредственность, более тесная связь с самой природой звука.

Пендерецкий, подобно пытливому исследователю, стремится проникнуть в сердцевину звука как такового, расширить его микромир изнутри, выявить еще неиспользованные возможности. Раннее творчество композитора посвящено раскрытию многосоставности, полиморфии* звуковой палитры, которая до сих пор, на протяжении веков, казалась неделимой. Звук в его сочинениях перестает быть объектом упорядочения (каким он являлся в серийных композициях) и начинает жить полноценной собственной жизнью.

В этом Пендерецкий фактически не имел прямых предшественников. Его сочинения сразу же приковали к себе внимание броскостью красок, сильным и непосредственным

* Вспомним, что именно так композитор назвал одно из своих ранних сочинений.

темпераментом, новым, ни на что не похожим обликом. «Я знал, что не могу быть ни таким, как композиторы здесь, в Польше, ни таким, как на Западе. Я должен быть другим», — вспоминал впоследствии Пендерецкий [26, 4]. В то же время открытия Пендерецкого не выросли на пустом месте, не возникли как футуристический кунштюк, но стали выражением поисков новой звуковой реальности, созвучной мировоззрению современников и собственному духовному миру композитора*.

Партитуры Пендерецкого трудно представить лежащими в ящике письменного стола. Ни одно сочинение композитора не остается неисполненным. Напротив, премьеры новых его опусов планируются на несколько лет вперед, их всегда с нетерпением ожидают любители музыки разных стран. В концертной жизни послевоенного времени творчество Пендерецкого занимает особое, исключительное место: никто из композиторов его поколения не завоевал столь широкой популярности, поистине мирового признания. Произведения Пендерецкого, ранее, в начале шестидесятых годов, звучавшие в основном на различных фестивалях современной музыки, ныне входят в репертуар известных солистов, исполнительских коллективов и театров.

Так, опера «Дьяволы из Людена» была представлена на семнадцати оперных сценах различных городов и стран; «Страсти по Луке» лишь за три года после своего создания успели прозвучать семьдесят раз на концертных эстрадах разных континентов; опера «Потерянный Рай» увидела свет в Чикаго, Милане (театр «Ла Скала»), Гамбурге, Штутгарте. Произведениями Пендерецкого дирижируют Г. фон Караян, Ю. Орманди, З. Мета, их исполняют

* Появление сонористических композиций Пендерецкого — при всей их самобытности и неожиданности — было косвенно обусловлено ходом развития музыкальной культуры XX века. Еще в двадцатые — тридцатые годы Эдгар Варез (1885—1965) искал новые звуковые пути, противопоставляя свои «Интегралы», «Гиперпризмы», «Ионизации» утонченной звукописи импрессионизма. Правда, интереснейшие опыты Вареза в большой степени остались экспериментом, посвященным чисто звуковым проблемам и не нашедшим пути на широкую эстраду.

В своем позднем творчестве Арнольд Шёнберг (1874—1951) также открывает новые звуковые горизонты. Организуя ткань музыки варьированием одного и того же исходного комплекса, Шёнберг в то же время вводит второй план, монтируя целое из контрастных «блоков» музыки, придавая огромное значение фони́ческой окраске сочинения. Фактически, именно Шёнберг создает новый тип формы, основанный на ярких, плакатных контрастах крупных звуковых пластов.

Характерно, что независимо от Пендерецкого и на иной основе сходная трактовка звуковой материи проявилась в творчестве двух крупнейших композиторов, его современников: Я. Ксенакиса и Д. Лигети.

И. Стерн, Д. Фишер-Дискау; почти все сочинения композитора записаны на пластинки различными фирмами мира.

График авторских концертов Пендерецкого (а последние годы композитор, как правило, сам дирижирует своими сочинениями) уплотнен до предела: музыка польского композитора звучит в странах Европы и Азии, в городах Соединенных Штатов и Советского Союза, Канады, Мексики, Кубы; в концертных залах Австралии, Японии, Ближнего Востока, на эстрадах Южной Америки.

Коммуникативность, доступность — пожалуй, самое замечательное свойство музыки Пендерецкого, композитора, говорящего далеко не простым современным языком. Огромный успех произведений Пендерецкого во всем мире свидетельствует о том, что никакой, даже ультрасовременный язык не может быть преградой для понимания музыки, если она посвящена действительно общечеловеческим, общезначимым проблемам.

Ныне Пендерецкий из лидера авангарда, каким его представляла реклама западных фестивалей новой музыки конца пятидесятых — начала шестидесятых годов, превратился в признанного классика, преемника композиторов старшего поколения, творцов современной музыкальной культуры — Б. Бартока, К. Шимановского, И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Орфа, Д. Шостаковича, Б. Бриттена, О. Мессиана. Продолжая их традиции, Пендерецкий соединяет в своем творчестве смелое новаторство — и приверженность к гуманистическим идеалам прошлого, движение вперед — и стремление сохранить неразрывную цепь единства культуры.

Кшиштоф Пендерецкий — один из самых авторитетных представителей современной музыкальной культуры: композитор, дирижер, общественный деятель, педагог, обучающий студентов в разных странах мира, член жюри крупнейших композиторских конкурсов. Пендерецкий удостоен многих международных наград, премий, почетных званий.

Творчество композитора стало подлинно интернациональным, его разносторонняя деятельность связана со многими странами. Но всегда и везде Пендерецкий ощущает себя польским композитором, а своей родиной — старинный Краков. В перерывах между многочисленными зарубежными поездками Пендерецкий возвращается в свой дом в Воле Юстовской — предместье Кракова. Здесь он чувствует себя лучше, чем где бы то ни было в другой точке света. «Последние годы я чаще бывал за границей, чем в Польше... — вспоминает композитор. — Жил в Западной

Германии, Австрии, Соединенных Штатах. Но меня всегда гнало сюда. Для чего мне необходима Польша? Может быть, ответом будет то, что подавляющее большинство моих сочинений написано именно здесь, в Польше? Что нигде мне не работалось лучше, чем здесь?.. Но почему же именно здесь мне легче всего пишется?.. Просто потому, что мой внутренний мир расположен в Польше...» [26, 5].

Пендерецкий — ректор крупнейшего музыкального учебного заведения Польши — краковской Высшей музыкальной школы (музыкальное отделение Краковского университета*), которую в свое время окончил он сам. Много внимания и сил композитор уделяет вопросам музыкального образования, контактам с зарубежными учебными заведениями, пропаганде творчества молодых польских композиторов. Заслуги Пендерецкого высоко оценены в его родной стране. Композитор является лауреатом Государственной премии ПНР, он много раз награждался Министерством культуры, Союзом польских композиторов.

Кшиштоф Пендерецкий неоднократно бывал в Советском Союзе, интересовался культурой нашей страны. Атмосфера русского старинного хорового пения вдохновила Пендерецкого на создание одного из самых лучших и значительных сочинений — оратории «Заутреня», написанной на старославянский текст. Однако не только русская старина привлекает внимание Пендерецкого: он высоко ценит творчество советских авторов; выступая как дирижер, Пендерецкий включает в программы своих концертов Вторую, Четвертую, Пятую, Шестую, Восьмую, Четырнадцатую симфонии Шостаковича, цикл на стихи Микеланджело; он постоянно говорит также о своем намерении записать пластинку с произведениями молодых советских композиторов. В июле 1982 года Пендерецкий приехал в Москву как почетный гость VII Международного конкурса имени П. Чайковского.

Музыка Пендерецкого хорошо известна советским слушателям. Особенно популярны его произведения шестидесятых годов, знакомые по пластинкам польских фирм и партитурам польского Музыкального издательства, часто появляющимся в наших нотных магазинах. В СССР был исполнен ряд произведений Пендерецкого; среди них — «Анакласис» и «Страсти по Луке» в интерпретации польских музыкантов. В октябре 1980 года в Москве и Ленинграде с огромным успехом прошли авторские концерты Пендерецкого: под управлением автора прозвучали «Ана-

* Ныне — Краковская музыкальная академия.

класис», «Когда Иаков проснулся...», Скрипичный концерт и Adagio из оперы «Потерянный Рай»; весной 1981 года в Москве на Международном фестивале «Музыка за гуманизм, за мир, и дружбу между народами» вновь был исполнен Скрипичный концерт (солировал Г. Жислин, дирижировал автор). Побывав на московском фестивале, Пендерецкий с восторгом отозвался о его концертах. «У вас прекрасные слушатели, — сказал композитор. — Для музыканта очень важно ощущать живой контакт с аудиторией, а здесь он устанавливается мгновенно. Вообще это одна из самых серьезных проблем современного музыкального развития — борьба за слушателя, за прочный контакт с ним. Особенно в западных странах, где этот контакт оказался нарушен и многие музыкальные эксперименты повисли в воздухе. Я думаю, во всем мире сейчас время забот о том, чтобы вернуть слушателей в концертные залы. Это принципиальный вопрос: ведь нельзя писать музыку только для собственного удовольствия... Нельзя и без смелых экспериментов — без них музыка остановится в своем развитии. Эти две тенденции должны существовать в сотрудничестве и взаимодействии — тогда они будут плодотворными» [14].

Сегодня произведения Кшиштофа Пендерецкого все чаще звучат в концертных залах нашей страны. Слушая их, мы реально ощущаем масштаб дарования замечательного польского композитора, прослеживаем интересный путь его развития, лишь намеченный в этой книге.

2. СОБЫТИЯ И ФАКТЫ

Биографии и автобиографии художников и музыкантов прошлого читаются порой как увлекательный роман. Чего стоят, например, жизнеописания Берлиоза или Листа, далекие от простой хроники, наполненные удивительными событиями, встречами, неожиданными поворотами судьбы и романтическими историями.

Постепенно время выдвигает иное отношение к личности творца, лишённое детективного налета; тон биографов становится спокойнее. Облик художника начинает напоминать скорее интеллектуала-мыслителя, нежели романтического героя, а его представления о творчестве, развитии искусства становятся все более значимыми для понимания собственной деятельности, вытесняя со страниц жизнеописаний бурные и непредсказуемые коллизии. «Хроника моей жизни» Стравинского, «Автобиография» Прокофьева, «Мир

композитора» Хиндемита так же далеки от романтических «анекдотов», как интеллектуальный роман XX века — от образов «Опасных связей» Шодерло де Лакло.

Но проходит еще несколько десятилетий, и в «биографической» ситуации вновь происходят перемены: стремительный темп современной действительности диктует свой тип художника, тесно связанного с практической, концертной и театральной жизнью; гастролирующего, разъезжающего по свету, едва успевающего сочинять в редкие свободные часы. И вновь жизнь музыканта начинает фиксироваться самым ходом событий: динамичным, жестким ритмом практической деятельности — поездок, выступлений, интервью. Но характер этих событий, пожалуй, мало говорит нам о внутреннем мире их героя — все сокровенное, личностное, характерное для мировоззрения художника концентрируется в самой его музыке. Следя за календарными фактами творчества, мы лишь «достаиваем» облик композитора по разноголосице внешних примет его жизни.

Кшиштоф Пендерецкий — яркий пример художника, выдвинутого нашей эпохой. Дни композитора буквально расписаны по минутам, а географические координаты его местопребывания меняются порою со скоростью нескольких тысяч километров в час. Почти во всех своих интервью Пендерецкий говорит о страшном «дефиците личного времени», и в то же время признается в необходимости для него постоянного ощущения переполненности творческими замыслами.

Встречая каждый Новый год в Польше, в своем краковском доме, и принимая пожелания «здоровья, здоровья и еще раз здоровья», Пендерецкий, по его признанию, добавляет от себя: «Хоть бы этот год принес мне побольше свободного времени!» [23, 9]. И в ту же самую минуту, доставая календарь, начинает «кроить» еще не наступившие дни, намечая планы создания новых сочинений.

Кшиштоф Пендерецкий родился 23 ноября 1933 года в небольшом польском городке Денбица, в семье адвоката Тадеуша Пендерецкого и его жены Зофьи. Предки Пендерецкого — выходцы с Украины; когда-то они жили недалеко от Киева, одна из его прабабок была армянкой; многие представители рода Пендерецких обосновались в Румынии, Литве, Силезии. Прадед Кшиштофа был в середине XIX столетия управляющим в Денбице, а дед — талантливым живописцем-любителем (один из его портретов висит сегодня в краковском доме Пендерецких) и, одновременно, директором городского банка. Любопытно, что предки компо-

зителя по отцовской линии (мать его прадеда) носили фамилию Витгенштейн — так что Кшиштоф Пендерецкий, шутя, говорит о том, что он может считать себя потомком возлюбленной Ференца Листа — Каролины фон Витгенштейн.

В семье Пендерецких не было музыкантов. Правда, отец Кшиштофа когда-то играл на скрипке и немного на фортепиано. В свободные часы он вместе с родственниками вспоминал свои бывшие музыкальные достижения, и тогда дом наполнялся далеко не всегда благозвучными аккордами и мелодиями семейного ансамбля. Брат Януш и сестра Барбара (соответственно на три и на семь лет старше Кшиштофа) не проявляли никакого интереса к искусству звуков: один из них стал впоследствии юристом, унаследовав профессию отца, другая — горным инженером.

«Меня, шести- или семилетнего мальчика, — вспоминает композитор, — посадили за рояль, который мне, однако, не понравился. Я предпочитал скрипку. Впрочем, родители, обучая меня игре на фортепиано или покупая мне скрипку, не думали, что я буду музыкантом... По мнению отца, я должен был стать адвокатом или врачом» [26, 4].

В детстве Кшиштоф много рисовал и читал; увлечение музыкой было одним из многих — таким же, как и стремление стать инженером или морским офицером. Учиться Пендерецкий пошел поздно, в тринадцать лет; жизнь в городе стала постепенно входить в норму лишь после 1944 года, когда линия фронта, проходившая через Денбицу в течение почти шести месяцев, наконец-то сдвинулась на Запад. Пришлось быстро наверстывать упущенное время: курс нескольких начальных классов Кшиштоф прошел за один год.

Параллельно Кшиштоф самостоятельно учился играть на скрипке, достав себе том упражнений Шевчика и школу скрипичной игры. Желание стать музыкантом возникло неожиданно: одна из школьных подруг Кшиштофа подарила ему купленный в антикварном магазине экземпляр скрипичных сюит Баха. Эта музыка настолько захватила пятнадцатилетнего Кшиштофа, что он решил во что бы то ни стало получить профессиональное образование.

Однако в Денбице учиться музыке было не у кого, да и никаких серьезных музыкальных впечатлений Кшиштоф здесь получить не мог. Единственным музыкальным коллективом в городе тогда был духовой оркестр «Одеон», которым руководил один из школьных учителей Пендерецкого — Станислав Дарляк. Общение с этим человеком оказалось важным для будущего композитора. Страстный эк-

спериментатор, Дарляк, аранжируя партитуры для своего оркестра, заставлял инструменты играть в крайних, редко применяемых регистрах, чем добивался особого, интересно-го звучания. Дарляк привлек Кшиштофа к работе в оркестре, и вскоре мальчик начал делать переложения для «Одеона», а также играть на скрипке вместе с музыкантами оркестра на свадьбах и разных городских торжествах.

В гимназии Кшиштоф организовал свой собственный оркестр, куда входили труба, аккордеон, фортепиано, мандолина, ударные, и, разумеется, скрипка, на которой играл сам руководитель (он же подготавливал весь репертуар и переписывал партии); этот своеобразный ансамбль солистов обслуживал все школьные балы и выпускные вечера.

Занятия на скрипке успешно продолжались под руководством того же Дарляка: на одном из школьных вечеров Кшиштоф исполнил Концерт для скрипки Вивальди. Но ощущалась необходимость в более серьезном обучении, да и отец настаивал на выборе специальности, желая, чтобы сын поступил в Академию Художеств или стал архитектором. Однако Кшиштоф твердо решил быть музыкантом и в 1951 году, по окончании гимназии, уехал в Краков.

Здесь, в старинном центре польской культуры, городе знаменитого Ягеллонского университета, Пендерецкий рассчитывал, наконец, получить основательное, академическое образование — как общегуманитарное, так и музыкальное. «„Учись дальше музыке в Кракове, — сказали мне родители, — но начни посещать какие-нибудь серьезные лекции в Университете”, — вспоминает Пендерецкий то время. — И я стал ходить на занятия факультета классической филологии, посещал также лекции по философии Р. Ингардена» [26, 4].

Атмосфера старинного университетского города, безусловно, наложила сильный отпечаток на формирование дальнейших взглядов Пендерецкого, определив их широту и энциклопедичность. Здесь он основательно изучает латинский и греческий языки, проявляя большой интерес к истории и античной культуре.

Пендерецкий учится в краковской средней музыкальной школе, одновременно беря частные уроки у скрипача Станислава Таврошевича. Пятилетний курс школы он заканчивает за два года.

В это же время Пендерецкий знакомится с Францишеком Сколышевским — человеком, во многом определившим его дальнейшую композиторскую судьбу. Пианист, обучавшийся у Э. Петри, математик, физик, композитор — разносторонне образованная и ярко одаренная личность, —

Сколышевский, занимаясь с Пендерецким теоретическими музыкальными предметами, оказал огромное влияние на своего ученика, привив ему, прежде всего, умение мыслить самостоятельно, без оглядки. Именно Сколышевский, познакомившись с несколькими ранними опытами Пендерецкого и считая, что в 21 год поздно думать о карьере концертирующего скрипача, убедил его стать композитором.

«В те годы... — вспоминает Пендерецкий, — я без всякой теоретической подготовки сочинял и делал это довольно ловко, как говорится. Помню, я принес Сколышевскому Скрипичный концерт, который написал, не имея никакого понятия о структуре концерта. Просто играл какой-то концерт, и захотелось написать что-нибудь похожее... Постоянный контакт с инструментом привел к убеждению в том, что уж если я играю, то надо играть свои собственные, а не чужие сочинения... Сколышевский раскрыл мне глаза. Он убедил меня, что я не могу сочинять, оставаясь любителем, —это раньше не приходило мне в голову. Сколышевский взялся за меня строго, особый упор сделал на контрапункте. Без контрапункта, — говорил он, — не может быть и речи о композиции. После занятий с ним... я поступил в Высшую музыкальную школу к Малявскому, так как это был композитор, а я, по мнению Сколышевского, тоже должен был стать им» [26, 4].

Отношения с Артуром Малявским — известным польским композитором и ведущим профессором Высшей музыкальной школы — складывались сложно. Малявский хорошо обучал контрапункту, гармонии и инструментовке, но почти вовсе не обращал внимания на те индивидуальные черты, которые проглядывали в манере его учеников. «Наши эстетические позиции — моя и Малявского — были совершенно различны, — вспоминал Пендерецкий. — Я не мог примириться с неоклассицизмом, который он пропагандировал и которым была тогда пропитана вся польская музыка. Мне хотелось идти дальше, искать чего-то нового» [26, 4].

По настоянию Малявского Пендерецкий пишет свои первые серьезные опусы: своего рода гармонические этюды в стиле Дебюсси, Бартока и Мессiana. Затем появились более самобытные сочинения: две сонаты для скрипки и фортепиано, пьесы для флейты, миниатюры для кларнета и фортепиано, квартет, исполненный на студенческом концерте, симфоническое скерцо, оркестровая увертюра.

Сейчас Пендерецкий не придает значения этим сочинениям, считая их школьными работами. Более тепло он отзывается о ранних вокальных миниатюрах, созданных во

время обучения: Песнях для баритона с фортепиано и Песнях на стихи К. Галчинского.

Оценивая свои первые работы, Пендерецкий называет композиторов, чья музыка оказала на него тогда особенно большое влияние. Это, в первую очередь, Барток, близкий Пендерецкому яркостью и самобытностью стиля; Стравинский, чья «Симфония псалмов» произвела невероятно сильное впечатление на молодого польского музыканта — отголоски этого сочинения можно обнаружить и в более поздних опусах Пендерецкого («Псалмы Давида»). Некоторое время композитор был сильно увлечен Булезом; впоследствии он понял, что манера письма французского мастера, с ее своеобразным синтезом принципов Дебюсси и Веберна, ему чужда. «Булез и я, — отмечал Пендерецкий, — мыслим совершенно разными способами, ему наверняка не понравились бы мои сочинения» [in: 20, 13].

В 1958 году в Краков приехал Луиджи Ноно, познакомивший польских музыкантов со своими партитурами и с новинками творчества западных композиторов. Личные встречи с Ноно, беседы о современной культуре оказались очень полезными для Пендерецкого, впервые столкнувшегося с новой западной музыкой. «Это был настоящий шок, — вспоминает Пендерецкий, — ничего подобного я раньше не слышал. Но очарование длилось недолго, я знал, что должен искать свои пути» [26, 4].

Не только современные композиторы оказали влияние на формирование художественных взглядов и пристрастий Пендерецкого. Молодой композитор увлечен музыкой Чайковского, Берлиоза, которых считает мастерами формы и инструментовки; он изучает также творчество композиторов добаховской эпохи — нидерландцев Окегема, Обрехта, Жоскена.

В декабре 1957 года, за полгода до окончания Пендерецким Высшей музыкальной школы, умирает А. Малявский. Последние месяцы Пендерецкий занимается в классе С. Веховича, также видного польского композитора старшего поколения. Свою дипломную работу Пендерецкий посвящает памяти учителя: «Эпитафия памяти А. Малявского» для струнных и литавр прозвучала в Кракове в июне 1958 года.

После окончания Высшей музыкальной школы Пендерецкий был оставлен ассистентом в этом учебном заведении — преподавательская работа гарантировала ему скромное, но спокойное существование. Однако у композитора совсем иные планы: он хочет повидать мир, узнать, как развивается композиторское творчество в разных странах,

стремится быть в курсе самых последних достижений современной культуры.

В 1959 году Союз польских композиторов объявляет конкурс на лучшее сочинение среди молодых авторов. Не колеблясь, Пендерецкий решает принять участие в этом состязании: ведь победителю предоставлялась стипендия для поездки за рубеж — в любую страну западной Европы, по выбору. Пендерецкий совершенно уверен в успехе. Он посылает на конкурс три готовых сочинения: одно — в авторской рукописи, а два других — переписанные разными почерками.

Жюри конкурса было представительным: в него входили А. Добровольский, В. Лютославский, К. Сикорский, С. Вехович и другие видные музыканты Польши. Каково же было общее удивление, когда все три награды конкурса оказались присужденными одному человеку: мало кому известному ассистенту краковской Высшей музыкальной школы К. Пендерецкому. Первой премии были удостоены «Строфы», двух вторых — «Эманации» и «Псалмы Давида». С этого дня начинается «парабола» возрастающей международной популярности музыки Пендерецкого: уже в сентябре 1959 года «Строфы» исполняются на «Варшавской осени», чуть позднее ими дирижирует Булез в Париже, в мае 1960 года это сочинение звучит на фестивале в Палермо, в сентябре — в Вене. Исполнение «Строф» — и поныне остающихся одним из самых замечательных сочинений Пендерецкого — везде вызывает хорошие отзывы; критика отмечает необыкновенное воображение, фантазию автора.

Тем временем после «Варшавской осени» Пендерецкий принимает предложение западногерманского издательства «Моеск» в Целле на издание своих последующих произведений. Герман Мёк, глава издательства, знакомит с партитурой «Строф» Г. Штробеля — немецкого музыковеда и общественного деятеля, руководителя фестиваля современной музыки в Донауэшингене*, который тут же заказывает польскому композитору новое сочинение для фестиваля — им станет «Анакласис».

9 октября 1959 года впервые прозвучали также «Псалмы Давида» — сочинение, в основу которого композитор положил известный библейский текст в польском переводе. Окрыленный успехами, Пендерецкий в декабре выехал в Италию — по «премиальной» двухмесячной стипендии Ми-

* Небольшой город на юге ФРГ, недалеко от швейцарской границы, центр известного музыкального фестиваля.

нистерства культуры ПНР. «Я сразу выбрал именно Италию, — говорит Пендерецкий, — потому что побывать там было моей заветной мечтой... Это не была музыкальная поездка, не музыка меня там интересовала. Бродил по Риму с утра до ночи, по многу часов в день. А так как я имел единственный железнодорожный билет, то посмотрел все, что только можно было посмотреть в Италии. Оглядываясь назад, могу сказать, что эта поездка была сильнейшим потрясением в моей жизни. Безусловно, она оставила отпечаток и на творчестве» [26, 5]

Весной и летом 1960 года Пендерецкий много работал, создавая одновременно три произведения: «Меры времени и тишины» (для 40-голосного смешанного хора, ударных и струнных) — в расчете на исполнение в рамках «Варшавской осени»; «Анакласис» (для струнного оркестра и ансамбля ударных) и, наконец, сочинение для 52-х струнных инструментов под названием «8'37"» — для конкурса имени Г. Фительберга.

Интересно, что партитура «8'37"» (через год переименованная в «Трен памяти жертв Хиросимы») была написана композитором за два (!) дня — а ведь впоследствии именно это сочинение Пендерецкого стало не только своеобразным «символом» его творчества, но и одним из самых известных произведений послевоенной музыки. Пендерецкий привык работать очень быстро: вероятно потому, что общий контур будущего сочинения всегда отчетливо представлялся композитору задолго до того, как он садился писать партитуру. Характерно, что когда через полгода Пендерецкому пришлось восстанавливать партитуру «Трена» по памяти (посланный бандеролью оригинал был надолго задержан таможенными властями, с подозрением отнесшимся к непонятным значкам, не похожим на обычные ноты), то новый вариант при сравнении почти ничем не отличался от первоначального.

Практически все ранние сочинения Пендерецкого созданы им «в уме» и лишь потом подробно записаны на бумаге. Эта особенность творчества композитора проявляется и в звучании его музыки: ее рельеф предельно ясен, логичен, доходчив — как своего рода «концентрат», реализованный во времени.

Впрочем, такой метод имел и свое чисто бытовое обоснование... В начале шестидесятых годов Пендерецкий вместе со своей первой женой Барбарой, пианисткой, и дочкой Беатой жил в небольшой однокомнатной квартире; сочинять дома было трудно. Огромные, многолинейные партитуры Пендерецкого, которые впоследствии умещались лишь

на специальных дирижерских пультах, были написаны им за маленьким столиком в известном артистическом кафе «Яма Михаликова». Именно здесь Пендерецкий выработал свою знаменитую графическую «скоропись», позволявшую быстро и компактно фиксировать сложнейшие инструментальные замыслы. Принципы этой музыкальной стенографии Пендерецкий (вместе со своим другом М. Валлек-Валевским) собирался изложить в специальном исследовании «Современная партитура», так как считал, что навык скорописи может быть полезен любому современному автору (замысел этот, к сожалению, остался пока неосуществленным). Привязанность к «Яме Михаликовой» Пендерецкий сохранил надолго: многие годы спустя, вновь приходя в кафе, он по привычке начинал обдумывать или записывать свои новые сочинения...

Осенью 1960 года Пендерецкий вновь выезжает за границу, сначала — в Донауэшинген, на первое исполнение «Анакласиса», а затем — в Целле, погостить у своего издателя Г. Мёка. На фестивале в Донауэшингене он знакомится с П. Булезом и многими немецкими музыкантами; в Баден-Бадене — с Г. Штробелем, в Гамбурге — с директором Северонемецкого Радио Г. Хюбнером, который заказывает ему новое сочинение («Полиморфия»). Круг зарубежных знакомств Пендерецкого ширится, растет известность молодого композитора. В декабре он едет также во Францию, в Страсбург, где Ш. Брюк осуществляет первую запись «Анакласиса».

Исполнения сочинений Пендерецкого становятся все более частыми. Весной и летом 1961 года «Анакласис» звучит в Париже и Палермо, «Фонограммы» — на фестивале современной музыки в Венеции и затем — на Загребском биеннале; «Меры времени и тишины» — в Вене, «Эманиции» — в Дармштадте; «Трен памяти жертв Хиросимы» получает высокую оценку на конференции «Международная трибуна композиторов ЮНЕСКО» в Париже и передается в записи по Французскому Радио; осенью «Трен» исполняется на «Варшавской осени» и в Стокгольме.

Реакция критики и публики на исполнение первых сочинений Пендерецкого была противоречивой. Признавая новаторство композитора, особенно в области инструментальных красок, отмечая, что все эффекты Пендерецкого становятся средствами воплощения его интересных композиторских замыслов [in: 20, 37], пресса в то же время обвиняет его в «культе шума» [in: 27, 35], в «антихудожественных приемах, напоминающих американского дилетанта Кейджа» [in: 20, 33]. После первого исполнения «Анакласиса» в

Донауэшингене (в одной программе с «Хронохромией» Мессиана) дирижер Г. Розбауд не смог даже вывести композитора на сцену — столь сильны были возгласы протеста из публики. Маэстро принял парадоксальное решение: сыграть сочинение вторично. И удивительно: «дубль» не вызвал ни одного недовольного слова, напротив, слушатели, как бы заново услышав музыку, приветствовали автора долгими аплодисментами.

Безусловно, в неприятии раннего Пендерецкого частью публики фестивалей современной музыки сыграла роль абсолютная несхожесть его сочинений с тем, к чему привыкли посетители Дармштадта и Донауэшингена: после изысканных звуковых конструкций композиторов нововенской школы и их последователей сочинения Пендерецкого многим показались элементарным звуковым фоном, лишенным всякого смысла. Лишь наиболее пронизательные музыканты слышали в смелых построениях польского композитора ростки новой звуковой эстетики. Так, после исполнения в Загребе «Фонограмм» (вместе с «Венецианскими играми» В. Лютославского) югославский критик Б. Закач писал: «Пендерецкий и Лютославский подарили вчера публике то, что она давно уже неосознанно носила в себе. Подарили ей музыку наших дней, музыку новых измерений» [ip: 20, 31].

Новизна инструментальных приемов Пендерецкого вызвала порой анекдотические ситуации на репетициях его сочинений. Так, в Венеции и Стокгольме музыканты оркестров отказались разучивать партитуры Пендерецкого, ссылаясь на то, что в них «нет музыки», а также на свое нежелание «ломать инструменты». В конфликте со шведскими музыкантами помогла пленка с записью «Трена», которую захватил с собой автор: прослушав ее, оркестранты с удивлением обнаружили, что «антимузыка» не так уж плоха.

Участившиеся разъезды композитора на исполнение своих сочинений создавали значительные трудности в его жизни. Времени на сочинение оставалось все меньше; приходилось работать сразу над несколькими партитурами.

Пендерецкий пишет струнный квартет, перерабатывает «Меры времени и тишины», спешит окончить «Полиморфию» по заказу Северонемецкого Радио и «Флуоресценции» по заказу Г. Штробеля (второе сочинение Пендерецкого для Донауэшингена).

Осложнилось и материальное положение композитора: заграничные поездки требовали значительных расходов.

Отчасти поэтому в начале и середине шестидесятых годов Пендерецкий много работает в кино и театре, создавая музыку для короткометражных и полнометражных художественных фильмов, а также для драматических и кукольных спектаклей. Впрочем, не только материальные соображения заставляли Пендерецкого сотрудничать в театре и кино, к этому располагал и сам характер творческой индивидуальности композитора, тяготеющего в своей музыке к зримым, ярким, театральным образам; ранние партитуры Пендерецкого для театра во многом стали эскизами его опер и ораторий.

Большинство театральных и киноработ Пендерецкого были созданы им в варшавской Экспериментальной студии Польского Радио (основанной Ю. Патковским в 1957 году). Здесь композитор мог дать простор своей фантазии, почувствовать себя настоящим «режиссером», не ограничивая замыслы возможными традиционными музыкальными инструментами и человеческого голоса. «Электронная» деятельность композитора сыграла большую роль в формировании его звуковых представлений: неэлектронные партитуры Пендерецкого, по его собственному признанию, во многих своих чертах являются своеобразной «проекцией» контуров электронных композиций на традиционный инструментальный [in: 20, 216]. Постоянно, с 1960 года, работая в студии, Пендерецкий сочиняет здесь специальное электронное сочинение — «Псалом-61», основанный на трансформации отдельных фонов в звучании человеческого голоса, позднее осуществляет электронную версию «Трена», а в 1972 году создает в студии трехминутную пьесу «Экехейрия» для открытия мюнхенских Олимпийских игр.

Известность музыки Пендерецкого перерастает границы европейского континента. Весной и осенью 1962 года его сочинения впервые звучат в США: в Цинциннати исполняется Квартет, а в Лос-Анджелесе — «Строфы»; зимой 1963 года в Японии — «Эманации» и «Миниатюры». Пендерецкий выступает с лекциями о своем творчестве и о современной музыке (в Дармштадте, Стокгольме, позднее — в Голландии, на симпозиуме «Музыка в век техники», и в Берлине, в Политехническом институте). В Гамбурге весной 1962 года впервые исполняется «Полиморфия», шокирующая слушателей и рецензентов сочетанием «первобытных звучаний» и заключительного до мажора, длящегося целых пять секунд. Исполнение «Канона» (где игра реального струнного оркестра «канонически» соединяется со звучанием двух различных его магнитофонных записей) на «Варшавской осени» 1962 года встречает одновременно

восторг и негодование присутствующих; это произведение, одно из самых «радикальных» в творчестве раннего Пендерецкого, удостоивается первой премии на композиторском конкурсе имени Малявского.

Но, безусловно, кульминацией недолгой «авангардной» карьеры Пендерецкого явилось исполнение в Донауэшингене «Флуоресценций» — первого произведения композитора для большого оркестра, палитра которого «усилена» звуками пишущей машинки, стеклянных и железных предметов, электрических звонков, пилы, трещотки... Премьера «Флуоресценций», помещенных в программе фестиваля между «Приветственной прелюдией» и «Фейерверком» Стравинского, вызвала целую бурю в музыкальном мире. «Беспардонным сочинением» назвал «Флуоресценции» один из критиков [in: 27, 145].

В творчестве Пендерецкого «Флуоресценции» отмечают важную грань: этим сочинением композитор как бы завершает сознательно осуществляемое им расширение выразительных возможностей оркестра, «укомплектовывая» свою технику предельно допустимыми крайними средствами. Несмотря на свое несколько «футуристическое» звучание, «Флуоресценции» и по сей день слушаются с неослабевающим вниманием и интересом, оставаясь ярким и талантливым произведением, своеобразным памятником эпохе авангарда. «Исполнение «Флуоресценций» — важное событие, которое историки музыки нашего времени должны хорошо запомнить», — писал польский критик Зелиньский после премьеры [in: 20, 50]. Он оказался прав: после «Флуоресценций» творчество Пендерецкого меняет свой характер, аура авангардиста — меркнет. Но интересные, оригинальные художественные завоевания композитора, сконденсированные во «Флуоресценциях», не пропадают, они переосмысливаются в ином контексте новых произведений Пендерецкого.

Годы после исполнения «Флуоресценций» — время напряженных исканий, поисков своего собственного я. Выработав в ранний период индивидуальную технику, Пендерецкий почувствовал пресыщение экспериментом: все мыслимое и немислимое было испробовано. Именно в этот переходный период определяются основные направления дальнейшего творчества композитора.

Яркий, броский, порой эксцентричный характер ранних экспериментальных сочинений теперь прорывается в концертных опусах Пендерецкого. Их становится все больше: исполнители проявляют интерес к музыке польского

композитора. Появляется Соната для виолончели с оркестром; написанная по просьбе известного немецкого виолончелиста Зигфрида Пальма (впоследствии — директор Западнберлинского оперного театра) и впервые исполненная им в октябре 1964 года в Донауэшингене; а также Каприччио для гобоя и струнных, созданное для замечательного гобоиста и композитора Г. Холлигера (преьера состоялась в августе 1965 года в Люцерне). Впоследствии линию концертных жанров в творчестве Пендерецкого продолжает Каприччио для скрипки с оркестром (1967), Каприччио для виолончели соло (1968, вновь для З. Пальма), два Концерта для виолончели с оркестром (1972, 1982), Партита для концертирующих клавесина, гитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и симфонического оркестра (1972). Во всех этих сочинениях бурный темперамент первых опусов композитора находит свое прямое продолжение, а эпатажирующая непривычность средств переходит из сферы техники — в сферу жанра, определяя «каприччиозность» новых созданий.

С другой стороны, Пендерецкий постоянно ведет поиски приемлемой для него концепции крупной формы: его влекут опера, балет, оратория, кантата. Именно в начальный период творчества, в 1963 году, у композитора появляется первый оперный замысел — «Король Убю» по Альфреду Жарри. Мысль об опере пришла неожиданно: в Польшу приехал М. Мешке, режиссер стокгольмского кукольного «Марионеттентеатр» и предложил Пендерецкому написать музыку к инсценировке «Короля Убю».

Зная интересные постановки этого совсем не детского театра (в стокгольмском кукольном театре шли такие спектакли, как «Воцтек» Бюхнера и «Божественная комедия» по Данте), Пендерецкий подумал о своеобразной кукольной опере и согласился. Когда же пришло время сдачи музыки, Пендерецкому, поглощенному сочинением «Страстей по Луке», пришлось отступить: музыка к спектаклю «Король Убю» была сделана буквально за несколько часов в Варшавской экспериментальной студии...

А вот осуществившийся опыт самостоятельной музыкально-драматической композиции. В мае 1963 года Пендерецкий пишет радиооперу, основываясь на дневнике Леона Величкера, члена принудительной «Зондеркоманды 1005» по очистке территории одного из фашистских лагерей от трупов зверски убитых заключенных. Дневник Величкера — один из самых потрясающих обвинительных документов фашизму — глубоко взволновал композитора. Результатом его работы над текстом явилась получасовая радио-

передача для ттеца и магнитофонной ленты, ярко, плакатно иллюстрирующая трагические события. Выбор темы оказался чрезвычайно показательным для Пендерецкого: через несколько лет он создаст ораторию «Dies irae», посвященную жертвам Освенцима, а еще через десятилетие образы минувшей войны вспыхнут с новой силой в его опере «Потерянный Рай». И хотя публичное исполнение «Бригады смерти» с музыкой Пендерецкого на концерте в Варшаве вызвало резко отрицательную реакцию многих видных деятелей польской культуры (в том числе — Я. Ивашкевича, считавшего недопустимым сценическое обыгрывание столь горьких фактов истории и обвинившего Пендерецкого в «варваризме»), первый опыт обращения композитора к антифашистской теме нельзя считать неудачным: экспрессивный, обостренный звуковой рельеф «Бригады смерти» оказался как бы живым и непосредственным отзвуком документальных событий.

В творчестве Пендерецкого «Бригада смерти», пожалуй, ближе всего подводит к драматургическим принципам его опер и ораторий: музыка и текст сосуществуют на равных правах, обогащая и иллюстрируя друг друга, но не образуя традиционного единства.

Период от «Флуоресценций» до «Страстей по Луке» наилучшим образом иллюстрирует многообразие интересов Пендерецкого, гибкость его индивидуальности. Кто бы мог ожидать от творца партитур «Трена» и «Полиморфии» детской оперы, одним из главных лейтмотивов которой станет простейшая мелодия на нескольких нотах? (См. пример 1*.)

А между тем, премьера оперы Пендерецкого «Самый сильный», повествующей о храбром воробье, спасшем от злых птиц королеву маковок, состоялась 15 мая 1965 года в познанском театре кукол и актера «Марцинек». «Самый сильный» (приближительный перевод словосочетания «Najdzielniejszy») — собственно не опера, но скорее музыкальный спектакль (60 минут) с пением и разговором, а также оркестровыми номерами (оркестр здесь практически представляет собой небольшой инструментальный ансамбль); критики сравнивали его с «Петей и Волком» Прокофьева. Да и сам Пендерецкий говорил о том, что он следует Прокофьеву и Стравинскому, которые, по его словам, лучше всех в нашем столетии умели создавать простые, но характерные, живые образы. «После смерти Прокофьева и Стравинского, — говорил Пендерецкий, —

* Все нотные примеры помещены ниже, в альбоме.

я не вижу ни одного человека, который мог бы придумать что-нибудь смешное для инструментов. С годами понимаешь, что гораздо проще написать большую драму, нежели хорошую комедию» [in: 20, 70].

Но, конечно, самый серьезный вопрос, который занимал Пендерецкого в эти годы, — выработка музыкального языка, синтезирующего новейшие достижения композиторской техники с ценностями музыкальной культуры прошлого. Забегая вперед, можно сказать, что проблема эта явится ключевой во всем дальнейшем творчестве Пендерецкого: сочинения семидесятых — начала восьмидесятых годов посвящены достижению того же искомого синтеза старого и нового. Первым опытом Пендерецкого на этом пути стала «Stabat Mater» (1962), вызвав удивленные замечания прессы о «резкой смене стиля» и «движении назад». Любопытно, однако, что «Stabat Mater», уместающаяся на пяти страницах партитуры, создавалась Пендерецким в течение трех лет и явилась результатом постепенного вызревания новой манеры высказывания. Почти целиком состоящая из неспешных распевов квази-григорианских мотивов, «Stabat Mater» далека от напора, динамизма, эпатажа ранних произведений композитора, хотя и писалась в одно время с ними. «Stabat Mater» (вошла потом как одна из частей в «Страсти по Луке») — как бы эскиз нового измерения времени в музыке Пендерецкого, нового, созерцательно-углубленного настроения, которое подспудно вызревало с самых начал творчества композитора, но наиболее явно проявилось в его «Страстях».

«Страсти по Луке» — центральное произведение Пендерецкого первого периода его композиторской деятельности, произведение, создаваемое им в течение нескольких лет. Ранее разъезжавший по разным странам на исполнения своих сочинений, Пендерецкий, поглощенный сочинением «Страстей», отказывается почти от всех выездов. Он не присутствует в Брюсселе на исполнении «Фонограмм», вынужден отменить также свою поездку в Хиросиму, куда как автор «Трена» был приглашен на открытие городского музея. Сожалея, Пендерецкий посылает в Японию письмо:

«Мэру города Хиросима.

С глубоким волнением посылаю Вам экземпляр записи моего скромного дара, посвященного жертвам Хиросимы, — «Трена». Трагедия Хиросимы — это трагедия человеческого достоинства, попранного жестокостью и бессмысленностью воинствующего зла. Убежден в том, что усилия человечества, посвященные тому, чтобы весь мир стал одной вели-

кой родиной человека, усилия, трагически перечеркиваемые бессмысленностью войн, — в конце концов восторжествуют. Пусть же «Трен» выразит мою глубокую веру в то, что жертвы Хиросимы никогда не будут забыты, что Хиросима станет символом братства людей доброй воли.

Кишитоф Пендерецкий [in: 20, 68—69].

В период создания «Страстей» Пендерецкий также отказывается от всяких заказов на сочинения, посвящая все время своей основной работе. Одно из немногих исключений этого времени — короткая приветственная Кантата, написанная композитором к шестисотлетию Ягеллонского университета в Кракове, где он учился и работал. Блестящая партитура Кантаты была встречена овацией зала при первом исполнении на торжественной церемонии в Кракове: строгая латынь посвящения в устах хора соединялась со свистом, скандированием отдельных синлабических частей слов, своеобразным диалогом хористов, «выхватывающих» друг у друга отдельные слова и слоги. Созданием Кантаты Пендерецкий еще раз продемонстрировал, что самые новейшие приемы письма противоречат пиетету перед традицией гораздо меньше, нежели буквализм ее трактовки. Кантата явилась символом творческого отношения композитора к тому прошлому, которое было воспринято им в стенах старейшего университета Европы и затем стало стимулом его художественного становления и развития.

Записные книжки и календари Пендерецкого на 1965 год испещрены набросками «Страстей по Луке». Здесь и перетасовка отдельных номеров, и «геометрические» схемы функции отдельных частей, их роли в стройной картине целого. Композитор стремился создать произведение, полное живого, а не условного драматизма, музыку, которая вовлекала бы слушателей в соучастие, сопереживание происходящим событиям. Обратившись к тексту евангелия, Пендерецкий, подобно драматургу, выбрал лишь самые яркие эпизоды евангельской истории, построив свои «Страсти» как цепь наиболее сильных сцен, каждая из которых приобретала общезначимый смысл. Критикам, которые видели в «Страстях» только выражение католического мирозерцания Пендерецкого, композитор отвечал в одном из интервью: «„Страсти“ — это муки и смерть Христа, но также — муки и смерть заключенных Освенцима, свидетельство трагического опыта человечества в середине XX столетия. И в этом смысле „Страсти“ имеют — в соот-

ветствии с моим замыслом— универсальный гуманистический характер, подобно „Трену памяти жертв Хиросимы“» [in: 20, 89].

«Страсти по Луке» были заказаны композитору дирекцией Западнонемецкого Радио ФРГ по случаю семисотлетия собора в Мюнстере (Вестфалия). Первое исполнение этого произведения 30 марта 1966 года в помещении собора вылилось в подлинный триумф. Более семидесяти критиков из разных стран мира единодушно отмечали выдающееся значение «Страстей» как в творчестве Пендерецкого, так и в истории современной культуры, подчеркивая, что «Страсти» заставили многих обрести иной взгляд на современную музыку в целом, ощутить ее реальную «вписанность» в сферу непреходящих духовных ценностей человечества. Так, видный западногерманский критик Г. Штуккеншмидт писал, что «после духовных хоров Веберна и поздних сочинений Стравинского Пендерецкий устанавливает важный мост между литургическим действом и новой музыкой» [in: 27, 46], а музыкальный обозреватель газеты «New York Times» Г. Шонберг отмечал, что «Страсти по Луке» «захватили слушателей своим непосредственным драматизмом», явившись настоящей современной музыкой, «без одуряющей скуки, типичной для многих сочинений последних десятилетий» [in: 20, 87].

«Страсти по Луке» быстро завоевали популярность, выдвинув Пендерецкого в число самых исполняемых композиторов XX века. Трудно найти другое послевоенное произведение, которое получило бы столь широкое признание, прозвучав в разных точках земного шара, — в Амстердаме и Лондоне, Москве и Варшаве, Дубровнике, Турине и Миннеаполисе, Штутгарте, Нью-Йорке, Берлине, Париже, Риме, Вене, Токио, Мехико, Баальбеке. «Страсти» были записаны на пластинки несколькими фирмами мира, отмечены многими международными премиями. Но дело, конечно, не в количественных показателях. Важнее другое: впервые проявившаяся именно в «Страстях по Луке» способность композитора говорить о важном и значительном — языком доступным и понятным всем.

На титульном листе партитуры «Страстей по Луке» стоит посвящение: «Моей жене Эльжбете».

В 1965 году Пендерецкий женился на Эльжбете Солецкой, дочери виолончелиста-концертмейстера Краковско-го филармонического оркестра. Весной 1966 года, вскоре после премьеры «Страстей по Луке», у них родился сын Лукаш.

В это время в Руайяне (Франция) исполняется новое сочинение Пендерецкого — «De natura sonoris № 1», написанное им быстро, как бы на одном дыхании, и во многом противоположное «Страстям» своими резкими, контрастными красками.

Композитор едет в Венесуэлу, на фестиваль музыки стран Латинской Америки. Встреча с самобытной культурой этой страны произвела огромное впечатление на Пендерецкого. Летом 1966 года Пендерецкий посещает также СССР — в рамках творческого обмена между Союзами композиторов Польши и СССР. Пендерецкий знакомится с искусством нашей страны, а также собирает материал для своей будущей оратории «Заутреня».

Осенью 1966 года Пендерецкий с женой (маленький сын остается пока у родителей в Польше) переезжает на два года в Эссен (ФРГ), где композитору было предложено место профессора в городской Folkwangschule. Преподавательская работа увлекала Пендерецкого: до этого он восемь лет проработал в краковской Высшей музыкальной школе.

В Эссене у Пендерецкого подобрался интернациональный класс: немцы, американцы, швейцарцы. Своих студентов в ФРГ, так же как ранее в Польше, Пендерецкий стремился ознакомить и с классическими, и с самыми современными методами мышления, прививая им тот характерный синтез, который был свойствен его собственному творчеству. «Сознательно требую от учеников, — говорил Пендерецкий, — усвоения этих двух разных методов, чтобы они поняли важность дисциплины как таковой, не трактуя ее как образец для дословного подражания» [in: 20, 98]. К сожалению, одаренность учеников композитора в Эссене была не особенно высокой: студенческие партитуры, как правило, являли собой некоторое подобие ранних партитур самого учителя. Но хотя работа в Эссене не дала Пендерецкому настоящего удовлетворения, пребывание композитора в Западной Германии способствовало расширению его зарубежных творческих контактов.

Сочинения Пендерецкого начинают привлекать не только дирижеров и инструменталистов, но и хореографов. Так, в Мюнхене и Карлсруэ ставится балет на музыку «Полиморфин», в США силами труппы «Пенсильвания-балет» осуществляется постановка под названием «Церемония» — на музыку «Анакласиса», Сонаты для виолончели с оркестром и «Флуоресценций». Пендерецкий встречается с известным французским хореографом М. Бежаром: идет разговор о будущем балете «Апокалипсис». В шестидесятые годы

интересные хореографические интерпретации музыки Пендерецкого предпринимаются в Америке и Англии, Польше и Канаде, Австрии, Швеции и Швейцарии (один из авторов этих постановок Джон Батлер станет в 1978 году режиссером оперы Пендерецкого «Потерянный Рай» в Чикагском оперном театре). Сам композитор неоднократно высказывает желание написать балет — пластика, зримость и одновременно абстрактность балетных образов привлекают его. В то же время Пендерецкий резко протестует против произвольной трактовки «Страстей по Луке» в оперном театре Дюссельдорфа, где течение музыки сопровождалось «гимнастическими» движениями хора, мало соответствующими духу произведения. По настоянию композитора, «Страсти», шедшие в Дюссельдорфе как спектакль, были сняты с репертуара.

Сведя до минимума «прикладные» работы, Пендерецкий тем не менее соглашается на особенно интересные предложения. Так, он создает музыку к фильму известного французского кинорежиссера Алена Рене «Je t'aime, je t'aime» *, соединяющего в себе глубокий психологизм и элементы фантастики: одержимый неразделенной любовью герой фильма, молодой человек, кончает самоубийством, не в силах повернуть время вспять. Фильм А. Рене посвящен философскому аспекту «проблемы времени», повествование ведется как бы от конца к началу. Такой замысел получает свою параллель в работе оператора и композитора (музыка к фильму была написана в Варшавской экспериментальной студии).

В этот период создаются и крупные сочинения Пендерецкого. 16 апреля 1967 года в Польше на торжественной церемонии открытия монументального комплекса на месте бывшего фашистского лагеря в Освенциме впервые прозвучала оратория Пендерецкого «Dies irae», посвященная памяти жертв лагеря. Исполнение антифашистского, глубоко патристического произведения композитора явилось огромным событием не только культурного, но и общественного значения: яркое, полное сильной экспрессии сочинение Пендерецкого стало достойным звуковым монументом жертвам фашизма. Оратория «Dies irae» была удостоена Государственной премии ПНР.

Одновременно Пендерецкий создает сразу несколько произведений излюбленного им концертного жанра. Одно из них — «Питтсбургская увертюра» для большого духового оркестра, ударных, арфы и фортепиано, написанная

* «Я люблю тебя, люблю тебя» (франц.).

по заказу American Wind Orchestra и исполненная этим коллективом на... пароходе, плывущем по реке Огайо.

1 июля 1967 года состоялось первое исполнение небольшого (9 минут музыки) концерта Пендерецкого, созданного для необычного инструмента *violino grande* [виолино гранде], сконструированного по проекту шведского скрипача Б. Эйхенгольца. Виолино гранде представлял собой своеобразный гибрид скрипки и альты; инструмент имел пять струн (к скрипичным четырем прибавлялось нижнее *до*) и по размерам приближался к альту. Пендерецкого привлекли акустические качества инструмента: на нем можно было извлекать мощные звуки, играя за подставкой и на подгрифнике. Вначале Пендерецкий, будучи в Стокгольме, осмотрел инструмент и переложил для него свои скрипичные «Миниатюры», а несколько позднее написал оригинальную партитуру концерта. Впоследствии, принимая во внимание непопулярность виолино гранде, Пендерецкий, сохранив право исполнения своего сочинения за Б. Эйхенгольцем, переделал концерт для виолончели — в этой новой версии он исполнялся, а затем и был записан З. Пальмом.

Композиторская известность Пендерецкого резко увеличивается год от года: теперь он уже физически не в состоянии присутствовать на всех исполнениях своих сочинений, принимать все приглашения, выполнять все заказы. Лишь летом, находясь дома в Польше или где-нибудь в тихом курортном месте, он может спокойно работать, — все остальное время заполнено поездками и преподаванием.

Вот примерный «график» жизни Пендерецкого в 1968 году: в январе он присутствует на исполнении «Полиморфии» Г. фон Караяном в Западном Берлине, в феврале находится в Варшаве на съемках телефильма, посвященного его творчеству; весной едет в Болгарию, ведя поиски материала для «Заутрени», в апреле завершает двухлетний педагогический курс в Эссене. В мае в Баден-Бадене присутствует на исполнении нового — Второго струнного квартета, посвященного семидесятилетию Г. Штробеля; лето Пендерецкий проводит с семьей в местечке «Ястшебья гура» в Польше, на море; в сентябре едет в Венесуэлу, оттуда — в Филадельфию, чтобы договориться с Ю. Орманди об исполнении «Заутрени»; в ноябре — как член жюри — принимает участие в международном композиторском конкурсе в Швейцарии.

Весной 1968 года истек срок пребывания Пендерецкого в Эссене. Как раз в это время композитору была предложена годовая стипендия Западноберлинской академии и

возможность жить в Западном Берлине. Согласовав это предложение с Министерством культуры ПНР, Пендерецкий с семьей переехал в Западный Берлин.

В январе 1969 года Пендерецкий летит в Мексику: мексиканское Министерство туризма для того, чтобы композитор смог ознакомиться с выдающимися памятниками культуры майя, находящимися на территории страны, выделило в его распоряжение специальный самолет. Зная Пендерецкого как одного из самых видных современных композиторов, Министерство туризма предложило ему написать музыку к представлению «Свет и звук» для исполнения непосредственно на открытом воздухе, вблизи знаменитых памятников старины. Этот проект увлек Пендерецкого, потрясенного всем увиденным, но в конце концов остался неосуществленным: намерения композитора плохо согласовывались с тем фольклорно-электронным попури, которого ожидало от него Министерство туризма.

Основная работа Пендерецкого в это время — завершение давно задуманного замысла оперы «Дьяволы из Людена», премьеры которой была назначена на 20 июня 1969 года в Гамбургском оперном театре. Директор театра, Р. Либерман (сам известный композитор), оговаривая с Пендерецким состав исполнителей, заявил: «Премьера должна состояться в срок во что бы то ни стало. Если опера не будет дописана, премьеру отменять не будем, просто выйдем на авансцену и скажем: «Композитор оперу не закончил»...

Пендерецкий писал оперу увлеченно и быстро. Созданные им фрагменты тут же разучивались в театре. Сюжет оперы — реальные события, происходившие во Франции в XVII столетии: история священника Урбана Грандье и «одержимых бесами» монахинь в Людене, недалеко от Пуатье. Пендерецкий сам создал либретто; опера, звучание которой укладывается на двух грамофонных пластинках, состоит из тридцати коротких сцен. В сущности либретто представляет собой своего рода «экстракт», сгусток энергии и действия, которое разворачивается с невероятным динамизмом. Музыка, построенная на ярко контрастных характеристиках персонажей и ситуаций, следует остро-конфликтному развитию сюжета.

Премьера оперы в Гамбурге 20 июня 1969 года, в рамках Фестиваля международного товарищества современной музыки, явилась центральным событием этого форума, на котором, кстати, широко была представлена польская музыка. Постановочный коллектив «Дьяволов» также в основном состоял из соотечественников композитора:

режиссер спектакля К. Свинарский (в свое время именно он подал Пендерецкому мысль о «Дьяволах»), дирижер Г. Чиж, солисты А. Хельский, Б. Ладиш.

Через два дня после гамбургской премьеры оперы в Штутгарте была показана вторая, совершенно иная сценическая версия «Дьяволов» — в постановке немецкого режиссера Гюнтера Реннерта. Сравнивая два спектакля, критики отмечали большую умеренность, строгость гамбургской постановки — и открытую натуралистичность, броскую экспрессию штутгартской. Американский критик П. Моор писал: «Тот, кто видел только гамбургское представление, в сущности вообще не слышал оперы Пендерецкого...» [in: 20, 130].

Очевидно, две постановки взаимно дополняли друг друга. И хотя сам композитор не во всем был согласен с гамбургским спектаклем, позднее именно он был положен в основу записи на пластинки фирмой «Филипс» и телефильма, правда, осуществленного в Гамбурге с другим режиссером и дирижером.

Постановка «Дьяволов из Людена» повлекла за собой целую кампанию в прессе. Многие критики злословили, упрекая Пендерецкого в эскизности, иллюстративности, поверхностности его музыки. Резким был отзыв маститого Г. Шонберга, упрекнувшего Пендерецкого в том, что он «подобно К. Орфу, пишет современную музыку для тех, кто ненавидит современную музыку» [in: 20, 134]. Еще совсем недавно композитора обвиняли в клерикализме (после премьеры «Страстей по Луке»), теперь же в его адрес неслись протесты против богохульства и порнографии, будто бы «запланированных» в сценах оперы и выявленных в натуралистической штутгартской постановке. Конец нападкам на композитора был положен вмешательством епископа, защитившего Пендерецкого и разъяснившего в своей проповеди исторический и гуманистический смысл оперы. Этот смысл, пожалуй, лучше всего раскрыт в отзыве А. Хогарта: «Люден от Герники, Освенцима и Вьетнама отличает лишь эпоха, иной сценарий и сюжет» [in: 20, 137].

Лучшим свидетельством признания оперы стал ее огромный успех у публики. Уже в середине июля 1969 года в американском городе Санта Фе (штат Нью-Мексико) была показана третья постановка «Дьяволов из Людена». За ней последовали спектакли в Мюнхене, Вуппертале, Граце, Марселе, Берлине и еще в десяти городах мира — цифра, редкая для современной оперы. Позднее, для премьеры оперы в Варшаве, Пендерецкий значительно переработал

ее либретто и музыкальный текст, усовершенствовав структуру целого. В программе фестиваля «Варшавская осень» 1979 года «Дьяволы из Людена» были показаны вместе со второй оперой композитора — «Потерянным Раем». Десятилетняя дистанция времени и монументальный «силуэт» нового творения Пендерецкого не заслонили яркости его первой оперы: ее образы не потускнели.

Музыка Пендерецкого завоевывает все больше места на эстрадах мира: его творчеству посвящаются целые авторские вечера и фестивали. Так, в конце 1969 года в Австрии исполняется сразу пять произведений Пендерецкого: «Dies irae», «Меры времени и тишины», Каприччио для скрипки с оркестром, «Страсти по Луке», «De natura sonoris № 1». Достаточно консервативная австрийская публика с интересом внимает музыке польского композитора: во время исполнения «De natura sonoris № 1» раздаются отдельные смешки, но затем они тонут в аплодисментах и криках «браво». В мае 1970 года проходит фестиваль в Лиссабоне, организованный фондом Гульбенкяна и посвященный творчеству Глюка, Бетховена и Пендерецкого: здесь исполняется шесть сочинений композитора, читается доклад о его творчестве. Во время пребывания Пендерецкого в Лиссабоне фонд Гульбенкяна заказывает ему новое сочинение — им станет «Песнь песней».

Зимой наступившего 1970 года Пендерецкий занят завершением первой части своей «Заутрени» («Положение во гроб»), или, как иначе композитор называл это сочинение, «русской мессы». 8 апреля 1970 года она впервые звучит в готическом соборе монастыря Альтенберг, близ Кельна. Ровно через год, весной 1971 года, в Мюнстере (там, где в свое время прошла премьера «Страстей по Луке»), вместе с «Положением во гроб» исполняется и вторая часть «Заутрени» — «Воскресение».

«Заутреня» — одно из самых монументальных произведений Пендерецкого — одновременно является и одним из самых лучших, искренних и эмоциональных созданий композитора. «Единственным в своем роде произведением нашего столетия» назвал «Заутреню» польский критик Т. Зелиньский. Композитор обращается здесь к текстам и напевам православной службы, — выбирая при этом редкие по красоте образцы. Пендерецкий оставляет нетронутыми эти цитаты — или аранжирует их средствами новейшей техники, окружая характерной пространственной звуковой атмосферой. Но сам выбор цитат и принцип обращения с ними далеки от прототипов и канонов православной службы.

«Заутреня» Пендерецкого, подобно «Всенощной» Рахманинова, «Литургии» Чайковского и «Глаголической мессе» Яначека, является не копией ортодоксального богослужения, но, скорее, воплощением взгляда художника на образный строй старославянских текстов и песнопений. Характерно, что Пендерецкий вставляет в текст «Заутрени» греческие и латинские фрагменты, свободно меняет традиционный порядок частей церковной службы. Текст «Заутрени», по замыслу композитора, составляет не столько смысловую, сколько звуковую, фонетическую часть целого: Пендерецкий обыгрывает здесь характерные слоги,силлабы, связанные с атмосферой образов, с их динамическим и музыкальным напряжением. В целом «Заутреня», отражая увлеченность композитора образцами православной литургии, воспринимается как некая яркая метафора, переносящая литургические образы на иной художественный уровень. Внутренняя же концентрированность, огромный эмоциональный заряд традиционных образов православия остаются, сообщая всему произведению особый, повышенный экспрессивный накал.

«Заутреня» написана Пендерецким для огромного состава: пяти солистов, двух смешанных хоров, большого оркестра, хора мальчиков (только во второй части, «Воскресении»). Премьера «Заутрени» потребовала «технического оснащения»: пение двух хоров, расположенных, по замыслу композитора, на расстоянии друг от друга, регулировалось двумя дирижерами, контактирующими по телевидению.

Первое исполнение обеих частей «Заутрени» и повторение всего сочинения целиком в Вене (июнь 1971 года) вызвало огромный энтузиазм слушателей, критики и музыкальной общественности Европы. В сентябре «Заутреня» прозвучала на «Варшавской осени»; первая часть «Заутрени» была представлена Ю. Орманди американским любителям музыки и записана в США на пластинку. Критики отмечали «художественную, артистическую силу» произведения Пендерецкого, его подлинно новаторские черты, проявившиеся в творческом претворении старой и вечной темы [in: 20, 179].

Осенью 1970 года семья Пендерецких на год переезжает в Вену — по приглашению Австрийского Радио, обратившегося к композитору с просьбой быть консультантом музыкальных программ. Здесь Пендерецкий завершает большое сочинение, заказанное ему Секретариатом ООН для торжественного концерта, посвященного двадцатипятилетию Организации Объединенных Наций. Самый факт этого

заказа свидетельствует о широком признании заслуг композитора, а также о высоком мировом престиже польской музыки в целом. На традиционных концертах ООН, регулярно проходивших в Нью-Йорке начиная с 1954 года, выступали выдающиеся музыканты современности: Л. Стоковский, Я. Хейфец, И. Менухин, Д. Ойстрах, П. Казальс, Э. Гилельс, Ш. Мюнш. По постановлению Секретариата ООН, в день 24 октября, в большом зале ООН на Манхэттене — независимо от политической ситуации в мире — всегда должна звучать музыка, говорящая на международном, универсальном языке, понятном всем людям. В концертах ООН ежегодно исполнялась Девятая симфония Бетховена (или ее финал — ода «К радости»). Пендерецкий понимал, что и он должен создать произведение, соответствующее по духу творению Бетховена, исполненное такого же общезначимого, философского смысла.

Композитор решил обратиться к различным космогоническим концепциям, мыслям человечества о происхождении и строении Вселенной, движении небесных тел и устройстве мироздания — от Птолемея до Коперника и дальше, вплоть до наших дней. Текст «Космогонии» — панорама этих взглядов. Пендерецкий цитирует здесь Лукреция и Коперника, Николая Кузанского и Леонардо да Винчи, Овидия и Джордано Бруно, наконец, первых космонавтов — Гагарина и Гленна. Композитор стремится выразить идею единства всего существующего под солнцем. Символично, что кульминацией «Космогонии» становится ясное мажорное трезвучие, возникающее на словах из трактата Коперника: «В центре всего расположено солнце».

«Космогония» Пендерецкого впервые прозвучала 24 октября 1970 года на торжественном концерте ООН под управлением З. Меты, а затем в нью-йоркском Карнеги-холл и в других городах США. Успех перерос рамки чисто музыкального события. После премьеры Пендерецкий получил письмо от генерального секретаря ООН У Тана:

«29 октября 1970 г.

Дорогой Мистер Пендерецкий! Все мы, кто присутствовал на концерте для Организации Объединенных Наций, считаем своим долгом выразить Вам глубокую благодарность за чудесное новое сочинение, с которым Вы нас познакомили. Вам удалось отвлечь наши мысли от напряженных и грубых забот повседневности, с которыми мы ежедневно сталкиваемся, и перевести их в более возвышенный

план воображения и опыта. Я не музыкальный критик, но я многое узнал из Вашей «Космогонии»: это благородная концепция, путешествие, совершенное при помощи старых слов и новых звуков к такой точке обзора, с которой мы можем увидеть себя и свои действия в новой перспективе. Благодарю Вас.

Искренне Ваш У Тан» [in: 20, 165—166].

Тем временем Пендерецкий создает еще два оркестровых сочинения: «De natura sonoris № 2» (для Джульярдской школы музыки) и «Прелюдию» для медных духовых, ударных, клавишных и контрабасов. «De natura sonoris № 2» — одна из частей задуманного Пендерецким цикла пьес, который он предполагал посвятить античному пониманию материи и движения, опираясь на упоминавшийся выше трактат Аристотеля «De motu» и Лукреция «De rerum natura»*. «De natura sonoris № 2» отличается от ранней пьесы того же названия большей цельностью пластов звучания, их меньшей разорванностью — тем, чем техника Пендерецкого семидесятих годов более всего отличается от техники его ранних сочинений. Как «De natura sonoris № 2», так и «Прелюдия» — своеобразные этюды, эскизы Пендерецкого перед Первой симфонией.

16 марта 1971 года в Кракове у Пендерецкого родилась дочь Доминика. Композитор уже давно решил построить собственный дом — с семьей трудно было разъезжать по разным странам и не иметь постоянного благоустроенного пристанища. Несколько лет назад Пендерецкий приобрел земельный участок в Воле Юстовской — пригороде Кракова, но возведение дома шло медленно; рождение дочери заставило композитора поставить строителям последний срок: конец года.

В Мюнхене Пендерецкий встречается с представителями Олимпийского комитета, которые заказывают композитору трехминутную пьесу для открытия летних Олимпийских игр 1972 года. Не зная своих возможностей в этом «жанре», Пендерецкий советует обратиться к Стравинскому — лучшему и авторитетнейшему из всех живущих ныне композиторов. Но неожиданно приходит весть о его кончине. Пендерецкий, глубоко почитая музыку замечательного русского композитора, вспоминая свое огромное впечатление

* «О природе вещей» (лат.).

от его концертов в Варшаве в 1965 году, едет в Венецию на похороны Стравинского.

17 октября 1971 года состоялся дирижерский дебют Пендерецкого: в Донауэшингене он руководит первым исполнением своего нового сочинения — «Actions». Созданная в расчете на джазовых музыкантов, партитура «Actions» состоит и из строго фиксированных разделов, и из импровизационных эпизодов, где каждый музыкант развивает свою собственную «модель», заданную композитором.

Впрочем, музыканты «Free Jazz Orchestra», для которых «Actions» были созданы, назвали это сочинение не джазовым, а алеаторическим, и не смогли сыграть его «экспромтом», без дирижера. Дебют Пендерецкого имел далеко идущие последствия: отныне композитор все чаще дирижирует своими произведениями; он даже принимает предложение фирмы «EMI» записать две пластинки «Пендерецкий дирижирует Пендерецкого» — и вскоре этот проект осуществляется. В комплект вошло 11 различных произведений композитора *. Позднее был выпущен третий диск той же серии, где Пендерецкий дирижирует Лондонским симфоническим оркестром, играющим его Первую симфонию и «Анакласис».

Летом 1971 года Пендерецкий с женой и сыном отдыхал на острове Майорка. Здесь произошла любопытная встреча композитора с Сальватором Дали. Знаменитый художник встретил Пендерецкого в рубашке до щиколоток, с венком на голове, держа в руках трость с золотым набалдашником, чем очень поразил маленького Лукаша, который спросил: «Папа, это что, настоящий волшебник?» Дали предложил композитору написать ораторию с музыкой Пендерецкого, а текстом и декорациями — Дали. Замысел этот не был осуществлен. А от посещения Дали у Пендерецкого осталось одно удивительное воспоминание: на стене, рядом с различными диковинными полотнами, висел портрет жены художника, написанный им в строгой манере нидерландских мастеров. Простота и чистота идеалов прошлого неожиданно оказались столь же близкими Дали, как и его сюрреалистические новации.

Срок пребывания в Австрии заканчивался, и семья композитора вернулась в родной Краков. 1972 год они встречали уже в новом доме.

После сочинения «Заутрени» Пендерецкий очень устал; он вложил в это произведение так много сил, что стал

* См. приложение (Дискография).

серьезно подумывать о необходимости в дальнейшем ограничиться камерными жанрами, дирижированием и преподаванием... Пендерецкий мечтает предпринять целую серию путешествий: побывать в Перу, Индонезии, на Тибете.

Но уже в следующем произведении — Партите для солистов и оркестра — нет никаких следов усталости; напротив, — это едва ли не самое яркое концертное сочинение композитора. Партита вносит новую, свежую струю в творчество Пендерецкого, знаменуя появление в нем характерной камерности и детализированной виртуозности.

Вместе с тем Партите присущи элементы броской эстрадности, что очевидно уже в самом выборе концертующей группы инструментов: помимо клавесина, в нее входят электрогитара и бас-гитара, арфа и контрабас. Партита как бы синтезирует классическую ясность, прозрачность колорита, и звучания, вызывающие аналогии с арсеналом средств биг-бита.

Пендерецкий писал Партиту по заказу Eastman School of Music — музыкального колледжа при университете города Рочестера (США) — для Фелиции Блюменталь, американской пианистки польского происхождения, специализирующейся в основном на интерпретации малоизвестных сочинений. Композитор волновался: за многие годы своей деятельности он практически не создал ни одного произведения для клавишного инструмента, да и исполнительница — Фелиция Блюменталь — играла больше музыку классического и романтического, нежели современного репертуара. Впрочем, премьера «Партиты» (дирижировал В. Хендль) в Рочестере прошла прекрасно; через несколько дней концерт был повторен в Карнеги-холл, в Нью-Йорке.

В антракте концерта в Рочестере состоялась церемония присвоения Пендерецкому почетного звания доктора Honoris causa местного университета. В начале торжественного акта были произнесены знаменательные слова: «В век общественных конфликтов, стремительного развития техники и колебаний в идеологии непросто встретить человека, который в своей музыке выражал бы стремления всего человечества. Таким художником является замечательный польский композитор Кшиштоф Пендерецкий» [ip: 20, 191].

Все чаще Пендерецкий становится за дирижерский пульт. Постепенно он начинает включать в свои программы не только собственные сочинения, но и произведения других композиторов — чаще всего особенно им любимых —

Стравинского и Шостаковича *. Позже, отвечая на вопрос, почему он предпочитает сам дирижировать своими партитурами, Пендерецкий скажет: «Оркестр всегда лучше играет, лучше мобилизуется, когда дирижерскую палочку берет композитор. Да и для композитора нет смысла пренебрегать возможностью услышать свое сочинение исполненным близко к воображаемому идеалу, к своей концепции» [23, 9].

26 августа 1972 года на открытии Мюнхенской Олимпиады звучала музыка Пендерецкого. Трехминутная пьеса, заказанная организаторами Олимпиады, была создана им в Варшавской экспериментальной студии: композитор трансформировал звучание человеческих голосов (бас-соло и хора), распеваяющих греческий текст оды Пиндара к Аполлону. Присутствующим на открытии Олимпиады надолго запомнилась «Экхейрия» Пендерецкого, своим эггическим звучанием контрастировавшая бодрым спортивным маршам и призывавшая к миру, покою, свету.

В это же время на фестивале в Эдинбурге исполняется сразу несколько произведений Пендерецкого: «Dies irae», Капричио для скрипки, Концерт для виолончели (новая версия Концерта для violino grande), «Заутреня», а также только что написанная «Эклога VIII» для шести мужских голосов без сопровождения (по заказу вокального ансамбля «King's Singers»). В «Эклогe» — поэтичнейшем создании Пендерецкого (на текст из «Буколик» Вергилия) появляется новая для композитора рафинированная, камерная звукопись, возрастает выразительность отдельного штриха и нюанса.

В сентябре 1972 года происходит важное событие в педагогической карьере Пендерецкого: он становится ректором краковской Высшей музыкальной школы — своей Alma Mater. Параллельно композитор принимает предложение Йельского университета в Нью-Хейвене (США) возглавить в этом прославленном учебном заведении (где в свое время учился Айвз и преподавал Хиндемит) класс композиции.

Эти предложения Пендерецкий принял несколько неожиданно для самого себя: он никогда не думал, что педагогика должна занять столь значительное место в его деятельности. Но, оказавшись на посту ректора, композитор самым серьезным образом берется за дело. Пендерецкий

* Композитор рассказывал автору этой книги, что он дает в среднем двадцать пять концертов в сезон, выступая как дирижер с оркестрами разных стран.

обновляет состав преподавателей, собирая вокруг себя талантливую молодежь (многие из новых коллег Пендерецкого, такие, например, как К. Мейер, являлись в прошлом его учениками). Перед началом 1972/73 учебного года Пендерецкий, приступивший к обязанностям ректора, в официальном письме органам просвещения излагает свои взгляды на задачи музыкальной подготовки. Особенно подчеркивает он необходимость тесного сотрудничества с другими факультетами Краковского университета, а также настаивает на приглашении ведущих исполнителей и композиторов из-за рубежа, оживлении деятельности центра музыкальной документации, укомплектовании библиотеки и т. д.

Деятельность Пендерецкого на посту ректора краковской Высшей музыкальной школы оказалась чрезвычайно плодотворной: авторитет композитора способствовал быстрому разрешению всех насущных проблем.

Меньше внимания Пендерецкий уделял своим обязанностям в Нью-Хейвене, бывая там эпизодически, наездами. Однако в дальнейшем и американская педагогическая деятельность композитора становится более систематической.

В один из своих приездов в США Пендерецкий принимает заказ на написание оперы к двухсотлетию Соединенных Штатов. Он останавливает свое внимание на «Потерянном Рае» Мильтона. Работа над новой оперой захватила Пендерецкого и продолжалась почти четыре года, оказавшись в центре всей разносторонней деятельности композитора.

Пендерецкий едет в Лиссабон: здесь 5 июня 1973 года на фестивале фонда Гульбенкяна, а позднее — в Граце, на фестивале «Musikprotokoll» впервые исполняется «Песнь песней» для шестнадцатиголосного смешанного хора и оркестра.

Новое сочинение Пендерецкого, наряду с его «Эклогой», демонстрирует лирические грани дарования композитора. Г. Штуккеншмидт назвал «Песнь песней» одним из лучших созданий Пендерецкого.

Через две недели в английском городе Питерборо, а затем в Лондоне (Фестиваль-холл) проходит премьера Первой симфонии Пендерецкого (под управлением автора) — его самого крупного симфонического произведения семидесятых годов. Симфония породила большой диапазон оценок критики: одни упрекали композитора в том, что он, выполняя заказ технической фирмы (симфония была заказана фирмой «Перкинс», специализирующейся на выпуске дизелей), написал механическую музыку; другие отмечали,

что Пендерецкий создал симфонию, попросту обойдя все постулаты этого жанра; третьи сопоставляли музыку нового сочинения с резкими дирижерскими жестами самого композитора, напоминающими движения в борьбе карате... Показательнее всего, однако, был энтузиазм публики, особенно молодежи, встретившей симфонию долгими овациями. Премьера Первой симфонии, совпавшая с постановкой в Лондоне «Дьявол из Людена» (труппой Сэдлерс Уэллс Опера) стала настоящим праздником.

1974 год Пендерецкий проводит преимущественно в Соединенных Штатах. Он преподает, сочиняет, успевая при этом концерттировать как дирижер: авторские вечера композитора проходят в Вашингтоне, Цюрихе, Хельсинки, Варшаве, Катовице, Штутгарте, городах Латинской Америки. Пендерецкий едет также в Марокко и на Кубу, где знакомит местных музыкантов со своими сочинениями.

В августе в Зальцбурге впервые звучит «Магнификат» Пендерецкого, написанный к тысячадвухсотлетию Зальцбургского собора (дирижирует автор). В новом крупном произведении («Магнификат» длится 45 минут) Пендерецкий следует замечательным образцам прошлого, ориентируясь более всего на многообразные претворения текста «Магнификат» в музыке добаховской эпохи — у Данстейбля, Дюфаи, Обрехта, Палестрины, Монтеверди. Пендерецкий «наследует» не только жанр, но и общий эмоциональный облик добаховского «Магнификата». Здесь почти нет обобщенной плакатной звукописи, характерной для многих крупных сочинений Пендерецкого. Напротив, каждый звук точно взвешен, каждый интервал предельно выразителен, а музыкальная ткань получает ясные очертания фуги, пассакальи, разворачиваясь сосредоточенно и неспешно.

Тремя днями раньше премьеры «Магнификата» в Монте-Карло впервые была исполнена оркестровая пьеса Пендерецкого «Когда Иаков проснулся...». Это небольшое сочинение, навеянное библейскими образами, поражает прежде всего своим необычным колоритом: композитор вводит в оркестр двенадцать окарин, создавая удивительно трепетное, зыбкое звучание.

В январе 1975 года Первая симфония Пендерецкого исполняется в Лос-Анджелесе, под управлением Зубина Меты, после чего композитор едет в Лондон. Здесь в торжественной обстановке композитору присуждается звание почетного члена британской королевской Академии музыки; этому событию посвящается авторский концерт, в программе которого «Полиморфия», «Когда Иаков проснулся...», Питтсбургская увертюра и Второй струнный квартет.

В феврале Симфония звучит в Западном Берлине; в Монреале в это время исполняется «Песнь песней», а университет штата Флорида приглашает Пендерецкого на встречу со студентами — здесь проходит также и концерт из его произведений. Музыка Пендерецкого звучит и в Азии: в Тегеране, Ширазе, на развалинах Персеполя.

Все это время Пендерецкий — вместе с либреттистом, известным английским драматургом, автором многих кино-сценариев Кристофером Фраем (род. в 1907 г.) — продолжает компоновать текст своей будущей оперы. Работа продолжалась почти два года. К. Фрай, ничего не добавляя к тексту Мильтона, только лишь методом сокращения и монтажа создал либретто, которое композитор назвал замечательным.

На «Варшавской осени» 1975 года Пендерецкий дирижирует своими сочинениями — «Магнификат» и «Когда Иаков проснулся...», а затем вылетает в Нью-Хейвен. Здесь, собираясь продолжать свою педагогическую деятельность в Йельском университете, Пендерецкий покупает дом, куда в начале следующего года переезжает вместе с семьей: приближается срок премьеры «Потерянного Рая», и композитор считает необходимым находиться на одном континенте с постановщиками.

Тем временем в Эдинбурге Зигфрид Пальм играет Виолончельный концерт с новой большой каденцией, недавно написанной композитором; в декабре 1975 года в Вене проходит авторский концерт Пендерецкого — с большим успехом исполняется «Магнификат». Запись «Магнификата», осуществленная под управлением композитора, получает специальную награду фестиваля в Монтрё (Швейцария). Через несколько месяцев в Штутгарте вновь звучит «Магнификат», сольную партию исполняет Д. Фишер-Дискау.

Первоначально премьера «Потерянного Рая» в Чикаго должна была состояться 1 декабря 1976 года. Позднее композитор и его коллеги-постановщики решили отодвинуть срок выпуска спектакля на 1978 год. Пендерецкий, воспользовавшись «тайм-аутом», написал Скрипичный концерт — работа над этой партитурой шла параллельно с сочинением «Потерянного Рая».

Концерт для скрипки с оркестром, заказанный музыкальным обществом Базеля, был впервые исполнен в этом городе Исааком Стерном 27 апреля 1977 года. Показательно, что Концерт Пендерецкого посвящен И. Стерну — одному из лучших в мире знатоков классического скрипичного репертуара: новая партитура Пендерецкого во

многим является прямым продолжением линии классического и романтического концерта как в стилистическом, так и в чисто инструментальном аспекте. Огромная одночастная композиция концерта (свыше 40 минут) совершенно необычна для Пендерецкого: яркий тематизм, отчетливый интервальный рельеф, элементы тональности, контуры сонатной формы, богатство и плотность инструментальной палитры — все эти черты нового концерта позволяют говорить о новой эстетической позиции Пендерецкого, соединяющей в себе новаторские достижения и глубокую ретроспективу, уводящую к традициям Брукнера, Сибелиуса. Скрипичный концерт — третий по счету опыт Пендерецкого в этом жанре. Первый концерт, созданный в начале шестидесятых годов, был впоследствии уничтожен композитором (его материал частично вошел в Каприччио), второй — для виолони гранде — был переработан в виолончельный концерт. Мысль о создании Скрипичного концерта все годы не оставляла Пендерецкого — и, наконец, воплотилась в монументальной партитуре — одной из самых крупных в концертном скрипичном репертуаре.

После премьеры Концерта Пендерецкий совершает многочисленные концертные туры: «Магнификат» исполняется в нью-йоркском Карнеги-холл; на концерте в Денвере и Цинциннати композитор дирижирует «Магнификатом» и «Симфонией псалмов» Стравинского, в Детройте — «Магнификатом», «Анакласисом», «Когда Иаков проснулся...» и Пятой симфонией Шостаковича. Пендерецкий едет в американский городок Аспен, на летний фестиваль, где проводит композиторские курсы для студентов из разных стран и дирижирует своими сочинениями. Осенью 1977 года он совершает большую концертную поездку с Краковским хором и оркестром Катовице по странам Восточной и Западной Европы: «Страсти по Луке» звучат в Берлине, Лионе, Цюрихе, Лозанне и Париже; Первая симфония — в Риме (в академии «Санта Чечилия»), Бордо; Каприччио для скрипки, «Когда Иаков проснулся...» и «Магнификат» — в Милане, в театре «Ла Скала». В феврале 1978 года Пендерецкий дирижирует своими сочинениями в Австралии.

В Вене Пендерецкому присуждается международная премия имени Готфрида фон Гердера «за выдающиеся достижения в области пропаганды европейской культуры в разных странах мира». В Польше (совместно с телевидением ФРГ) снимается полнометражный фильм о творчестве Лютославского, Пендерецкого и Берда — по сценарию известного кинорежиссера К. Занусси и Ю. Патковского,

включающий в себя интервью с композиторами, фрагменты репетиций и концертов.

Работа над «Потерянным Раем» подходит к концу. И вот — долгожданная премьера: 29 ноября 1978 года в чикагской «Лугис Орега» состоялся первый спектакль нового произведения Кшиштофа Пендерецкого*. Уже на генеральных репетициях присутствовали десятки корреспондентов; местная пресса посвящала этим репетициям целые полосы своих газет. Премьера «Рая» стала огромным событием современной культурной жизни. Она транслировалась радиостанциями Америки и многих других стран мира. Одна из рецензий, вышедших после премьеры, так и называлась: «„Потерянный Рай“ — дар всему миру».

Грандиозная двухактная композиция «Потерянного Рая» (3 часа музыки) — крупнейшее создание Пендерецкого. «Рай» — вместе со Скрипичным концертом — ярко демонстрирует появление новых, неоромантических черт в музыке Пендерецкого. С другой стороны, монументализм, всегда присущий Пендерецкому, приобретает в «Рае» большую строгость, значительность, словно бы иную архитектурно-стилистическую окраску: на смену барочным формам «Дьяволов из Людена», с характерным для них лобовым эмоциональным воздействием, приходит дорический, античный силуэт «Потерянного Рая», с его статуарными, почти ораториальными очертаниями. «Потерянный Рай» воспринимается как гигантская притча (сам Пендерецкий сравнивал свою оперу со средневековыми мистериями), в представлении которой участвует огромный оркестр, комментирующий действие хор (в штутгартской постановке он располагается в клетках по бокам сцены, наподобие клейм в житийной иконе), пантомима, балет (в постановке чикагского театра) и, наконец, семнадцать солистов, являющих собою семнадцать разных персонажей поэмы Мильтона. Все они — абстрактные символы человеческого существования, его страстей, мыслей, веры. Здесь есть Смерть (контратенор), Сатана (баритон), голос Бога (разговорная роль), Христос (баритон), сам Милтон (разговорная роль), и главные участники представления — Адам и Ева (баритон и сопрано), которые в первой постановке Чикагского театра имели хореографических дублеров: в то время, как певцы в длинных светлых одеяниях ораториально представляли духовное начало своих героев, танцевальная пара,

* Кстати, это была первая премьера оперы европейского композитора на американской сцене после 1921 года, когда в США впервые была поставлена опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

облаченная в обтягивающее трико, символизировала их «плотские» порывы (в штутгартской постановке Адам и Ева предстали перед зрителями обнаженными).

В музыкальной ткани «Потерянного Рая», с ее экспрессией и особой изощренностью в обыгрывании каждой интонации, также есть своего рода «символы» различных эпох культуры: это и звучащий откуда-то издалека хорал Баха (из «Страстей по Иоанну»), и мрачный мотив «Dies irae», и цитата из «Лоэнгрина» Вагнера.

Режиссерами «Рая» в Чикаго стали два молодых хореографа, уже имевшие опыт сценических постановок небалетной музыки (ранее они принимали участие в постановках произведений Орфа) — Джон Батлер и Айгел Перри. Композитор остался чрезвычайно доволен их замыслом. Дирижер — Бруно Бартолетти — также прекрасно справился со своей сложной задачей. «В целом это был простой спектакль, — вспоминает Пендерецкий. — Действие было сведено до необходимого минимума, зато музыка — подана более выпукло. Этого мне и хотелось: статичное представление с сопровождением текста и музыки» [23, 9].

Постановка «Потерянного Рая» в Чикаго отличалась необычайной роскошью. Сценическое оформление, костюмы, реклама — все это потребовало от дирекции театра колоссальных затрат; общая стоимость постановки «Рая» превысила 600 тысяч долларов. Впрочем, в этих затратах принимал участие и миланский театр «Ла Скала», где 21 января 1979 года состоялась европейская премьера «Потерянного Рая». Миланский спектакль практически ничем не отличался от чикагской премьеры: основной состав исполнителей-солистов, декорации и костюмы были теми же, что и в Америке. Дирижировал сам композитор. Премьера в «Ла Скала» имела колоссальный успех: овация после окончания спектакля продолжалась четверть часа. «Потерянный Рай» оказался первой польской оперой, представленной на сцене знаменитого итальянского театра.

В апреле 1979 года состоялась премьера «Потерянного Рая» в Штутгарте (режиссер А. Эвердинг) на немецком языке. Перевод с английского был осуществлен Хансом Вольшлегером — известным своим переводом на немецкий язык «Улисса» Джойса. В штутгартской постановке не было балетных дублеров Адама и Ева, но зато в спектакле приняла участие пантомимическая группа «Штутгартские эвритмисты», заметно оживившая пластику «представления». Одновременно с премьерой «Потерянного Рая» в Штутгарте проходит фестиваль, посвященный музыке Пендерецкого: здесь исполняются Скрипичный концерт, «Фоно-

граммы», Каприччио для гобоя и струнного оркестра (солист — Г. Холлигер), «Эклога VIII» и оба струнных квартета. Кроме того, штутгартский балет показал хореографическую версию Первой симфонии Пендерецкого «Сон Галилея», осуществленную Уильямом Форсайтом.

Вслед за Штутгартом постановку «Потерянного Рая» планируют сразу несколько театров Европы: Кельнская опера, Венская опера, опера в Нюрнберге, а также Большой театр в Варшаве. В сентябре штутгартский спектакль был привезен на «Варшавскую осень»; одновременно в рамках этого фестиваля варшавский Большой театр показал свою постановку «Дьявол из Людена»; польский скрипач К. Кулька в сопровождении оркестра Польского Радио под управлением Пендерецкого сыграл его Скрипичный концерт.

Весной и летом 1979 года, сразу после штутгартской премьеры, Пендерецкий едет в большое концертное турне вместе с симфоническим оркестром Польского Радио. Музыка Пендерецкого звучит во Франции, Италии, Испании, Бельгии и Швейцарии, в том числе на специальных фестивалях в Бордо, Барселоне, Флоренции и Париже; в программе концертов: «Анакласис», «Когда Иаков проснулся...», «De natura sonoris № 1», фрагменты из «Потерянного Рая», Скрипичный концерт.

1980 год принес премьеры еще двух крупных произведений Пендерецкого — Второй симфонии в исполнении оркестра Нью-Йоркской филармонии под управлением З. Меты и «Te Deum».

В июне, на родине композитора, в Кракове, состоялся большой фестиваль, посвященный его творчеству. Лучшие сочинения Пендерецкого звучали в интерьерах замечательных архитектурных памятников Кракова: «Страсти по Луке» — в базилике аббатства бернардинцев, «Заутреня» — в одном из монастырей под Краковом, фрагменты «Потерянного Рая» — во дворе старой библиотеки Ягеллонского университета; были также исполнены Скрипичный концерт, «De natura sonoris № 1», «Когда Иаков проснулся...». Фестиваль транслировался по телевидению, он привлек огромное число слушателей — как соотечественников композитора, так и зарубежных гостей.

Тем временем Пендерецкий сам становится организатором фестиваля. В конце 1980 года в местечке Люславицы, в старинной, отреставрированной композитором усадьбе (в XVI столетии она была одним из центров польской Реформации) проходит фестиваль камерной музыки, посвященный струнному квартету в творчестве молодых композито-

ров. Наряду с польской музыкой здесь звучат и произведения композиторов других стран, в том числе написанный специально для фестиваля квартет литовского композитора Б. Кутавичуса. В последующие годы Пендерецкий предполагает посвятить свой фестиваль камерным вокально-инструментальным жанрам.

Не оставляет Пендерецкий и своих старых оперных замыслов: камерная опера-буфф «Король Убю», «Иван Грозный», «Мастер и Маргарита»; на создание оперы по роману М. Булгакова композитор уже получил заказ от миланского театра «Ла Скала». Кшиштоф Пендерецкий — весь в завтрашнем дне. Биографы за ним не поспевают...

3. «ЛИДЕР АВАНГАРДА»

Техника

Музыку шестидесятых годов невозможно представить себе без Пендерецкого: «Анакласис», «Полиморфия», «Флуоресценции» — эти, по выражению рецензентов, «беспардонные» сочинения производили сенсацию, отголоски которой были слышны долгие годы спустя.

Будоража европейских слушателей своей новизной, шокирующе непривычным обликом, партитуры Пендерецкого, однако, значительно отличались от большей части авангардной продукции того времени. «Пафос» авангарда заключался в отрицании многих традиционных принципов музыкального творчества, причем это отрицание уже само по себе рассматривалось как некий новый эстетический результат. Позиция Пендерецкого, напротив, была принципиально позитивной, конструктивной. И хотя звуковые контуры его ранних сочинений своим нетрадиционным обликом оказывались сходными со многими типичными опусами авангарда, наполнение этих контуров обнаруживало совершенно иную, созидательную, по существу — антиавангардную природу творчества Пендерецкого. И эта особенность искусства композитора, отчетливо проявившаяся в последующие годы его деятельности, оказалась, пожалуй, не менее сенсационной, нежели любая самая скандальная премьера эпохи авангарда. Завсегдатаи фестивалей современной музыки, ценившие в музыке Пендерецкого буйный нигилистический темперамент, с удивлением обнаружили в его сочинениях четкую, сложившуюся систему новых звуковых представлений; они убедились, что любой эпатазирующий эксперимент Пендерецкого имел под

собой прочный фундамент созидательных стремлений — фундамент, на котором возводились новаторские, но надежные постройки композитора.

Музыка Пендерецкого не стала отпочковавшейся частью какой-либо определенной традиции прошлого: она появилась на свет подобно организму с совершенно новыми, свежими клетками, внешним обликом и характером.

«Организм» растет: композиции Пендерецкого становятся все более протяженными. От небольших оркестровых миниатюр — «Полиморфии», «Анакласиса» — Пендерецкий постепенно приходит к Первой симфонии. Нарастающая кривая масштабного роста обуславливается внутренними потребностями роста и оформления звуковой ткани произведения — «клеток» музыкального организма. Постепенно все больше таких «клеток»-атомов участвует в создании целого, совершенствуется и система управления этим потоком звуковых частиц. Сам характер звукового материала создает предпосылки для формирования на его основе грандиозных музыкальных композиций — точно так же, как характер органической клетки является предпосылкой возникновения все новых и новых биологических образований.

Процесс организации звуковой ткани и процесс формирования, архитектоники целого — неразрывно связаны в творчестве Пендерецкого; они становятся как бы звеньями роста, развития и совершенствования единой первоосновы.

Период первых двух десятилетий творчества Пендерецкого, вплоть до конца семидесятых годов (когда обозначился заметный стилистический поворот в сторону неоромантической традиции), укладывается в характерную схему: рост, стремление к кульминации — и затем постепенное переосмысление старого, но на новом уровне. Так масштабный рост шестидесятых годов приводит к появлению симфонии, оратории, оперы. Но затем в ход вступают тенденции к ограничению средств и большей камерности образов и палитры. Внимание композитора вновь возвращается к отдельному звуку; течение времени в его произведениях становится менее стремительным, роль отдельного момента возрастает («Интермеццо», «Эклога», «Песнь песней», «Магнификат»). Начав с «камерности», Пендерецкий вновь приходит к ней, обогащенный контекстом своих крупных произведений. Интересно, что не только жанры, но и исполнительские составы претерпевают такую же «волнообразную» эволюцию: путь от ранних «Миниатюр» для скрипки и фортепиано, Первого струнного квартета лежит через произведения для струнного оркестра, затем — струнного ор-

кестра с участием ударных; позднее сюда присоединяются хор, духовые инструменты. В партитурах семидесятых годов уже нет такого обилия струнных и ударных инструментов, как в его ранних сочинениях (общую тенденцию эволюции инструментально-оркестровой палитры Пендерецкого можно выразить схемой: струнные плюс ударные плюс вокал плюс духовые плюс клавишные минус струнные минус ударные).

Композитор сам обозначает основное направление своих поисков: «Полиморфия» — «Симфония»... Действительно, многосоставность — поли-мор-фия — различных видов музыкальной материи, несколько хаотическая игра их калейдоскопических контрастов постепенно интегрируется в крупные звуковые пласты, внутренне более однородные. Пендерецкий управляет ими подобно режиссеру, вводя тот или иной звуковой поток в нужное драматургическое русло. Созвучие, согласие (симфония) этих потоков — яркий пример динамической музыкальной формы нового типа — трактуется композитором не как арифметическая сумма составляющих элементов (такая тенденция еще проглядывает в его ранних сочинениях), но как монтаж различных по своему наполнению пластов. Приведение их к смысловому и образному единству высшего порядка — огромное достижение Пендерецкого-монументалиста, сумевшего достичь подлинной «симфонии» элементов своей «полиморфной» музыкальной материи.

Об «Эманациях», «Строфах», «Анакласисе», «Флуоресценциях» и других сочинениях Пендерецкого конца пятидесятых — начала шестидесятых годов невозможно говорить равнодушно — они и сегодня поражают бьющим через край темпераментом, буйной фантазией и огромным накалом энергии, захватывающим вас с первых же звуков. Пользуясь новыми, еще не апробированными историей выразительными средствами, Пендерецкий тем не менее достигает предельной доступности, ясности и даже лапидарности высказывания. Ранние сочинения Пендерецкого подобны некоему тонизирующему экстракту: после рафинированной эстетики серийных и постсерийных музыкальных «кристаллов» они воспринимались своеобразным грохотом разлетающихся осколков. В начале тридцатых годов «здоровый дух» прокофьевских «Трех апельсинов» был сравнен Луначарским с бокалом шампанского, освежившим унылую атмосферу декаданса; в конце пятидесятых годов ту же роль сыграла музыка Пендерецкого.

Все «реформы» Пендерецкого, повлекшие за собой значительное обновление образного строя европейской музыки

Шестидесятых годов, были осуществлены композитором в чисто звуковой сфере. Пендерецкий вдруг заговорил на ином, новом для всех языке, но заговорил увлеченно и эмоционально — так, что не понять его было невозможно. Речь — живой, непосредственной, сильно артикулированной, соединенной со своеобразной «музыкальной жестикующей», — вот чем стала для современников музыка Пендерецкого.

«Речевой» характер творчества Пендерецкого заметно отличался от многих сложившихся европейских традиций. Так, сочинения Шёнберга, Веберна, Берга, Стравинского невозможно было воспринять во всей полноте не зная «грамматики» их языка — норм серийности или моделей неоклассицизма. Иное дело — музыка Пендерецкого. Она воспринималась с первого взгляда как некий «знак». Для того чтобы понять, о чем хочет сказать композитор, надо было лишь услышать, как он говорит: язык Пендерецкого легко усваивался в непосредственном общении. Его музыка становилась таким же «знаком», как графические схемы, заменяющие порой словесную информацию о тех или иных нормах и правилах. По существу творчество Пендерецкого стало прецедентом нового типа общения композитора и слушателя, общения, основанного на усвоении речевых формул, а не изучении языковых правил*. Реальное эмоциональное общение со слушателем Пендерецкий поставил неперемennым условием музыкальной образности. И в этом «социальном» плане ранние сочинения польского композитора знаменовали заметную грань в процессе демократизации музыкального искусства XX века.

Авангардный период Пендерецкого — время складывания его палитры, формирования нового отношения к звуку. Именно в эти годы четко определяется тип музыкальной материи, характерный для сочинений композитора. Вслушиваемся в начало Первого струнного квартета: неясные стуки, игра *senza arco* (удары о гриф пальцами левой руки), потрескивания *col legno*, удары ладонью по грифу... Кажется, мы присутствуем при мучительном рождении самого звука. Постепенно высотный рельеф проясняется, по-

* Можно провести сравнение с двумя разными способами изучения иностранного языка: столь распространенные ныне «группы внедрения» используют принцип непосредственного «погружения» обучаемого в речевую среду (как это обычно бывает в процессе усвоения языка детьми), другая, традиционная система апеллирует к грамматическому фундаменту.

добно облачному небу, — и появляются отдельные звуки, все более и более определенные. (См. пример 2*.)

Звук «рождается» из пены его шумовых компонентов (первая минута квартета, соответствующая первой странице партитуры) **, торжественно утверждает свою высотную определенность (появляются даже многозвучия — вторая минута), меняет конфигурацию, превращаясь из точек в линии (третья минута), и, наконец, гипертрофируясь в своем развитии, вновь теряет высотную определенность (игра за подставкой, на подгрифнике — четвертая и пятая минуты). Завершение, как это часто у Пендеревского, носит характер своеобразного резюме (*summary*), — подведения итога путем быстрого монтажа всего свершившегося.

Чем не «поэма звука»? Не история его возникновения из небытия и возврата туда же? Композитор показывает, что чисто звуковые коллизии, не подкрепленные никаким программным замыслом, могут быть достаточно драматическими. Подобные коллизии вспыхивают и в других произведениях Пендеревского: «Анакласисе», «Полиморфии», «*De natura sonoris № 1*».

Нововенцы эмансипировали диссонанс, освободив его от привычного неустойчивого контекста, придали ему самостоятельность, равные (если не большие) права с консонансом. Пендеревский эмансипирует звук в целом, освобождая его не только от привычного контекста тональных и акустических закономерностей, но и от роли средства выражения некоего символического содержания. Звук существует сам по себе, он ценен сам по себе и сам себе доволяет. Он свободен от традиционно сложившихся отношений (тональных и иных) с другими звуками и от всякой традиционной семантической окраски — своего рода клише выразительности, по инерции закрепленного за теми или иными сочетаниями звуков. Образец такой эмансипации — средняя часть «Флуоресценций» — инвенция на один звук — *до*, по-разному освещаемый тембрами оркестра. Начало пьесы «Эманации» представляет звук в ином обличье: мы слышим медленное раскачивание тонов разной высоты в экспрессивном тембре струнных. В «Мерах времени и тиши-

* Об особенностях нотации Пендеревского см. в конце книги «Обозначения в партитурах Пендеревского».

** Временная нотация, когда положение звуков во времени определяется их графическим положением в пространстве партитуры, характерна для многих сочинений Пендеревского — «Миниатюр», Второго струнного квартета, Первой симфонии, «Эклоги VIII». В Первом квартете эта нотация сопровождается еще и строгой шкалой: один такт равен секунде, на каждой странице партитуры (всего их шесть) — шестьдесят тактов (страница равна минуте).

ны» исходный облик звука совсем уж необычен: это стуки и звоны, извлекаемые из струнных и ударных инструментов, шепот хора. Все эти различные по своему материальному происхождению «атомы» становятся некоей однородной субстанцией тишины.

Но независимо от того, какой внешний облик принимает звук — «атом» материи Пендерецкого, постоянным остается строительно-созидательный характер его трактовки: звуковая конструкция целого — это конечный художественный результат, а не ретранслятор некоей программы. Ранние композиции Пендерецкого недаром называют сонористическими: природа, физические качества звука играют в них первостепенную роль. Пендерецкий исследует целесообразность тех или иных малоиспользованных звуковых возможностей точно так же, как опытный строитель проверяет прочность материалов, с помощью которых он собирается возводить здание.

Звуковые краски Пендерецкого чрезвычайно интенсивны эмоционально, но при этом лишены предметного, иллюстративного характера*. Здесь можно провести аналогию с ролью цвета в абстрактной живописи. Характерно, что пьеса «Меры времени и тишины» была задумана Пендерецким как своеобразное звуковое воплощение идей П. Клее: вслед за художником композитор оперирует здесь «отрезками» разной длины, структуры и окраски, добываясь их взаимопроникновения и синтеза (струнные, ударные и вокальные краски как бы приравниваются друг другу). (См. пример 3**.)

Процесс эмансипации звука коснулся не только отделения физической данности звука от привычного внезвукового контекста, но и высвобождения энергии воздействия звука, как естественного слухового раздражителя, а не как условного символа. Чисто физическими, сугубо материальными средствами Пендерецкий добивается предельной, обостренной выразительности — вспомним, хотя бы, знаменитый «Трен памяти жертв Хиросимы».

Сонористика Пендерецкого высветила реальную звуковую оболочку музыкального произведения, его собственно

* Однажды, когда у Пендерецкого спросили, можно ли использовать его музыку для иллюстрации фильма об американском штате Нью-Мексико, композитор ответил: «Лучше, если этот фильм будет о какой-нибудь абстрактной пустыне».

** Буквы в хоровых партиях — это различные звуки, произносимые хористами. Длинные тянущиеся (прямоугольные) ноты — звуки, поющие с открытым ртом (*quasi aperto*).

звукóвые внешние очертания. Восприятие стало более вещным, конкретным, естественным*.

Опора на физические свойства звука, естественно, повлекла за собой количественную его трактовку. Вслушивание в отдельный звук, обыгрывание какого-то частного момента звучания — чуждо Пендерецкому в ранний период творчества. Он начисто отходит от той рафинированной детализации, которая свойственна искусству Веберна или Булеза. Смысловую наполненность звук получает, интегрируясь в массу себе подобных: возникают очертания звукового пятна, — кластера, неподвижного по своей высоте или расширяющегося, глissандирующего. (См. примеры 4 и 5.)

В более поздних сочинениях эквивалентом такого нерасчлененного «пятна» становятся более детализованные в высотном отношении звуковые потоки, пласты однородной фактуры — типичные для партитур начала семидесятых годов: «Космогонии», «Заутрени», Первой симфонии. (См. пример 6.)

Иногда сам звук обнаруживает количественную многокомпонентность, интегрируясь из шумовых элементов — как это происходит, например, в уже упомянутом Первом струнном квартете. На эффekte рождения звука построена и вся композиция «Полиморфии» — одного из самых популярных сочинений Пендерецкого. «Полиморфия» не случайно стала основой многочисленных сценических воплощений: динамика этого сочинения рождает зрительные ассоциации**. Пьеса идет на сплошном, безудержном нарастании, устремляясь к финалу: до-мажорному аккорду. Усиливающийся поток «элементарных частиц» звуковой материи захваты-

* Здесь напрашивается одна параллель. Функциональное направление в архитектуре начала XX века более всего ценило организованность и функциональную оправданность внутреннего пространства здания: его внешний облик ставился в прямую зависимость от этих требований. Функционализм в архитектуре был закономерно сменен иными принципами, с характерным для них большим вниманием к художественной убедительности внешних форм. Столь же закономерно более внешнее сонористическое направление в музыке сменило звуковые абстракции сериализма. Конечно, глубокая одухотворенность лучших созданий Шёнберга, Веберна и Берга имеет мало общего с прагматикой архитектурного функционализма; но эти два столь различных полюса сходятся в одном: гипертрофии содержания над выражением. Шёнберг, Веберн, Берг, будучи яркими новаторами в сфере музыкального языка, оставались традиционалистами в материальной, инструментальной сфере звука. Сам звук интересовал их более как языковая единица, нежели как материальный субстрат.

** Балетные постановки на музыку «Полиморфии» были осуществлены в Мюнхене, Амстердаме, Лондоне, Варшаве, Карлсруэ, Баден-Бадене.

вает самые разные компоненты: стуки, скрежеты, кластерные скопления; все движение с поистине фанатической силой устремлено к единой цели: рождению звука в его чистом, беспримесном, как бы «непорочном» виде. Появление простейшего, элементарного звука до производит в этом контексте сильнейшее, почти катарсическое впечатление*.

Итак, звук у Пендерецкого множествен — как интенсивно (раскладываясь на компоненты), так и экстенсивно (интегрируясь в кластеры и пласты). В связи с этим отпадает и необходимость его точной высотной фиксации. Пендерецкий вводит так называемую графическую нотацию; звуковые формы выражаются теми или иными геометрическими фигурами, следуя очертаниям которых, исполнители находят местоположение звуков в пространстве, а также их длительность. Простейшим примером такой «геометризации» становится кластер, одного взгляда на который достаточно, чтобы представить себе, как будет звучать этот пласт музыкальной материи. Символ раннего стиля Пендерецкого — кластер, густое звуковое пятно, аналог крупного штриха в живописи. Для композитора важнее общее эмоциональное впечатление, производимое звуками, нежели их строгая смысловая звуковысотная детализация.

То же стремление к общему впечатлению от звуковой конструкции заставляет Пендерецкого прибегать к графической нотации и тогда, когда крупный штрих в его музыке отсутствует. Так, часто в партитурах Пендерецкого выявляется характерная стрелка, обозначающая предельно возможный высокий или низкий звуки: композитор подчеркивает, что сама по себе точная высотность ему не так уж важна — нужнее краска, эмоциональная напряженность, создающая соответствующий «климат» его сочинений.

Графически Пендерецкий воплощает не только звуковысотные и тембровые (игра за подставкой, на подгрифнике и т. п.), но и временные параметры своей музыки: так, появившаяся, начиная с середины шестидесятых годов, в его сочинениях связанная, текучая фактура (в отличие от рваной ткани первых опусов)** выражается прямыми или

* Любопытно, что в действительности «Полиморфия» была написана Пендерецким от конца к началу [ip : 20, 42]: взяв за основу домажорный аккорд, композитор сумел разглядеть в нем бесконечный микрокосмос и наглядно воплотить его в своей композиции. «Полиморфия» показывает, насколько глубоко удалось Пендерецкому проникнуть во внутренний мир звука, взорвав его, казалось бы, неделимую оболочку.

** Впоследствии разорванность и слитность фактуры ранних сочинений придут к своеобразному синтезу в характерных пассажеобраз-

извилистыми линиями. Эти линии наглядно передают основной образ сочинения, главное, что схватывается слухом: достаточно прослушать с партитурой в руках состоящую из сплошных линий Сонату для виолончели с оркестром и точечное начало Первого квартета, (см. пример 2), чтобы почувствовать соответствие видимого и слышимого. (См. пример 7.)

Предельное выражение графической наглядности музыки Пендерецкого — партитура его «Канона» для струнного оркестра и двух магнитофонов. Нотный стан заменен здесь двумя высотными «абсциссами» (уровни, соответствующие звукам *до* и *фа-диез* в четырех разных октавах) и временной ординатой (10 сантиметров равны 5 секундам). На такой системе координат композитор и проводит линии различных инструментов и вторящих им в канон магнитофонов. Эти линии — отдельные штрихи плакатного целого — дают весьма наглядное представление о характере звучания, хотя по сути являются скорее намеком, знаком, нежели точным указанием. (См. пример 8.)

Существует мнение, что партитура, которая хорошо смотрится, непременно должна и хорошо звучать. Применительно к музыке Пендерецкого это утверждение безусловно верно: его сочинения необычайно зримы, осязаемы; вид партитур уже сам по себе рождает тот или иной звуковой образ. Все творчество Пендерецкого имеет отчетливо выраженный «знаковый» характер: его музыка в равной степени апеллирует и к слуху, и к глазу, и к воображению.

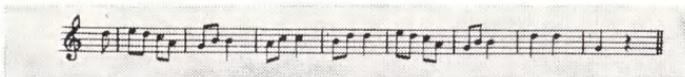
Слушая сегодня сочинения Пендерецкого шестидесятих годов, мы безошибочно назовем их автора: речь композитора ярко индивидуальна — и (как всякая речь) насыщена характерными «разговорными» оборотами — «идиомами», заменившими в творчестве композитора строгие языковые правила.

Прежде всего, это идиомы тембровые: красочный спектр палитры Пендерецкого не имеет себе равных в музыке XX столетия. В большинстве ранних партитур композитор отдельно выписывает весь «каталог» новых инструментальных приемов и соответствующих им графических символов*.

Чего только нет в этом лексиконе! Особенно разнообразна трактовка струнных инструментов: игра на подстав-

ных пластах Первой симфонии, «Космогонии», а также в более однородной фактуре Скрипичного концерта, «Потерянного Рая».

* См. ниже: «Обозначения в партитурах Пендерецкого».



Тема из оперы для детей «Самый сильный» [н. пр. 1]

Музыкальная партитура для струнного квартета № 1. Включает вокальные партии (VII I, VIII II, VI, VC) и партии струнных инструментов (I, II, VI, VC). Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, динамические обозначения (например, *ff sempre*, *p*) и тексты на русском языке. Метки тактов (10, 20, 30, 40, 50) расположены по дну системы.

Струнный квартет № 1. Первая страница партитуры [н. пр. 2]

174 175
 S 1-3
 6-10
 A 1-3
 6-10
 T 1-4
 5-8
 B 1-3
 6-10
 Pttl
 Gng
 Vbf
 Mtl
 Cub
 Iaves
 Lgn
 Vn
 Vl
 Vc
 Vb
 5⁷⁷ 5⁷⁹

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, and an orchestra. The score includes vocal lines with lyrics and musical notation, and an orchestral arrangement with various instruments like strings, woodwinds, and percussion. The page is numbered 174 and 175 at the top.

Меры времени и тишины [н. пр. 3]

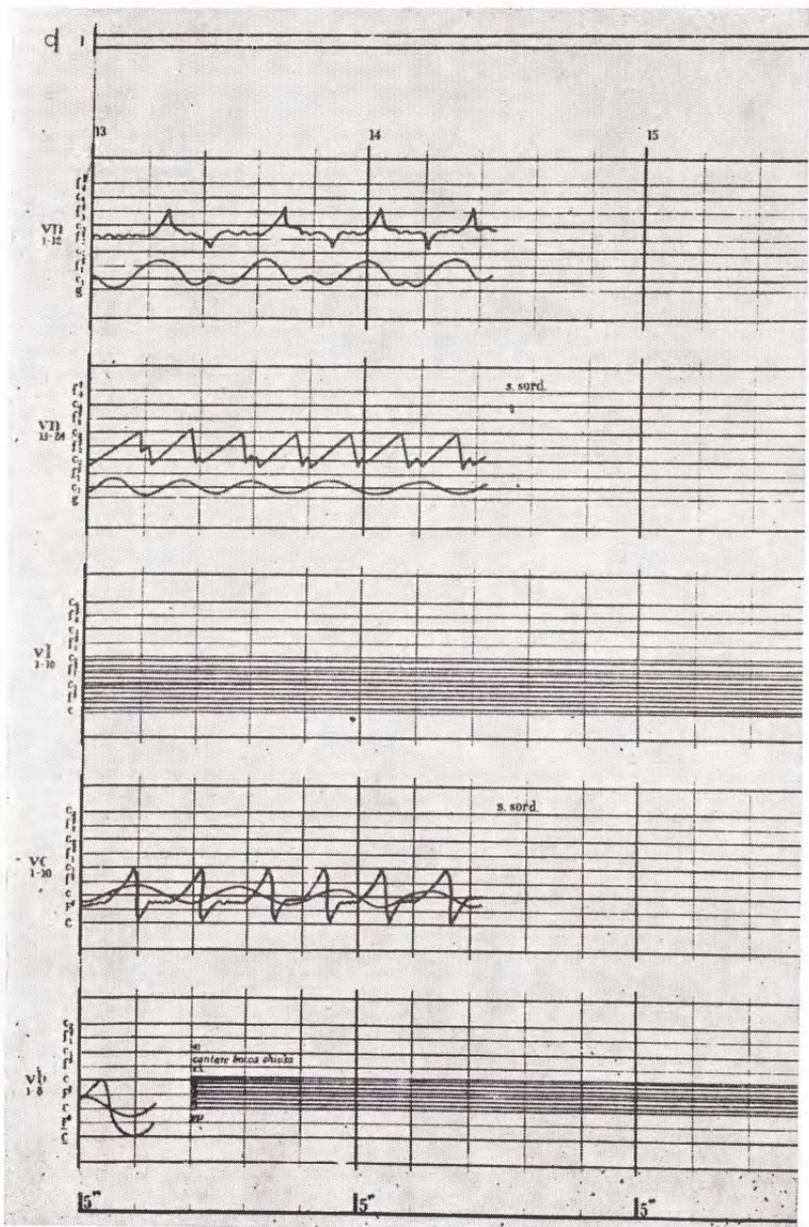
This musical score is for the piece "Polimorfia" (n. pr. 5). It is a page from a larger score, featuring five staves for string instruments: Violin I (Vn), Violin II (Vn), Viola (VI), Violoncello I & II (Vc 1-2), and Double Bass (Vb 1-2). The score is divided into three measures, each marked with a circled number: 57, 58, and 59. Measure 57 begins with a first ending bracket (1-11) and a first ending sign (end). Measure 58 contains a first ending bracket (12-18) and a first ending sign (end). Measure 59 contains a first ending bracket (19-24) and a first ending sign (end). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, f), articulation (acc), and phrasing slurs. The right side of the page shows a continuation of the score with a first ending bracket (25-31) and a first ending sign (end).

Полиморфия [н. пр. 5]

1
fl 2
3
1
ob
1
cl 2
1
cl b
1
fr
2
mf

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
p mf

Симфония № 1, третья часть [н. пр. 6]



Канон для струнного оркестра и магнитофонной ленты [н. пр. 8]

36

4Vn

3VI

3Vc

2Cb

4Vn

3VI

3Vc

2Cb

15''

15

fl. f

c. i.

sxf 1

vb solo

This musical score is for 'De natura sonoris № 1'. It features three staves: saxophone (sxf 1), flute (fl.), and violin solo (vb solo). The saxophone part is marked with a piano (p) dynamic and includes a circled number 15. The flute part is marked with a forte (f) dynamic. The violin solo part is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

«De natura sonoris № 1», фрагмент партитуры [н. пр. 10]

Baritono Solo

De - us me - us. De - us me - us.

$\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

p

This musical score is for 'Страсти по Луке' (Passion of Luke) for Baritone Solo. It features a single staff with the lyrics 'De - us me - us. De - us me - us.' The score is in 4/4 time and includes a piano (p) dynamic marking. The melody is simple and expressive.

Страсти по Луке [н. пр. 11]

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

p

This musical score is for 'Страсти по Луке' (Passion of Luke) for voice. It features a single staff with the lyrics 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa'. The score is in 4/4 time and includes a piano (p) dynamic marking. The melody is simple and expressive.

Страсти по Луке [н. пр. 12]

(Серия I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

This musical score is for 'Страсти по Луке. Серия I, схема' (Passion of Luke. Series I, scheme). It features a single staff with 12 numbered notes. The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D). The notes are arranged in a specific sequence, likely representing a scale or a specific melodic fragment.

Страсти по Луке. Серия I, схема [н. пр. 13]

(Серия II)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

В А С Н

This musical score is for 'Страсти по Луке. Серия II, схема' (Passion of Luke. Series II, scheme). It features a single staff with 12 numbered notes. The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D). The notes are arranged in a specific sequence, likely representing a scale or a specific melodic fragment. Below the staff, the letters 'В А С Н' are written, corresponding to the notes.

Страсти по Луке. Серия II, схема [н. пр. 14]

PARS I

Krzysztof Penderecki (1965)

①

CORI 4/4

rag

I

Soprano (S)
Alto (A)
Tenor (T)
Bass (B)

II

Soprano (S)
Alto (A)
Tenor (T)
Bass (B)

III

Soprano (S)
Alto (A)
Tenor (T)
Bass (B)

1
2
3
4

5
6
7
8

1
2
3
4

tr

tb

tmp

org

vc 1-10

1-2
3-4
5-6
7-8

vb

5

4

Страсти по Луке. Первая страница партитуры [н. пр. 15]

CORI B

S *p* Do - mi - ne
 rag A *p* Do - mi - ne
 I *p* Do - mi - ne
 II *p* Do - mi - ne

5
4

arg

org

De-us ma-nus, qui-re me de-re- -li-qua- -li De-us ma-nus.

Brt solo

vc

vb

Страсти по Луке [н. пр. 16]

Alla breve Гимн „Święty Boże”⁶⁶
 Viola sola:

p *espress.*

(Серия I)

Страсти по Луке. Гимн «Святой Боже»
 и серия I, схема [н. пр. 17]

A

1
2
3
4
ff

1
2
sxf

1
2
3
fg

cfc

con sord

vi
div. a 3

pp con sord

pp con sord

VC
div. a 3

arco
vb

Страсти по Луке [н. пр. 18]

CORI

I B *h. ch. quasi pizz. **
 II B *h. ch. quasi pizz. **
 III B *h. ch. quasi pizz. **

f *mf* *mf*

imp *pp*

mont

Evang: Adhuc eo loquente ecce turba, et qui vocabatur

pizz.
mf *pizz.* *mf* *pizz. h.*

1
 2
 3
 4

vb

* in jazz style - jazzartig - na sposób jazzowy

27

CORI 2 3 4
4 4 4

I A *Sto-bat*

II B *div* In pul-ve-rem mor-ti-ja de-du-ale-li

III B *div* In pul-ve-rem mor-tis de-du-ale-li

gng *pp*

Sopr solo *pp* *Cris* fi-

Brt solo *p* De-us me-um De-us De-us

Basso solo ni-se-re-re ni-se-re-re ni-se-re-re ni-se-

vb 1-4 *pizz* *pp* *plac*

vb 5-8 *pp*

CORI

2 Più mosso
4

S *rag* In te, Do-mine, spera-uit

A In te, Do-mine, spera-uit

I A *Ma-ter*

T non confun-dar in a-ster-num

II B *ma*

III B *ma*

gng *pp*

Sopr solo *pp* -de-li in-lus-ii-fo-te-

Brt solo *p* mi-se-re-re in-lup-ii-fo-te-

Basso solo *p* -re-re misse-re-re

vb 5-8 *pp*

Страсти по Луке, финал [н. пр. 20]

CORO

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

135

СТІХІРА

SOLO
LII

T

B

Grave

4

vb. mf

Заутрення [н. пр. 22]

(30)

subito Vivace poco a poco sussurrando a tempo

И нынѣ и прїишо и во вѣки вѣкшѣхъ

S

A

f pp

Заутрення, фрагмент партитуры [н. пр. 23]

ке, за подставкой, на подгрифнике, эффект пережимания, стуки по подгрифнику, по деке, по пульта, по стулу, различные «сорта» вибрато, пиццикато и тремоло. Едва ли не столь же щедро выписана партитура ударных, требуя привлечения множества необычных инструментов и даже вовсе не инструментов. Так, например, для исполнения «Флуоресценций» необходимы следующие аксессуары: сирена, цуг-флейта, трещотка, пишущая машинка (которая исполняет развернутое соло), электрические звонки, различные стеклянные, железные и деревянные предметы, пила... Хор у Пендерецкого не просто поет, но свистит, шепчет, кричит; подражая ударным, произносит отдельные четко артикулированные согласные звуки, бормочет. Духовые инструменты извлекают необычные звуки путем передувания, стучат клапанами, деформируют высоту звука в пределах, меньших полутона *.

Конечно, все эти сонористические нововведения Пендерецкого довольно быстро были восприняты его современниками-коллегами и стали общим местом в музыке шестидесятых — семидесятых годов. Однако никто не использовал эти приемы в таком количестве и с такой последовательностью, как сам Пендерецкий, трактуя их не как красочное дополнение к привычной инструментальной палитре, но как основные выразительные средства музыки.

Эмансипировав звук, Пендерецкий прежде всего высвободил стихию его чистого тембра. Сонористический оркестр композитора — явление исключительно оригинальное. Однако не пустое экспериментаторство продиктовало Пендерецкому выбор столь необычных средств. Вводя в мир звуков новых «обитателей», композитор заметно активизировал энергию самого звукового процесса, увеличил интерес к его восприятию, добился рельефности и яркости каждого штриха.

Помимо чисто тембровых, красочных формул, в лексиконе Пендерецкого огромную роль играют формулы фактурные — своего рода типаж музыкальной ткани, вступающие во взаимодействие друг с другом. Поначалу, в самых ранних сочинениях Пендерецкого, эти типаж еще только формируются: музыкальная ткань, подобно цепи, состоит из череды связанных звеньев, а каждое такое звено представляет собой многократно повторенный и

* Подробный разбор инструментальной техники Пендерецкого читатель найдет в статье В. Федорова «Инструментальные сочинения К. Пендерецкого шестидесятых годов» [17].

утвержденный элемент красочной палитры композитора. Именно так складывается ткань уже упоминавшегося Первого струнного квартета; так — постепенно, исподволь — один типаж сменяет другой в композиции «Полиморфии»; подобным же образом взаимопроникают струнные и ударные в «Анакласисе». Фактурные типажии раннего Пендерецкого — это возведенные в степень основные элементы его нового сонористического языка.

Довольно часто Пендерецкий обращается и к серийным типам организации звуковой ткани: в «Мерах времени и тишины», «Анакласисе», «Трене», «Страстях по Луке», Каприччио для скрипки с оркестром, «De natura sonoris № 1». Однако при этом серийно организованная материя становится у Пендерецкого лишь одним из фактурных типажей. Так, вся композиция «Трена» построена на контрасте сугубо сонористической фактуры (начало и конец) и серийно организованной середины, — строгого 36-голосного канона трех групп оркестра, с определенной осью обращения*. (См. пример 9.)

Очевидно, что не звуковысотная нормированность организации звуков, а сам тип серийной фактуры интересует здесь композитора: Пендерецкий трактует серийность сонорно, подчеркивая равноправие стихийности и рациональности как различных контрастных элементов общей звуковой картины. Таким же элементом фактурного контраста воспринимается в пьесе «De natura sonoris № 1» джазовое по своему характеру пиццикато контрабаса, организованное как микросерийная последовательность полутонов. (См. пример 10.)

По одному-двум тактам музыки Пендерецкого невозможно сказать о ней ровным счетом ничего: композиторское высказывание осуществляет себя в протяженном пространстве. Партитуры раннего Пендерецкого подобны плакату — их нужно рассматривать и слушать на расстоянии; роль деталей сведена до минимума. Основным средством членения и артикуляции становятся контрасты: плотности и разреженности, различной тембровой окрашенности ткани. Так, кластеры струнных сменяются шепотом хора, резкие высокие регистры — чрезвычайно низкими звуками. Пендерецкий сталкивает в звуковом пространстве разные типы музыкальной материи, добиваясь в результате высвобождения огромного потенциала энергии.

* Эта «ось» проходит по тактам 42—43, после чего вся ткань как бы «сворачивается» в обратную сторону.

В таком контексте сопоставления крупных планов все идиомы «раннего» Пендерецкого становятся неотделимыми от временных параметров его музыки, от процесса формообразования. Роль крупных пластов, блоков (собственное выражение композитора) все возрастает в его музыке. И подобно тому, как блоки становятся укрупненными единицами лексики, целое монтируется из этих блоков как некое крупнопанельное сооружение. Процесс возведения целого оказывается, таким образом, тесно связанным с характером самого строительного материала.

Все творчество Пендерецкого — на редкость логический и естественный процесс завоевания новых рубежей пространства: от мельчайших лексических единиц — до масштабных ораториальных и сценических композиций. Выработав в своем авангардном периоде основные принципы техники, организации звуковой ткани, Пендерецкий одновременно во многом определил путь своего творчества, вплоть до середины семидесятых годов.

4. ОТ МИНИАТЮРЫ — К СИМФОНИИ **Форма**

Периоды творчества Пендерецкого можно уподобить «дням творения»: создав вначале «твердь» своей музыкальной материи, композитор позднее «одушевляет» ее. На смену неживой природе, стихиям приходит человек («Stabat Mater», «Страсти по Луке», «Заутреня») и его отношение к миру («Космогония»).

Человек предстает у Пендерецкого частью мироздания, сливаясь с природой, а не противопоставляя себя ей. Окраска сочинений композитора носит обобщенно-философский характер. И в этом смысле ораториальные сочинения Пендерецкого шестидесятых — семидесятых годов являются естественным развитием образности его ранних инструментальных опусов: «живое» и «неживое» оказываются в них разными, но равноправными компонентами единой картины мира.

Не случаен интерес Пендерецкого к античным авторам. Подобно философам древности он стремится найти предмет своего искусства в природе. Его речь столь же объективна, как писания авторов древности, к которым он столь часто обращается, — Аристотеля, Менандра, Лукреция, Софокла, Овидия. Показателен также выбор предельно обобщенных,

универсальных тем — античные тексты, «Страсти», православная литургия.

Путь от миниатюры к симфонии, проделанный Пендерцем в первые полтора десятилетия его деятельности, проходил через оратории и кантаты: «Dies irae», «Страсти по Луке», «Заутреню», «Космогонию». Чисто инструментальная Первая симфония, которую сам композитор считал определенным итогом поисков в сфере крупных форм [in: 20, 217], появляется как результат эволюции драматургических концепций вокально-инструментальных жанров, связанных со словом и программой. Почему?

Отвечая на этот вопрос, мы должны задать себе еще один: какую роль играет в искусстве Пендерцевого концепция крупной формы вообще?

Композитор практически не прибегает к традиционным рецептам архитектоники; он выстраивает динамичную цепь событий, сообразуясь с характером материала и звукового пространства. И так же, как облик звуковой материи, концепция формы приобретает у Пендерцевого принципиальный, проблемный, философский смысл*. «Форма сочинения — это база его художественности», — говорит композитор [in: 20, 73]. Организация пространства, поиски законов его цельности — в конечном итоге отражают определенную систему взаимоотношений человека с мирозданием. Монументальная архитектура произведений Пендерцевого во многом определяет их характерный образный универсализм.

Путь к Первой симфонии стал поиском идеала концепции крупной формы — формы чисто звуковой, не связанной с программой. Оратории в этом смысле оказались для композитора своего рода «режиссерскими» курсами, позволившими взглянуть на музыкальные «события» его сочинений со стороны и точно расставить акценты.

* Музыка Пендерцевого, и в особенности его ораториальные создания, невозможно рассматривать как чистое звукотворчество. Круг образов «Страстей», «Заутрени», «Космогонии» широк. Связанная с текстом, их музыка приобретает и некоторые черты иллюстративности — однако не эти черты определяют смысл сочинений, а внутренняя напряженность музыкального развития. Ища «содержание» музыки Пендерцевого в чем-то ином, внешнем, мы никогда не сможем принять стиль позднейших сочинений композитора, не поймем, что заставляет нас столь внимательно и всерьез вслушиваться в простейшие, казалось бы, созвучия *Adagietto* из «Потерянного Рая» или Второй симфонии. Простота последних сочинений Пендерцевого — результат все углубляющегося внимания композитора к чисто звуковой драматургии его сочинений, внимания, которое было всегда свойственно творчеству Пендерцевого, и — в связи с интонационной логикой — впервые проявилось в его ораториях шестидесятых годов.

Кроме того, обращение к крупным вокально-инструментальным жанрам привело к появлению двух принципиально новых черт в творчестве Пендерецкого: интонационной логики и сценичности всего музыкального целого. Обе эти черты найдут продолжение в более поздних созданиях Пендерецкого. Первая будет способствовать все большей детализации его фактуры, усилению в ней роли отдельного звукового момента — и в конце концов приведет к широкому использованию выразительности мелодического интервала в неоромантических произведениях Пендерецкого конца семидесятых — начала восьмидесятых годов. Вторая черта определит огромный интерес композитора к музыкальному театру.

Однако обе черты, помимо своей большой перспективной значимости для дальнейшего творчества Пендерецкого, оказались насущно необходимыми при создании основных формообразующих принципов его композиций. Так, интонационная логика позволила почувствовать внутреннюю ось его сочинений — основу цельности всей музыкальной ткани; сценическая же природа синтаксиса, членения и артикуляции определила те грани, на которых соединялись блоки звуковой материи.

...В 1962 году впервые прозвучала небольшая кантата Пендерецкого для трех хоров без сопровождения «*Stabat Mater*», поразившая всех своей простотой и безыскусственностью. Композитор использовал здесь минимум средств: три варьированных куплета на текст средневековой секвенции (текст цитируется не полностью) не включают в себе ничего, кроме созерцательной григорианской псалмодии, вращающейся вокруг звука *re*, таинственного говора хора и чистого заключительного трезвучия *re* мажора. В третьем куплете, правда, вводятся кластерные гродзья, но они лишь оттеняют общий прозрачный колорит кантаты — совершенно необычный для Пендерецкого.

«*Stabat Mater*» — своеобразный эскиз и, впоследствии, составная часть (№ 22) крупнейшего ораториального сочинения Пендерецкого — «Страстей по Луке».

«Страсти по Луке» — по существу первое монументальное создание композитора, и здесь перед ним вплотную встали проблемы целостности, смысловой оси всей композиции. Такую «ось» в «Страстях» составляет принцип интонационной логики.

Пендерецкий в «Страстях» не только выдвинул на авансцену интонационные закономерности, но и вообще впервые применил логику такого рода в своем творчестве после

сонористических сочинений раннего периода*. Впрочем, композитор далек от намерения провозгласить традиционные интонационные закономерности единственным музыкальным стержнем «Страстей»; контрастным сценам оратории соответствует и контраст различных типов музыкальной материи.

Так, крупные сцены, где, как правило, изображаются драматические события повествования и происходит развитие действия («Предательство» — № 5; «Отречение Петра» — № 8; «Осмеяние Иисуса у первосвященника» — № 10; «Иисус перед Пилатом» — № 13; «Осмеяние Христа на кресте» — № 19)** , написаны в характерных для композитора сонористических тонах; и оркестр, и хор трактованы здесь примерно так же, как и во многих раннихopus композитора. Участвуют в этих сценах обычно лишь оркестр и хор — причем последний используется как своеобразный генератор шума и беспокойства, и хористы собственно не поют, но бормочут, скандируют согласные звуки и даже «свингуют» с закрытым ртом в джазовой манере. «Вздыбившиеся» пласты музыкальной материи — подобно фоновым горкам в иконных пейзажах — выписываются композитором плакатно, зримо: созерцательность и внутренняя сосредоточенность, свойственные другим частям «Страстей», здесь словно сметаются рокотом толпы, стихией грубого произвола.

В ариях и хорах «Страстей» царит медлительная статика, спокойствие детали, — мы можем неспешно рассматривать те или иные интонационные лики, сопоставлять их, сводить воедино. Если проводить живописные аналогии — а в данном случае они, видимо, оправданны, — то арии и хоры можно отнести к первому плану иконописной композиции, а оркестрово-хоровые сцены — к беспокойному, полному мирской суеты фону.

* Расширяя пространственные границы своей музыки, Пендерецкий раздвигает и ее временной горизонт, вводя в систему своей лексики характерные элементы музыкальной культуры прошлого. Композитор, однако, не использует достижений цивилизации паразитически: он не изготавливает стилистических клише, не занимается коллажами. Заимствуя традиционные средства музыкального языка, он делает их элементами своей сугубо индивидуальной речи. Сближая сонористику, серийность, псалмодию, лапидарно-тональные элементы, Пендерецкий сохраняет удивительную однородность целого.

** Нумерация частей «Страстей» в первой части (№№ 1—13) совпадает с цифрами, проставленными композитором в партитуре. Нумерация частей во второй части — следующая: № 14 — цифра 14, № 15 — 16, № 16—17, № 17—18, № 18—20, № 19—21, № 20—22, № 21—23, № 22—24, № 23—25, № 24—26. Все номера идут аттасса, и их членение наиболее четко прослеживается по словесному тексту.

Этот смысловой контраст истинного и ложного, человеческого и варварского, а в композиционном плане — рельефного и фонового — подчеркивается композитором при помощи резкого расслоения звуковой материи на интонационную и сонорную сферы.

Интонационная палитра подчинена настрою псалмодирования, созерцательно-молитвенного распевания отдельных (нередко секундовых) мотивов. Узкая, скупая интонация тона или полутона определяет климат «Страстей», становясь как бы средоточием, осью всех достаточно разветвленных своих вариантов. Эта ось — своего рода звуковая субстанция «Страстей» — проникает, подобно резонансу, во все уголки грандиозной композиции.

Реально основная интонационная ось «Страстей» воплощается в нескольких ипостасях. Внешне достаточно различные, они способствуют разнохарактерности частей оратории; в то же время их внутреннее единство становится совершенно очевидным в заключительном псалме «In te, Domine, speravi»; Пендеревский соединяет здесь все основные интонационные образы «Страстей», как бы сводя их к единой первооснове.

Какие же «лики» придает Пендеревский осевой субстанции «Страстей»?

Прежде всего, это характерная псалмодия, впервые отчетливо проявляющаяся в арии Иисуса «Deus meus» (№ 3). (См. пример 11.)

Интонации «Deus meus» постоянно сопутствуют появлениям Христа, становясь своеобразным лейтмотивом. Псалмодия «Deus meus» органично вводит в звучание «Stabat Mater», как бы переплетаясь с ней своими интонациями. (См. пример 12.)

Так выстраивается огромная образная и интонационная арка от исповеди Иисуса в Гефсиманском саду («Deus meus», третий номер от начала «Страстей») — до его разговора с матерью на кресте («Stabat Mater», третий номер от конца).

Другая пара интонационных «персонажей» «Страстей» — это две серии, возникающие уже с первыми звуками начального гимна «O Sicut ave» и сохраняющие свое значение вплоть до самого конца. Обе серии лишены какой бы то ни было персонализации — они не «принадлежат» никому из участников драмы, но лишь подчеркивают общий смысл происходящего. С этим связан и их характер. Находясь в круге тех же псалмодийных интонаций, что и «Deus meus», и «Stabat Mater», серпы захватывают значительно большую сферу образов, и больший объем звуко-

вого пространства. Они как бы продвигают основную субстанцию «Страстей» вширь, сообщают ей гибкость и подвижность. Если «Deus meus» и «Stabat Mater» достаточно статичны и неизменны, то облик серий в разных частях «Страстей» может заметно меняться. В то же время сама структура серий, как бы множащая секундовые сопряжения субстанции, позволяет сохранять ясно ощутимую на слух неизменность. Первая серия, достаточно «узкая» по своему интервальному ассортименту, как бы вращается вокруг секундовой оси. (См. пример 13.)

Вторая серия вообще составлена из сплошных псалмодно-полутоновых мотивов, завершаясь формулой VACH. (См. пример 14.)

Обе серии возникают почти одновременно: первая — в мощном звучании басов оркестра, вторая — в прозрачном, бесплотном ответе хора мальчиков. (См. пример 15 *.)

И, наконец, еще один важнейший элемент интонационной драматургии «Страстей» — это короткий хоровой рефрен «Domine», прослаивающий всю композицию. (См. пример 16.)

Появляясь неожиданно и независимо от общего течения событий, он, подобно равнодушному авторскому комментарию, напоминает о значимости и вневременности происходящего. Мученические интонации мелодического полутона этого короткого хорального возгласа (связанные с основной интонационной осью) постепенно преобразуются в торжество чистого заключительного мажорного аккорда «Stabat Mater» и финального апофеоза «Страстей».

Наиболее широкое претворение в «Страстях» получают серийные последовательности: именно они становятся основным строительным материалом для возведения постройки целого, в то время как остальные интонационные «персонажи» воспринимаются лишь как своего рода символические рефрены — хотя и яркие по своему облику, но редко выходящие на первый план. Эти рефрены-символы остаются маяками, по которым слух ориентируется в своем следовании за различными претворениями серий, соотнося их с основной осью.

Зримое или незримое присутствие оси ощутимо решительно во всех двадцати четырех частях «Страстей». Так, хоровые партии всегда (за исключением сонористических эпизодов) достаточно точно претворяют рисунок серий — одной или другой, а в крайнем случае — формулу

* Обозначение *rag* в примере 15 означает *coro di ragazzi* (хор мальчиков).

ВАСН, завершающую вторую серию (хоровые части «Страстей» — № 1, 7, 12, 14, 15, 16, 18, 24). Сольные части — арии, ламентации, речитативы — отстоят от оси дальше — лишь намеком приближаясь к ее псалмодийному, секундовому контуру. Особняком стоят здесь две наиболее развернутые арии (все остальные по своей сути являются речитативами) — Ария баритона (Иисуса), № 3, где впервые звучит мотив «Deus meus», и Ария сопрано «Sicut fidelis», № 17, в течение которой композитор вплетает мотив польского религиозного гимна «Święty Boże», сближая его, в свою очередь, с инверсией первых четырех звуков серии. (См. пример 17.)

Наконец, на самой далекой от оси орбите расположены развернутые и динамичные вокально-оркестровые сцены, посвященные наиболее драматическим эпизодам «Страстей» (№№ 5, 8, 10, 13, 19). Сфера определенной интонационности остается здесь только в оркестровых голосах (хор трактуется чисто сонористически — как выкрики толпы). Бурные, вздымающиеся пассажи или рассыпающиеся гроздья пиццикато содержат в себе блики серий, их отдельные интервальные элементы. (См. примеры 18, 19.)

В первой части «Страстей» (№№ 1—13) различие интонационных орбит выступает с предельной ясностью — оно служит осязаемым средством членения целого на первый план и фон и позволяет выстроить рельефную экспозицию «Страстей», основанную на резком контрасте образных (и интонационных) сфер.

Начиная с Пассакальи («Крестный путь») — центра «Страстей» — картина меняется. Образы, казавшиеся в первой части повествования чистыми, беспримесными, — начинают взаимопроникать и воздействовать друг на друга. И хотя контраст различных пластов музыкальной материи здесь сохраняется, их внутреннее наполнение становится иным, более сложным.

Интонационные орбиты сближаются. Эффект их пересечения проявляется уже в Пассакалье (№ 15): интонации «Deus meus», ВАСН, обе серии взаимодействуют как составные атомы однородного звукового пространства. Сближаются и сами серии, выступая теперь как две ипостаси единой первоосновы. Пендерецкий подчеркивает соотносительность всех интонационных элементов с осью. Так, хоральные проведения серий приближаются к традиционной псалмодии и образно объединяются с мотивами «Deus meus» и «Stabat Mater»; сама серийность начинает восприниматься как своего рода интонационное поле псалмодии, а возгласы-рефрены «Domine» — как наглядный вертикаль-

ный символ интонационного единства «Страстей»*. Заключительный, двадцать четвертый номер «Страстей» — своеобразный апофеоз единства: здесь композитор сводит в одновременном звучании практически все важнейшие образы «Страстей»: «Deus meus» (баритон-соло), «Stabat Mater» (альты в хоре), «Cruх fidelis», обе серии (сопрано-соло), инверсию темы ВАСН (бас-соло). (См. пример 20.)

Заключение «Страстей» — это своего рода итог всего случившегося.

«Страсти по Луке» Пендерещкого — самые короткие «Страсти» из всех наиболее известных композиций этого жанра**. Но композитор сумел сделать свой краткий рассказ необыкновенно емким и волнующим. Евангельская история стала для Пендерещкого сценарием, который он воплотил в звуках с редкой наглядностью. В «Страстях по Луке» — первой монументальной композиции Пендерещкого — проявляется характерный впоследствии для его творчества принцип монтажа контрастных пластов музыкальной материи. Режиссируя последовательность этих пластов, Пендерещкий расставляет основные грани, вехи драматургии композиции. Черновики «Страстей» недаром испещрены графическими вариантами структуры целого: возводя постройку, Пендерещкий стремился придать ей максимальную внешнюю устойчивость и убедительность.

Вместе с тем не только правильная расстановка внешних опор, граней, но и внутренняя соотнесенность целого с единой интонационной осью стала гарантией подлинной монументальности «Страстей». Соединение грани и оси, проявление интонационной логики в сочетании с монтажом „крупнопанельных“ блоков — этот принцип, проявившийся в самом начале пути Пендерещкого от миниатюры к симфонии, не потерял своего значения в его творчестве и по сей день. Пожалуй, впервые именно в «Страстях» Пендерещкому удалось добиться впечатляющего синтеза традиционной — и новой логики, крупного штриха — и детали, сценической яркости — и духовной сосредоточенности.

Следующее крупное сочинение Пендерещкого, связанное

* Эти возгласы — своего рода остроэкспрессивный эквивалент традиционному «Амен» — способствуют все большему усилению роли гармонической фактуры от начала к концу «Страстей», появляясь все чаще: в номерах 3, 7, 13, 17, 18, 20. В результате аккордовое завершение композиции воспринимается не как нечто, найденное во вне, а как качество, вырвавшееся в недрах самой музыки.

** Имеется в виду не абсолютная длительность композиции «Страстей» Пендерещкого, а количество евангельских эпизодов, положенных в основу произведения.

со словом, — «Космогония» — воплощает совсем иную художественную концепцию. Грандиозная композиция предстает своеобразной звуковой иллюстрацией словесного сценария, декларируемого солистами и хором. Сценарий этот, подобно «коллажу», был скомпонован самим композитором: в нем смело сплетаются голоса разных эпох. Вся «Космогония» — как бы огромный разматывающийся свиток человеческой мысли, историческая панорама постепенного проникновения человечества в тайны строения Вселенной, в существо природы вещей, в законы гармонии мира. Мы слышим здесь и движение самой материи (сонористические оркестровые эпизоды), и диспут сотен человеческих голосов (неясный рокот хора), и разноголосицу мнений философов разных эпох (партии солистов); голос Гагарина звучит почти одновременно с голосом древнего Дедала, а проникнутая высоким пафосом фантазия Бруно, описывающего полет в бесконечность, тут же «комментируется» деловитым рассказом американского космонавта Гленна, рисующего примерно ту же картину. Идея композитора ясна — догадки древних становятся сегодня зримой реальностью. Смешение разных языков: греческого, латинского, итальянского, русского, английского; одновременное звучание сразу нескольких текстов создает особый эффект: эпохи сближаются в единой перспективе человеческого знания.

Эта перспектива как бы овеществляется в течении музыки. И хотя сквозная композиция «Космогонии» поделена композитором на два больших раздела — «Arche» и «Areion», — очевидно стремление Пендерецкого символически передать историческое единство порыва человечества к познанию, к звездам. «Космогония» — не только мысленное движение человеческого ума вглубь Вселенной, но и его результат: физический, реальный прорыв в Бесконечность.

Первая часть «Arche» — как бы созерцание мировой гармонии. Здесь еще нет движения — это начало знания. «В центре всего расположено солнце», — звучат слова Коперника, и в этот момент (первая кульминация «Космогонии») ярко вспыхивает мажорное трезвучие, освещая дальнейший путь.

Вторая часть — «Areion» — звуковая картина самого полета, это бесконечность реальная, узнанная, а не созерцаемая. «Солнце, сияй ярче» — этими символическими словами Овидия начинает Пендерецкий безостановочное движение «Areion». Здесь и полет Икара, и мечты Леонардо о «Большой птице», и провидения Бруно, и, наконец, реаль-

ность, увиденная глазами Гагарина и Гленна. Сильнейший поток движения устремляется к основной кульминации «Космогонии»; она наступает тогда, когда после огромного напряжения энергии становится слышен высокий перезвон колокольчиков, своеобразный «звездный душ»: «Я раскинул мои крылья по ветру; кристаллы неба перестали быть для меня преградой, разбив их, я взлетел в бесконечность» (Дж. Бруно). (См. пример 21.)

Завершение «Космогонии» — громкие выдохи хора — бесплотное парение в невесомости, долгожданное отдохновение: материальная оболочка преодолена, и бесконечность открыта.

В «Космогонии», так же как и в «Страстях», нетрудно увидеть черты сценической композиции — течение музыки следует сценарию и иллюстрирует его. Правда, сам характер сценария резко меняется: это уже не последовательная череда событий, как в евангельской истории «Страстей», а совмещенные в едином потоке фрагменты разноязычного текста, повествующего по-разному, но об одном и том же, и составляющие не только сценарий, но и одновременно часть звукового материала сочинения.

В «Космогонии» Пендерецкий не избежал некоторой доли внешней иллюстративности (в чем сам впоследствии признавался), сделав музыку своеобразной «параллелью» текста, иллюстрацией идеи, заложенной в сценарии. Звукпись «Космогонии» оказалась слишком плакатной, чтобы приобрести истинную музыкальную самостоятельность. Парадоксальным образом «Страсти по Луке», более, нежели «Космогония», связанные с текстом, оказались и более самостоятельным музыкальным организмом. Решающую роль сыграло здесь практическое отсутствие в «Космогонии» детальной интонационной логики, приведшее к некоторой декоративности композиции.

Последнее крупное сочинение Пендерецкого на его пути к Симфонии — «Заутреня»*. Здесь композитор стремится объединить две особенности, сложившиеся в его творчестве: ясную интонационную логику как ось, фундамент построения целого, — и свободное режиссирование разных типов музыкальной материи. В «Космогонии» превалировала режиссура, в «Страстях» — интонационные закономерности. В «Заутрене» Пендерецкий приходит к своеобразному равновесию того и другого.

* Первая половина «Заутрени», «Положение во гроб», была закончена композитором до «Космогонии». Вторая половина, «Воскресение», — в 1971 году, после премьеры «Космогонии».

Правда, равновесие это — специфическое; оно как бы найдено «вовне»: осью целого в первой части «Заутрени» становится «врезка» — хорал православной литургии как некий собирательный образ. (См. пример 22.)

Иногда он воплощается в простой речитации хора, но при этом все равно остается резко контрастным всему течению музыки. (См. пример 23; приводится фрагмент партитуры).

Во второй части «Заутрени» — «Воскресении» — подобный образ становится уже явным рефреном, прославляющим композицию: звучит мотив, услышанный Пендерецким в одной из болгарских церквей («Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ»).

Таким образом, Пендерецкий устанавливает в «Заутрене» систему определенных и очень «прочных» интонационных опор, осей, которые становятся одновременно и границами формы. Контрастный, практически цитатно-окрашенный характер основных опор — нов для Пендерецкого.

В «Страстях» хоралы, близкие по своему облику григорианским образцам, становились основой многообразных интонационных превращений, которые, в свою очередь, определяли структуру целого, складывающуюся из эпизодов более или менее близких оси. В «Заутрене» — иная картина: осевой музыкальный материал здесь намного более ярок, он постоянно доминирует над общим рельефом. Интонационную работу в «Заутрене» заменяет монтаж крупных блоков, соотнесенных с осью не столь буквально, как в «Страстях». Для того, чтобы получить представление о характере этого монтажа, достаточно взглянуть в партитуру, где видно столкновение разных типов музыкальной материи. (См: пример 24; приводится фрагмент партитуры.)

Православный хорал становится в «Заутрене» своеобразным «магнитом», к которому притягиваются все «пласты» и «блоки» звукового вещества.

В «Заутрене» Пендерецкий вплотную подошел к своему идеалу крупной формы нового типа, сочетающей яркую зримость сценических жанров и интонационную спаянность традиционных музыкальных форм. Эволюционировал и тип «программы»: от подробного сценария («Страсти») — к тексту как части звукового, музыкального целого («Заутрени»). «Само звучание староцерковного языка, — говорил Пендерецкий о тексте «Заутрени», — тесно связано с музыкой этого сочинения. Не представляю себе перевода его на какой-либо иной язык или создание такого сочинения без текста» [ip: 20, 143].

Характерно, что в «Заутрене» Пендерецкий не пошел по пути буквального воспроизведения обряда православной службы: «Заутреня» гораздо меньше связана с культовым прообразом, нежели «Страсти по Луке». Сценарий «Страстей» — краткое, но последовательное, традиционное для «Пассионов» изложение евангельской истории. «Заутреню» Пендерецкий выстраивает как музыкальную композицию — и текст здесь лишь подчеркивает общую эмоциональную атмосферу. При этом театральная зримость образов — всегда характерная для сочинений Пендерецкого — не исчезает, но приобретает особые, почти кинематографические очертания.

От режиссирования, монтажа отдельных эпизодов и сцен (в «Страстях» и «Космогонии») Пендерецкий приходит к монтажу разных пластов музыкальной материи (в «Заутрене»). Звуковые образы Пендерецкого становятся более гибкими, динамичными, менее иллюстративными. Темп чередования образных «кадров» убыстряется, их смены становятся столь же прихотливыми и несхематичными, как на экране...

«Обзором всей предыдущей композиторской практики» Пендерецкого назвал его Первую симфонию В. Швингер в своей книге о композиторе [27, 155]. И действительно, в Первой симфонии Пендерецкий сводит воедино весь «калейдоскоп» звуковых образов своих сочинений шестидесятих годов. Последовательность музыкальных событий симфонии направляется в четко срежиссированное русло: здесь есть и сонористические пласты, и эпизоды дифференцированных тембровых звучаний; обобщенная графика сочетается со строгой звуковой детализацией, выписанностью мельчайших подробностей; созерцательная тишина — с бурным, лавинообразным потоком клокочущего музыкального «вещества».

Первая симфония — победа Пендерецкого над материалом своей же собственной музыки, ее вещественной природой, зримым, плакатным характером. Пендерецкий отказывается как от простой демонстрации качеств этого материала, так и от его декоративной трактовки (что было свойственно ему раньше). Испробовав прочность этого материала в своих инструментальных и оркестровых миниатюрах и силу его эмоционального воздействия — в ораториальных жанрах, Пендерецкий подчиняет теперь эти качества основной идее, концепции своей симфонии.

Разные типы звуковой фактуры начинают играть разную роль в течении музыки симфонии, уподобляясь характерным персонажам. Так, сонористические эпизоды, столь

частые у раннего Пендерецкого, прибегают для узловых моментов композиции: ее начала — «рождения» чистого звука из неясных дуновений флажолетов — и кульминации развития — максимально широкого охвата полюсов материи. (См. примеры 25 и 26.)

В целом стремление к детализации, внимание к звуку — усиливаются в Симфонии по сравнению с более ранними произведениями Пендерецкого. И хотя интонационная логика не проявляется здесь в таком неприкрытом и традиционном обличье, как в «Страстях по Луке», именно она определяет и основную идею целого, и характер его членения.

Осью, центром Симфонии становится звук *ля* — своеобразный символ настройки оркестра, его физического единства. Появление этого звука определяет и основные грани формы *. Рождаясь в начале Симфонии из шорохов и шумов, он становится прочным стержнем, на котором держится вся виртуозная фактура Симфонии. *Ля* — это незыблемая, стабильная основа, начало всех начал. Первая часть Симфонии так и называется: «*Agche*» (вспомним аналогичное название первого раздела «Космогонии»). Стабильность, однако, не успев возникнуть, тут же начинает размываться действием деструктивных сил; они стремятся расшатать ось и связанный с ней устой симфонии. Начинается вторая часть — «*Dynamis I*». (См. пример 27.)

Именно борьба противоположных сил воплощается в этой своеобразной разработке симфонии. На секунду она приостанавливается, ось пошатнулась — на фоне едва слышного *ля* у валторны звучит сдвинутый устой — *ля-бемоль* низких струнных (конец второй части).

Третья часть — «*Dynamis II*» — дальнейший этап борьбы; и, наконец, окончательное обретение устоя — «*Agche II*» (четвертая часть). Здесь ось предстает обогащенной и усиленной; ритмический элемент (мерные удары *frusta*), существовавший до сих пор независимо от нее, теперь обретает интонационное наполнение, соединяясь со звуком *ля*. Начинаясь чистыми ударами — отсчетом времени, симфония

* Задумав Симфонию в Равенне в 1967 году как пятичастную композицию, Пендерецкий вначале хотел сделать осью всего сочинения моментальную пассакалю. От пассакаля должны были расходиться симметричные части *Agche* и *Dynamis*, которые композитор предполагал назвать именами ангелов равеннской мозаики. Но позднее Пендерецкий оставил этот замысел, отказавшись от идеи внешнего центра в пользу центра смыслового — интонационной оси Симфонии. Этой осью и становится звук *ля* в сочетании с мерными, пронизывающими всю Симфонию ритмическими ударами.

В конце концов заполняет это время звуковысотной материей.

Содержание, смысл симфонии воплощается композитором ярко и наглядно: это борьба созидания — и разрушения, разума — и хаоса, бытия — и небытия. Создавая картину борьбы противоположных сил, действующих в мире, Пендерецкий отказывается от словесной программы или сценария, они становятся ненужными, музыка симфонии говорит сама за себя. Различные типы музыкальной материи, сталкиваясь, рождают предельно яркие ассоциации и образы. Пендерецкий смело раскраивает течение музыки, добываясь контрастов. Он убыстряет и замедляет ход «кадров», укрупняет или измельчает ритм их монтажа, усиливает или ослабляет вес, реальное наполнение звуковых потоков. Так, грандиозные, цельные, многозвучные пласты струнных сопоставляются с «рваной» оркестровой тканью — переключками различных оркестровых групп, где в каждую последующую секунду мы слышим новый тембр, новую краску. (См. пример 28.)

Многозвучные гроздьи соседствуют с элементарными, трехзвучными последовательностями — символами замедления и остановки мысли. (См. пример 29; фрагмент партитуры.)

Разнообразие фактурных, тембровых и инструментальных красок и их яркая, динамичная драматургия делает ненужным не только сценарий, но и наличие какого бы то ни было цитатного материала. Лишь по-разному дозируя и монтируя материал, Пендерецкий добывается сильной выразительности.

Особая, кинематографическая логика, основанная на контрастных сопоставлениях крупных звуковых блоков и «кадров», — оказалась идеально соответствующей художественным задачам Пендерецкого. Она позволила соединить обобщенность целого и конкретность детали, интонационность и сонористичность, броскость и глубину, а главное — избежать калейдоскопичности и иллюстративности, свойственных некоторым ранним сочинениям Пендерецкого, и достичь глубокого, проблемного контекста музыки без ущерба для ее собственно звуковой природы.

С созданием Первой симфонии завершаются поиски крупной формы и, вместе с тем, становятся заметными сдвиги, произошедшие в творчестве Пендерецкого на пути от миниатюры к симфонии. Калейдоскопичность, характерная для ранних пьес, сменяется монтажом крупных и цельных звуковых блоков; простая череда, цепь событий — теперь выстраивается в четкую после-

довательность, определяемую осяю и гранями целого; сам композитор становится своеобразным режиссером этих событий.

Индивидуализация тембров, во многом создававшая эффект калейдоскопичности ранних сочинений Пендерецкого, теперь получает свой смысловой эквивалент в сопоставлении тембровых групп и пластов (внутренне однородных). При этом графическая обобщенность фактуры сменяется ее четкой детализацией, выписанностью.

Создав материю в ранних инструментальных миниатюрах, Пендерецкий окончательно осмысливает и осваивает ее в Первой симфонии. Целое предстает теперь не простой хроникой звуковых событий, но определенной художественной концепцией, отражающей взгляд человека на окружающий мир, умение взаимодействовать с этим миром.

Путь от миниатюры к симфонии оказался, таким образом, не только движением от техники к форме, но и движением от эффекта — к проблеме, от эксперимента — к обобщению. Этот путь привел не только к расширению звукового пространства, но и к раздвижению образных, мировоззренческих горизонтов творчества композитора. Музыка Пендерецкого, обретая свое истинное звучание в монументальных формах, становится ныне в один ряд с самыми значительными завоеваниями современной художественной культуры, выделяясь не только яркостью образов, но и их общезначимостью, подлинно гуманистическим характером.

5. ИНТЕРМЕЦЦО

Пендерецкий не случайно советовал своим ученикам как можно чаще ходить в кино: кинематографичность образов казалась ему неотъемлемой чертой современного музыкального языка. В Первой симфонии Пендерецкий достиг своеобразной гармонии кинематографической стремительности — и внутренней упорядоченности звуковых потоков.

Симфония стала итогом и, вместе с тем, критическим моментом в творчестве Пендерецкого. «Не знаю, что принесет будущее, — говорил композитор в то время, — но, признаюсь, мне было бы трудно идти дальше тем же путем» [in: 20, 216—217].

И в самом деле, характер музыки вскоре резко меняет-

ся: Пендерецкий движется вглубь, он вновь обращает свой взгляд к отдельному атому звучания. Но если раньше композитор расщеплял этот атом на отдельные стуки и шумы, то теперь его интересует целокупность и музыкальная окраска звука. Простая терция пронизывает собою всю звуковую атмосферу «Эклоги VIII». (См. пример 30.)

Сумрачно-таинственный аккорд многократно, подобно некоему напоминанию, повторяется в пьесе «Когда Иаков проснулся...» (См. пример.31.)

Сплетающиеся двузвучные мотивы образуют ажурную ткань «Интермеццо» для 24-х струнных. Отныне созвучия, интервалы, мотивы начинают играть совершенно особую роль в музыке Пендерецкого, определяя порой облик целого сочинения.

Композитор словно показывает нам, каких больших результатов можно достичь при помощи очень простых и немногих средств. Исчезают резкие контрасты. Усиливается внутренняя сосредоточенность. Никогда ранее взгляд композитора не был столь пристальным, столь далеким от звуковых искушений. Теперь для него становится более существенным что, а не как он выражает в своей музыке. Если ранее Пендерецкого интересовал, образно говоря, раскрой ткани, то теперь внимание концентрируется и на качестве самого материала.

Мы начинаем различать в его музыке не только картины внешнего, материального мира — звучащей природы, но и черты внутреннего, духовного мира человека. В «Эклогe VIII», «Интермеццо», «Когда Иаков проснулся...» можно ощутить импульс живого человеческого переживания, атмосферу его чувств и мыслей; звуковое повествование ведется от лица индивидуально чувствующего рассказчика, а не от имени абстрактного комментатора-наблюдателя.

Философски окрашенный пейзаж сменяется в музыке Пендерецкого утонченным психологическим портретом. Однако конкретные, ощутимо физические портретные черты отходят на второй план — композитор отдает предпочтение воссозданию общей эмоциональной атмосферы. В «Эклогe VIII» он заставляет нас почувствовать всю силу и страсть призыва, обращенного к далекому возлюбленному. Музыка этой звучащей буколки, начинаясь простыми вдохами и выдохами вокалистов, достигает в кульминации прямо-таки экстатического неистовства. В «Песне песней» мы ощущаем пряное, полное беспокойства состояние ожидания встречи влюбленных: безмятежная статика сменяется легким оживлением, подобным трепету листьев, а красивейшее, «райское» звучание 16-тиголосного вокаль-

ного ансамбля вытесняется тревожным parlando хора. Пассажи струнных в «Интермеццо» словно наполнены напряжением человеческой мысли, следующей своими прихотливыми путями. Пьеса «Когда Иаков проснулся...», навеянная библейскими образами, представляет собой, по существу, рафинированную психологическую зарисовку.

Зримо воссоздавая природу в своей музыке, Пендерецкий нигде не показывает столь же зримо самого человека: «герой» остается за кадром. В то же время его чувства, мысли, настроения и тревоги сливаются с явлениями природы, сосуществуя с ними в едином ритме и проявляясь на поверхности звуковой материи как отпечаток теплого человеческого дыхания.

Соответственно меняется и концепция формы. Звуковая лента повествования разворачивается подобно непрерывному движению человеческой мысли, — как некая музыкальная медитация. Форма целого, в отличие от контрастного монтажа прошлых лет, обычно целиком вытекает из начального («Интермеццо») или наиболее яркого, выразительного («Эклога VIII») элемента. В Первой симфонии Пендерецкого, как мы уже видели, проявляются некоторые черты интонационной логики (принцип оси). В «Интермеццо» и соседних с ним сочинениях она становится главным принципом, определяя и характер звуковой ткани (сотканной из основных интонаций), и черты архитектоники (процесс развертывания этих интонаций).

Вслед за формой меняется и инструментальная палитра композитора: его музыка начала семидесятых годов отмечена «поворотом» к натуральному, традиционному звучанию. Струнные инструменты, служившие ранее генераторами всевозможных ударных эффектов и необычных тембровых красок, теперь в полной мере воплощают присущую им экспрессию и кантиленность («Интермеццо»). Оркестровые краски, ранее противопоставляемые Пендерецким по принципу контраста различных тембровых групп, теперь тяготеют к цельности и однородности («Когда Иаков проснулся...»).

Разорванная оркестровая фактура, словно склеенная из разных лоскутов звучаний, уступает место протяженным и неконтрастным тембровым образованиям.

В звучании партитур Пендерецкого — независимо от фактического состава исполнителей — проявляется характерная камерность: иногда в буквальном смысле (небольшой вокальный состав «Эклоги VIII», инструментальный — «Интермеццо»), но чаще — в общем принципе инструментальной экономии. Звучание одного солиста, одной группы

оркестра может сохраняться долго, не требуя дополнительной раскраски*.

Камерное звучание партитур Пендерецкого семидесятых годов связано также с изменившимися пространственно-временными характеристиками его музыки. Течение времени — замедляется, пространство — разрежается. Возрастает смысловая наполненность каждой единицы времени. Музыкальная ткань в целом становится более емкой. Поэтому отпадает необходимость во внешних эффектах: фактурный и инструментальный калейдоскоп раннего Пендерецкого в новом контексте его музыки теряет всякий смысл.

По мнению исследователей, поворот в творчестве Пендерецкого начала семидесятых годов — едва ли не самый резкий в истории музыки XX века после перехода Стравинского от раннего стиля к неоклассицизму. Драматургия контрастных сопоставлений заменяется постепенным и длительным развертыванием основных музыкальных образов; многослойность музыкальной ткани — ее однородностью; сонорная трактовка инструментов — их традиционной экспрессией; монтаж как средство формообразования — интонационной логикой; плакатность красок — рафинированной детализацией; стремительность действия — созерцательностью и повествовательностью. Происходит модуляция от внешнего — к внутреннему, от изобразительности — к выразительности.

Но, пожалуй, главное — это появление широкого дыхания, развития образов. В музыке Пендерецкого возникает непрерывный ток единой музыкальной мысли, особый пафос ее исчерпывающего и длительного развития, а следовательно, открываются новые дали, новые смысловые и временные горизонты.

Как-то польский биограф Пендерецкого Л. Эрхардт заметил, что в творчестве композитора ощутимы два параллельных пласта: план идей и план музыки [in: 20. 160]. И хотя в своих зрелых сочинениях — «Страстях по Луке», «Заутрене», Первой симфонии — Пендерецкий достигает

* Собственно, и раньше композитор более тяготел к чистому, ансамблевому звучанию отдельных групп оркестра; просмотрев партитуры Пендерецкого — от «Анакласиса» до Первой симфонии, — можно убедиться в том, что полный аппарат оркестра им почти нигде не используется: понятие *tutti* фактически отсутствует в оркестровом письме Пендерецкого. На быстром, монтажном сопоставлении «кадров» отдельных групп оркестра построена драматургия многих его произведений. В сочинениях начала семидесятых годов «кадры» заменяются протяженными пластами. Но пристрастие композитора к беспримесному звучанию чистых оркестровых красок остается, проявляясь все в той же трактовке оркестра как палитры, ассортимента красок, но не их суммы, массы,

определенного единства этих пластов, избегая иллюстративности, стремление к еще более осязаемому музыкальному развитию образов не оставляет композитора. Вероятно, это и побуждает его искать еще не использованные ресурсы традиционной интонационной драматургии, находить новое — в старом.

Впервые открыв это новое в миниатюрах начала семидесятых годов — лирическом интермеццо своего творчества, — Пендерецкий впоследствии развивает найденное в монументальных композициях: «Магнификате», Скрипичном концерте, опере «Потерянный Рай», Второй симфонии, «Те Деум».

6. ТЕАТР ПЕНДЕРЕЦКОГО

Театр Пендерецкого? — Да ведь весь Пендерецкий — это театр. Театр — не только в театре, опере, но и в концертах, ораториях, кантатах, квартетах. Театр — в культовых и светских жанрах, в миниатюрах — и монументальных композициях. Театр — в концертных выступлениях на дирижерском подиуме. Театр — в интервью и беседах.

И сам композитор, и его музыка — необыкновенно артистичны. Элегантно одетый, подчеркнуто вежливый, респектабельный и остроумный — Кшиштоф Пендерецкий всегда заметно выделяется в любом окружении. Оттенки зримого «представления» («Rappresentazione!») * имеют и реальные, и музыкальные жесты композитора — то бурные и порывистые, то замедленные и как бы аккумулирующие энергию. Один из польских критиков заметил, что «Лютославский в первую очередь думает о музыке, а Пендерецкий — о публике» [28]. И хотя это утверждение, конечно, нарочито заострено, в нем есть зерно истины. Непосредственность темперамента Пендерецкого направлена в совершенно определенное русло: русло воздействия. Говоря с нами на разных музыкальных языках и в разных жанровых условиях, Пендерецкий никогда не забывает об этой, пожалуй, главной цели своего творчества; тонус его высказывания всегда несколько приподнят — точно так же, как концертная эстрада или сцена театра приподняты над уровнем зрительного зала.

* «Rappresentazione» (представление. — *ит.*) — подзаголовок второй оперы композитора — «Потерянный Рай».

События музыки Пендерецкого словно разыгрываются на подмостках, волнуя с силой зрительного впечатления. Они вводят нас в мир рампы, заставляя почувствовать режиссирующую волю композитора. Аффект, риторика, пафос — эти атрибуты сценических жанров с огромной силой проявились решительно во всех произведениях Пендерецкого. В его музыке обычно участвуют разнообразные персонажи, характеры — реальные или звуковые. Написав свою первую оперу в 1969 году, Пендерецкий задолго до этого стал настоящим театральным композитором, оперируя с образами, сценическими по своему характеру.

Какой же тип театральности воплощается в музыке Пендерецкого? В ранних сочинениях это, в первую очередь, принцип быстросменяемости и контраста, заимствованный из сферы киноискусства. Сами образы Пендерецкого оказываются характерными, заостренными, предельно броскими — подобными ярким цветовым пятнам. Неудивительно, что композитор много и охотно пишет музыку к театральным постановкам и кинофильмам; характер его прикладных и неприкладных работ по существу совпадает. И там, и здесь — осязаемость, предметность музыкальных образов. В одном случае — конкретный киносценарий, в другом — сценарий условный, но, пожалуй, не менее определенный.

Другой тип театральной образности живо ощущается в концертных сочинениях Пендерецкого: это стихия игры, оживленного и прихотливого течения событий, не подчиненного никаким заранее предсказуемым нормам. Каприччиозность концертных жанров отразилась и в названиях — Каприччио для гобоя и струнных, Каприччио для скрипки с оркестром, Каприччио для виолончели соло, Каприччио для тубы соло. Неожиданные звуковые рельефы, возникающие по ходу течения музыки, подобны маскам, сталкивающимся в шумной и беспокойной толпе карнавала.

Наконец, третий тип характерен для поздних произведений Пендерецкого, с их более спокойной лексикой. Здесь ярко проступает связь театрального мышления композитора с принципами искусства прошлого. Быстросменяемость образных кадров вытесняется большей статuarностью разворачивания событий, а зримость и сила аффектов, ощутимые в ранних сочинениях, соединяются с особой, риторической их подачей...

Чисто театральные жанры представлены в творчестве Пендерецкого пока двумя его операми: это «Дьяволы из Людена» (1969) и «Потерянный Рай» (1976). «Аперитивом» к появлению опер послужили сразу три ветви в музыке

композитора: концертные жанры, музыка к театральным постановкам и кинофильмам, а также сочинения, созданные на определенный текст — кантаты и оратории. И если оратории помогли выделить важнейшие принципы общей архитектоники, а прикладная музыка — характер иллюстративного языка, то концертные жанры вплотную подвели к операм со стороны музыкальной образности, предвосхитив своей театральной виртуозностью оперный стиль Пендерецкого. Поэтому, знакомясь с этими жанрами, мы по существу рассматриваем своеобразный альбом театральных эскизов композитора.

Концертные жанры составляют целую группу в творчестве Пендерецкого. Это «Фонограммы» (1961) для флейты и камерного оркестра, Соната для виолончели с оркестром (1964), Каприччио для гобоя и струнных (1965), Каприччио для скрипки с оркестром (1967), «Capriccio per Siegfried Palm» для виолончели соло (1968), «Actions» для джазового ансамбля (1971), Партита для солирующих инструментов с оркестром (1972), Концерты для виолончели с оркестром № 1 (1972) и № 2 (1981), Концерт для скрипки с оркестром (1977), Каприччио для тубы соло (1980). Все эти сочинения объединяются не только по формальному принципу: наличию одного или нескольких солистов, принимающих на себя основную драматургическую нагрузку. Именно в концертных жанрах предельной силы достигает персонификация музыкального материала, его платкатная, направленная на слушателя подача, а также театральный принцип развертывания целого как цепи контрастных сцен. Солист становится «героем», организуя, подобно центру, все происходящие вокруг события. Партия солиста (или солистов) оказывается общим знаменателем этих событий — аналогом основного драматургического стержня в опере.

Именно таким центром становится флейта в «Фонограммах», «ведя» за собой оркестр. В Партите лидирует клавесин, объединяя все остальные концертующие инструменты. Пендерецкий расслаивает партитуру на рельеф и фон, на авансцену и задний план. В Каприччио для виолончели и для тубы таким фоном становится тишина пауз, возникающая как результат столкновения контрастных звуковых элементов — подобно запаху озона после грозы. Высвободившиеся атомы тишины складываются в удивительно прочное и внутренне напряженное целое, образуя беззвучное сопровождение игре солиста. «Capriccio

per Siegfried Palm» с его шокирующими сопоставлениями сложнейшей и элементарной фактуры, а также остро характерная инструментальная эксцентрика Каприччио для тубы воспринимаются как «театр одного актера», как маленькие спектакли, играемые без декораций и костюмов, на «белом» фоне.

Музыкальным спектаклем можно назвать и Каприччио для скрипки с оркестром. Здесь Пендерецкий идет еще дальше в театрализации своей музыки. Все действия солиста происходят уже не на «белом» фоне, но в контексте постоянно меняющихся декораций. Фон активизируется, начинает контрапунктировать с авансценой. Задуманное как пародия на традиционные виртуозные скрипичные штампы, Каприччио развивается в русле эффектных, порой шокирующих контрастов: от полной дезорганизации, аморфного состояния музыкальной материи — до ярких сонористических кульминаций. В этой амплитуде Пендерецкий успевает показать и «сшаржировать» микромир скрипичной виртуозности — с ее механистичностью, тривиальностью, закостенелостью, «независимостью» от смен стилей и музыкального языка. Так, в одинаковом юмористическом ключе использует Пендерецкий скрипичные формулы, характерные и для классической (принципы *concerto grosso*), и для серийной (монотония диссонанса) музыки. Порой фон становится очень ярким: «герой» проходит сквозь различные стилистические миры. В течение музыки вплетается джазовый эпизод, а также неожиданный карикатурный вальс. (См. партии медных в примере 32.)

Разрушая привычную схему скрипичного концерта, Пендерецкий освобождается от его отдельных штампов, потерявших свою былую выразительность. Композитор создает как бы антиконцерт, декларируя новое понимание жанра, наполняя его энергией действия, игры, активного движения. От концерта как формы к концертированию как процессу — так можно было бы охарактеризовать направление исканий Пендерецкого. Концерт, каприччио приобретают у Пендерецкого черты сценического представления, спектакля, полного неожиданностей. Солист-исполнитель становится актером, музыка — действием, композитор — режиссером.

Однако инструментальные сочинения Пендерецкого, будучи необычайно сценическими по своему существу, нигде не выходят за рамки собственно музыкального искусства, не становятся инструментальным театром, столь модным в творчестве шестидесятых — семидесятых годов. Компози-

тор находит новые выразительные возможности в недрах самой звуковой ткани, не обращаясь к помощи извне.

«Действие», «игра» — как основные черты концертных жанров Пендерецкого — получают наиболее рельефное воплощение в его пьесе для ансамбля джазовых музыкантов, которая так и называется: «Actions». Пендерецкий написал ее для специального ансамбля, выступавшего на до-науэшингенском фестивале 1971 года, где были собраны четырнадцать лучших джазистов мира, каждый из которых играл сразу на нескольких инструментах. Композиция «Actions» — соединение рефренов зафиксированного музыкального текста и эпизодов свободной импровизации одного солиста или группы музыкантов. Пендерецкий определяет формулы, на основе которых должна происходить эта импровизация. Такие формулы он называет «actions», подчеркивая, что заданные модели — не догма, но лишь стимул для коллективного концертирования, акции. Четырехчастная композиция «Actions» разворачивается в разных темповых и фактурных условиях: первая часть как бы возникает из шумов, вторая — разбросана на крайних полюсах инструментальных регистров, третья — медленно переливается в камерных импровизациях двух-трех инструментов, четвертая синтезирует в себе звуковой мир предшествующих частей. При этом «actions», выписанные композитором, возникают как последовательно, так и одновременно — в зависимости от воли импровизирующих артистов. Основные грани композиции заранее устанавливаются композитором и дирижером, не позволяя стихии импровизации перелиться через край.

Принцип свободного концертирования, воплощенный в «Actions» в соединении с импровизацией и в условиях чисто джазового ансамбля, несколькими месяцами позднее проявился в Партите. Здесь, правда, Пендерецкий обращается к традиционному инструментарию (добавляя гитару и бас-гитару) и полностью выписывает весь текст. Но насколько трансформированным предстает в Партите принцип классического concerto grosso! Партита воспринимается «чередой связанных друг с другом игровых и двигательных структур» [27, 172]. И действительно, одностанная Партита представляет собой цикл вариаций, сущностью которых является максимальное раскрытие индивидуальных черт каждого из солирующих инструментов, а также возможностей их ансамблевой игры. Все солирующие инструменты электрически усиливаются и образуют, таким образом, реальную авансцену Партиты. Действия главных «героев» — их движения, монологи и диалоги — формируют дра-

матургический рельеф Партиты. Одночастность этого сочинения очень показательна: не прерывистое чередование частей, а непрерывная смена персонажей, игровых ситуаций, напряженности самого действия составляют здесь основную стержень течения музыки.

В более поздних сочинениях театральность образов приобретает иной — повествовательный характер. Так, сорокаминутная одночастная композиция Скрипичного концерта разворачивается как огромный свиток. Здесь уже нет места маскам, быстрым сменам игровых и сюжетных ситуаций, неожиданным поворотам действия. Каждый образ преподносится нам в процессе своего исчерпывающего развития. Контуры сонатного аллегро разрастаются до огромных размеров и, теряя ощутимые очертания традиционной формы, превращаются в канву драматургического развертывания событий. Следя за музыкальным развитием концерта, мы чувствуем театральный пафос композиторского высказывания: сценичность и здесь остается характерным качеством музыки Пендерецкого. Правда, теперь это сценичность развернутых монологов, сродни монологам персонажей классических трагедий. Слушая Скрипичный концерт, мы общаемся с одним героем, а не со множеством действующих лиц; повествование ведется от лица главного (если не единственного) персонажа и приобретает черты драмы.

Строгий, классический силуэт Скрипичного концерта лишен внешней суетливости, исполнен особой, внутренней экспрессии. Это — выразительность самой человеческой речи, а не броскость чередующихся контрастных мизансцен. Герой-рассказчик последовательно раскрывает перед нами картины различной эмоциональной напряженности и драматизма: его речь — независимо от характера описываемых событий — остается непрерывной, логически безупречной, риторически совершенной, плавно переходящей с одного предмета на другой. Это не исключает, конечно, ярких сопоставлений, контрастов, кульминаций — рельеф Скрипичного концерта трудно назвать спокойным. Но все акценты повествования оказываются подготовленными, взрешшими, неизбежными.

В скрипичном Каприччио (1967) события происходят у нас на глазах. В Скрипичном концерте (1977) они описываются устами героя-рассказчика. В Каприччио мы имеем дело с действием, акцией. В Концерте — с повествованием. Но и там, и здесь мы находимся в музыкальном театре, чувствуем огни рампы, дыхание сцены. В первом случае на ней разворачивается яркое и

захватывающее зрелище, во втором — звучит взволнованный монолог героя.

Две оперы Пендерецкого — «Дьяволы из Людена» (1969) и «Потерянный Рай» (1978) воплощают эти разные особенности музыкального театра композитора. Первая опера целиком находится в русле активного сценического действия, она — подобно детективу — вовлекает в захватывающее течение событий, драматичных и волнующих. Вторая, напротив, заставляет смотреть на происходящее со стороны: при всем драматизме музыкального воплощения библейской легенды о грехопадении Адама и Евы, мы не являемся здесь участниками происходящего и сопереживаем не героям, но самому пафосу эпического повествования Мильтона — Пендерецкого. В «Дьяволах» почти нет театральной условности, и все происходящее на сцене воспринимается нами с непосредственностью кинозрителей; в «Рае» дистанция между сценой и зрителем значительно возрастает, а картины этого «Rappresentazione» приобретают особую выразительность именно благодаря условности действия.

Мы сталкиваемся здесь по существу с двумя различными концепциями музыкального театра. Но, вместе с тем, в драматургии обеих опер ощутимы и общие истоки. Это, прежде всего, повышенный эмоциональный тонус действия и повествования, почти лишенный оазисов спокойствия. Пендерецкий ни на минуту не отпускает наше внимание, поддерживая напряженность и динамику развития событий с мастерством незаурядного режиссера. Характерный эмоциональный климат музыки Пендерецкого, ее повышенный темперамент получает в операх адекватное сценическое воплощение, соединяясь с конкретным, зримым развитием событий. В «Дьяволах» это развитие становится лихорадочным чередованием коротких сцен-кадров, сплетающихся в единый противоречивый клубок и неуклонно движущихся к роковому концу. В «Рае» внешние контуры развития менее экспрессивны, но смена сцен также создает ощутимое напряжение: композитор постоянно переводит действие из временного плана — во вневременной и наоборот, напоминая о предопределенности судьбы героев — Адама и Евы. Темп развития в «Дьяволах» очень высок, почти калейдоскопичен. В «Рае» протяженность сцен увеличивается (в целом «Рай» длится вдвое больше, нежели «Дьяволы»), а потому темп их чередования замедляется. Зато заметно возрастает музыкальная, интонационная насыщенность вокальных партий, а также плотность оркестровой ткани. Об-

шая эмоциональная сконденсированность и в «Дьяволах» и в «Рае» — очень значительна. В первом случае — за счет темпа и контрастов, во втором — за счет сгущенности музыкальной ткани.

И «Дьяволы» и «Рай» обладают огромной силой воздействия. Пендерецкий не просто окрашивает свои образы в яркие тона, но и заставляет эти образы быть носителями сильных сценических эффектов. При этом не столько средства сами по себе, сколько их трактовка в контексте целого создает впечатляющие картины театра Пендерецкого. Так, простое по своему языку скорбное Адажиетто — симфонический эпизод «Потерянного Рая», во время которого меркнут краски Эдема (после грехопадения Адама и Евы), — впечатляет ничуть не меньше, чем сцена изгнания злых духов из «Дьяволов», полная истерических криков и воплей. Пендерецкий говорит в своих двух операх на разных языках, по-разному наполняя течение музыки, но окраска его высказывания, проникнутая приподнятым театральным пафосом и особой силой внушения — остается неизменной.

Наконец, при всех различиях языка, манеры и темпа высказывания, Пендерецкий повествует в двух операх примерно об одном и том же. Борьба света и тьмы, сил зла и добра, святости и греха; дьявольские искушения и их преодоление — вот тема театра Пендерецкого. Композитор говорит о непреходящих, вечных проблемах. Контрасты мира воплощаются им то с наглядностью кинематографа («Дьяволы из Людена»), то с условностью аллегии («Потерянный Рай»), но при этом не теряют своей остроты.

Сюжет оперы «Дьяволы из Людена» заимствован композитором из французской истории и посвящен событиям, происходившим в небольшом французском городке Люден в начале XVII столетия.

1634 год. В люденском соборе св. Петра — новый священник. Это отец Урбан Грандье, выпускник одного из лучших иезуитских колледжей Франции. Начитанный, широко образованный, тонко чувствующий, он далек от церковной схоластики и догматики того времени. Общепринятому положению вещей Грандье противопоставляет свое, индивидуальное отношение к жизни, религии, к людям; мнению толпы — свое личное мнение.

Прихожане любят Грандье. Особенную симпатию он вызывает у молодых женщин Людена, которые охотно приходят исповедоваться к молодому и красивому священнику. Грандье благосклонно принимает их признания. Любовные узы связывают его с многими женщинами. Среди них — молодая вдова Нинон и совсем юная Филип Триккан.

«Вольное» поведение Грандые и его независимое положение в городе вызывают недовольство священнослужителей и представителей властей. Кардинал Ришелье — в прошлом соперник Грандые на поприще религиозной карьеры — посылает в Люден своего уполномоченного де Лабордемо с заданием любыми способами устранить Грандые. Хирург Маннури и аптекарь Адам, по приказанию де Лабордемо, составляют досье на Грандые, следя за каждым его шагом.

Настоятельница монастыря урсулинок в Людене сестра Жанна тайно влюблена в Грандые. Экзальтированная и болезненно страстная натура, Жанна подвержена постоянным истерическим припадкам, во время которых она становится «одержима бесами». Примеру Жанны следуют ее подруги, регулярно разыгрывая бурные беседы со злыми духами. Священники подвергают сестер-урсулинок экзорцизму — обряду изгнания бесов из тела монахинь. Во время одного из таких сеансов Жанна, видя в окно Грандые с другой женщиной, называет его своим соблазнителем, посредником дьявола. Остальные монахини подтверждают это.

Оклеветанный Грандые арестован. Он подвергается страшным, нечеловеческим пыткам, но отказывается признать свою связь с дьяволом. Осужденный, он погибает на костре.

Сюжет «Дьяволы из Людена» неоднократно использовался в литературе и искусстве. Так, по мотивам истории Урбана Грандые и одержимых люденских монахинь был создан роман Альфреда де Виньи «Сен-Мар» («*Sin q' mays*»), пьеса Александра Дюма «Урбан Грандые» и его историческая повесть «Знаменитые преступления» («*Les crimes célèbres*»).

В XX столетии этот сюжет привлек внимание Олдоса Хаксли, создавшего подробное историческое эссе (1952), в котором он проанализировал люденские события как с исторической точки зрения, так и с позиций новейших достижений современной психологии. На основе эссе Хаксли английским драматургом Джоном Уайтингом была создана пьеса «Дьяволы из Людена», впервые поставленная на сцене лондонского «Aldwych Theatre» в 1961 году. Именно эта пьеса в немецком переводе Э. Фрида и легла в основу либретто оперы, написанного самим композитором.

«Дьяволы из Людена» О. Хаксли стали также основой популярного в свое время фильма Кена Рассела «Дьяволы».

Повесть Ярослава Ивашкевича «Мать Иоанна от ангелов» и одноименный польский кинофильм являются как бы продолжением, «второй серией» истории люденских монахинь. Повествование в них ведется от лица Жана-Жозефа Сюрэна, заменившего Грандые на его посту в декабре 1634 года (то есть примерно через 4 месяца после сожжения Грандые на костре). Сюрэн, избежавший горестной участи своего предшественника, оказался свидетелем многочисленных «экзорцизмов», совершаемых над одержимой сестрой Жанной (Иоанна — латинизированный вариант имени настоятельницы). Впоследствии, покинув Лю-

ден, Сюрэн описал свои впечатления в нескольких книгах, которые, в свою очередь, использовал Хаксли *.

Быстросменяемость образов, картин, сцен «Дьяволов из Людена» создает эффект неустойчивости: течение событий словно «балансирует» на грани добра и зла. Гротескные, полные зловещего юмора сцены городских сплетников — аптекаря Адама и хирурга Маннури, хладнокровно рассматривающих труп на городской площади, вытесняются иступленной молитвой Жанны — героини оперы. Жестокие сцены пыток, сеансы экзорцизма — изгнания бесов, исполненные самого причудливого средневекового садизма, сменяются чистой, окрашенной глубоким чувством исповедью Урбана Грандье перед казнью.

Сгруппированные по принципу максимального контраста, сцены не просто чередуются, но в полном смысле слова вытесняют друг друга, взаимопроникая и совмещаясь, подобно наплывам в кинофильме. Так, еще не успеваешь отзвучать любовное признание молодой девушки Филип, обращенное в исповедальне к Грандье, как легкий трепет и шелест струнных сменяется зловещими выкриками духовых — на городской стене появляется посланник кардинала. В первой сцене — своеобразном прологе оперы — наплыв становится еще более осязаемым: перед глазами молящейся Жанны возникает картина будущей казни Грандье — по сцене проходит процессия из финала оперы. В заключительной картине казни композитор, напротив, возвращает нас к началу, словно замыкая круг событий — Грандье погибает, дым костра рассеивается, и мы вновь видим Жанну, иступленно молящуюся в своей келье. В первой сцене третьего действия события разворачиваются одновременно на трех площадках сцены: в тюремной камере осужденного на казнь героя, в келье Жанны, которой кажется, что Грандье рядом с ней, и в комнате, где Адам и Маннури ждут приказаний де Лабордемо.

Такие наплывы стремительно перебрасывают нас из одного пространства в другое, заставляя забыть о всяком традиционном театральном единстве места и действия. И в этом принцип драматургии «Дьяволов из Людена» явно кинематографичен. Только в кино мы можем с такой легкостью воспринимать контрастные переключения действия. Сцены «Дьяволов» — это настоящие киносцены, а вся опе-

* В 1970 году на сцене Эстонского государственного театра оперы и балета был поставлен балет «Иоанна одержимая» (музыка Э. Тамберга, хореография М. Мурдмаа), также использующий сюжет «Дьяволов из Людена».

ра — своеобразная кинолента, полная монтажных сопоставлений.

Кинематографичность драматургии не только сообщает стремительный темп действию, но и предельно обостряет все ситуации спектакля. Парадоксальным образом облик персонажей оперы раскрывается не столько в их индивидуальных сценах и монологах (такие развернутые характеристики получают только Жанна и Грандьё); сколько в резких сопоставлениях, в контрастах, как бы взаимно оттеняющих друг друга. Так, не имеющие никакого рельефного вокального облика де Лабордемо, Маннури, Адам, монахини-урсулилки и многие другие действующие лица все же оказываются очень определенно очерченными в контексте всей оперы. Пендерецкий удачно использует здесь принцип монтажа не только как средство построения целого, но и средство обрисовки персонажей.

Облик вокальных партий в «Дьяволах» не отличается особой индивидуальностью. Пендерецкий стремится к созданию общего эмоционального колорита действия, а не к детальной психологической окраске каждого персонажа. Даже партии Жанны и Грандьё нельзя назвать индивидуально окрашенными, хотя их исполнение и требует от певцов огромного мастерства. Вокальные линии «Дьяволов» находятся в русле беспокойной интервалики и подвижной динамики серийных традиций. В опере нет ничего похожего на закругленные и законченные номера, на классическое *cantabile*, лейтмотивы или устойчивые интонационные характеристики. Вокал в опере Пендерецкого — речитативен и составляет, по существу, единое целое с оркестром, не возвышаясь над ним.

Пендерецкий смело вводит в течение музыки разговорное начало (роли ряда второстепенных персонажей имеют чисто разговорный характер), добываясь предельной произвольности, естественности тока событий. «Дьяволы» могут в одинаковой степени восприниматься и как опера, и как захватывающий драматический спектакль. Музыка «Дьяволов» неотделима от развития сюжета, она становится частью этого развития.

Как и раньше, Пендерецкий свободно оперирует различными типами звуковой фактуры. Так, созерцательная сцена молитвы Жанны в начале первого акта почти вся проходит на сплошных педалях оркестра и хора. Напротив, в уличном разговоре — обмене сплетнями — между Маннури и Адамом — совсем иная звуковая картина: мы слышим реплики отдельных инструментов оркестра. (См. пример 33.)

Такой же разорванностью отмечена кульминационная сцена экзорцизма во втором акте: общее смятение и ужас Пендерецкий передает своего рода «воплями» и «криками» инструментов, каждый из которых становится участником драмы. (См. пример 34.)

Пендерецкий использует в «Дьяволах» большой исполнительский состав, разнообразную и красочную палитру*. Однако полный состав оркестра почти нигде им не используется. Техника крупных плакатных пластов звучания заменяется подчеркнуто дифференцированным, камерным отношением к инструментальной палитре, строгим отбором оркестровых красок. Так, многие монологи и диалоги оперы проходят на фоне лишь одного или нескольких тянущихся звуков; и наоборот — в немногих кульминациях Пендерецкий эффектно вводит свой знаменитый плакатный штрих, создавая впечатляющие нагромождения пластов музыкальной материи. Именно так он поступает в финале оперы, рисуя скорбный путь Грандые на костер. В этой инструментально-хоровой фреске, разрастающейся от таинственного *pianissimo* до устрашающего кластера органа, композитор создает ощущение прострации, предельно замедленного течения времени, близкого к полной остановке. Хор, распеваяющий текст «*Lacrimosa*», в разветвлениях многих и многих голосов соединяется с протяженными и однородными тембровыми пластами оркестровых групп. Зыбкость общего пространственно-временного континуума как нельзя лучше передает состояние все возрастающего напряжения перед решающей развязкой. (См. пример 35.)

Пендерецкий выстраивает композицию оперы с безошибочным драматургическим расчетом: первый акт заключается в себе тринадцать сцен, второй — десять и третий — семь. Вновь характерная для композитора забота о слушателе!.. Однако, помимо этого, в композиции каждого акта Пендерецкий добивается последовательного развития и нарастания от начала к концу. Каждый из финалов трех актов оперы представляет собой кульминацию предшествующих событий и важный драматургический пункт оперы. Так, финал первого акта — роковое указание Жанны на Грандые, финал второго — развернутая и необычайно впечатляющая сцена экзорцизма, финал третьего — сцена казни Грандые. Одновременно все три финала являются и са-

* Состав оркестра: четыре флейты, два английских рожка, кларнет-пикколо и контрабасовый кларнет, четыре саксофона, три фагота и контрафагот, шесть валторн, четыре трубы, четыре тромбона, две тубы, ударные, арфа, клавишные, бас-гитара, струнные. К оркестру также подключаются два хора.

19

S
MS
T
B

S
MS
T
B

fl
cl
ST 3.4
1.2
5.6
1.2

Завтра, фрагмент партитуры [н. пр. 24]

41 12 13 14 5a 12 13 14 15 51 12 13 14 15

vI
vII
vi
vc
vb

Симфония № 1, первая часть [н. пр. 25]

Musical score for the beginning of the third movement of Symphony No. 1. The score is marked with a circled number 22 at the top. It features a woodwind section with three flutes (fl), three oboes (ob), three clarinets in A (cl in A), three clarinets in B-flat (cl b), and three bassoons (fg 1, 2, 3). The string section includes grand concertina (gr. c), two timpani (tmp), and violins I & II (vb 1-6). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds are marked with accents and dynamic markings like *ff*. The strings are marked with *ff* and *sf*.

Симфония № 1, третья часть [н. пр. 26]

Musical score for the beginning of the third movement of Symphony No. 1, starting at measure 4. The tempo is marked *♩ = 108*. The woodwind section includes three cor Anglais (cr), three trumpets (tr 1, 2, 3), three trombones (trn 1, 2, 3), and three tubas (tn 1, 2, 3). The strings include violins I & II (vb 1-6) and cellos/double basses (vc/vb). The woodwinds play a melodic line marked *quasi gliss.* and *p*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with *pp* and *p* dynamics.

(16)

1 2

Fl 1 2 3

ob 1 2 3

cl 1 2 3

cl b

fa 1 2

tr 1 2 3

cr 1 2 3 4 5

vn 1 2 3

tb

hsh

clv

fra

c. d. I.

bl. d. I.

mbf

vn 1-24

vl 1-8

vc 1-8

vb 1-6

sf *sf* *mf* *mf*

Симфония № 1, третья часть [н. пр. 28]

00a *legato*
pc
fl 3
ob 2
ob 3
cl 1
cl 2
cl 3
clb
fg 2
mf

Симфония № 1, вторая часть, фрагмент партитуры [н. пр. 29]

Мужской хор
 A - - dam hari - schon, haaw hari - - schon et mi

Голос Бога (чтец)
 Adam! First man. First Father. Whom thou has sought I am.

«Потерянный Рай». Партия Бога, фрагмент партитуры [н. пр. 36]

O glo - rious glo - rious

(Ева) soul in both. O glo -

(Адам)

«Потерянный Рай». Дуэт Адама и Евы [н. пр. 37]



Кшиштоф Пендерецкий в год окончания краковской государственной
Высшей музыкальной школы (1958)



Краков (1958). К. Пендерецкий вместе с итальянским композитором
Луджи Нони и его женой Нурис Шёнберг



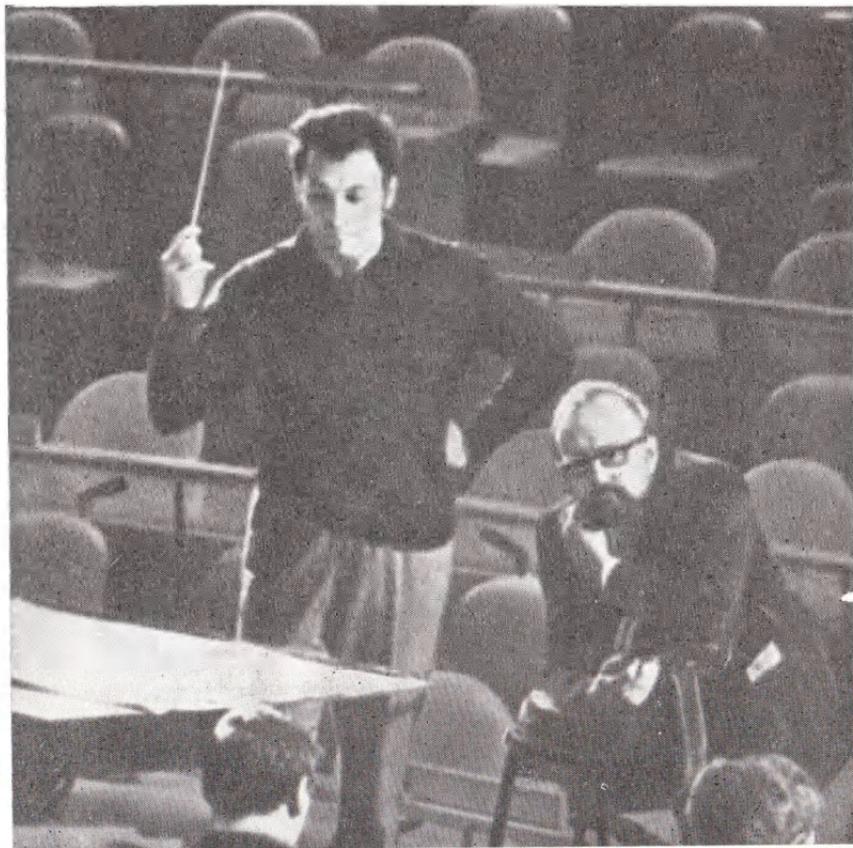
К. Пендерецкий (1967)
в электронной студии Вар-
шавского радио. Здесь соз-
дается музыка к фильмам



К. Пендерецкий (1967) ра-
ботает над новой партиту-
рой



Сцена из третьего акта оперы «Дьяволы из Людена»
в постановке Гамбургского оперного театра (1969)



Репетиция «Космогонии» в зале пленарных заседаний Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке (1970). Дирижирует Zubin Mehta



С женой Эльжбетой



Семья Пендерецких. Кшиштоф Пендерецкий, пани Эльжбета,
Лукаш и Доминика



Чикагская постановка оперы «Потерянный Рай». Адам и Ева:
две пары — танцующая и поющая

TEATRO ALLA SCALA

ENTE AUTONOMO

Rapp. N. 12

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 1979
(39^a dalla fondazione del Teatro)

Turno A

DOMENICA 21 GENNAIO 1979 - ORE 20,30

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

PARADISE LOST (Paradiso perduto)

Sacra rappresentazione in due atti - Libretto di CHRISTOPHER FRY da JOHN MILTON

Musica di

KRZYSZTOF PENDERECKI

(Edizione B. Schott's Söhne - Rapp. Suvinj Zerboni)

(Prima rappresentazione europea)

Personaggi e interpreti

John Milton	ARNOLD MOSS	CARLO MELICIANI
Adamo	WILLIAM STONE	VINCENZO SAGONA
Eva	ELLEN SHADE	GIUSEPPE MORRESI
Satana	CARLO ZARDO	PAUL ESSWOOD
Belzebù	ALDO BOTTIGN	JOY DAVIDSON
Moloch	BORIS CARMELLI	Zephon
Belial	GIANFRANCO MANGANOTTI	Ithuriel
Mammone	GIOVANNI SAVOJARDO	Gabriele
Voce di Dio	ARNOLD MOSS	Raffaele
Voci di Dio cantate	SAVERIO PORZANO	Mestsa
	REGOLO ROMANI	Michele
	WALTER GULLINO	
Ballerini: Adamo	DENNIS WAYNE	Eva NANCY THUESEN
Abele	MAURIZIO BELLEZZA	Pantera MARCO PIERIN
		Calno DENNIS WAYNE
		Gazzella ANNAMARIA GROSSI

Concertatore e direttore d'orchestra

KRZYSZTOF PENDERECKI

Maeistro del coro
ROBERT PAGE

CORO DEI BAMBINI CANTORI DEL TEATRO ALLA SCALA
Direttore VITTORIO ROSETTA

Altro maeistro del coro
GIULIO FAVARIO

Allestimento in collaborazione con il
LYRIC OPERA di CHICAGO

Regia di
IGAL PERRY

Coreografia di
JOHN BUTLER

Consulente per le scenografie
EZIO FRIGERIO

Maeistro assistente
LOUIS SALEMNO

Direttore musicale del palcoscenico
CARLO CAMERINI

Maeistri collaboratori
RICCARDO MARSANO GABRIELE PISANI

Assistente alla regia
MATTIA TESTI

Maeistro rammentatore
LUCIANO BERENGO

Capo serv. realizz. luci
Vannio Vanni

Assistente alla realizzazione luci
Joan Sullivan

Capo servizio sennocionio
Luigi Regazzi

Capo servizio sartoria
Mario Secchi

Capo servizio laboratori
Sergio Colliva

Direttore di scena
Enrico Tranchina

Capo rep. macchinisti
Luciano Spalozzi

Capo rep. elettricisti
Salvatore Mancinelli

Capo rep. falegnami
Aldo Gilardoni

Capo rep. attrezziisti
Giancarlo Lue

Capo rep. meccanici
Giancarlo Astori

CORO LYRIC OPERA DI CHICAGO

Tenore solista ERIC JOHNSON

INFORMAZIONE E STAMPA ARTI GRAFICHE CONFALONIERI - MILANO

Афиша постановки оперы «Потерянный Рай»
в миланском театре «Ла Скала»

Страница авторской рукописи →
Скрипичного концерта

geschrieben im Auftrag
der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel
Zürich stark verändert

→ Concerto für Violoncello und Orchester

K. Peadarson
1876

(5)

3/8

Fl. *arco*
Cl. *arco*
Fag. *arco*
Hr. *arco*
Tromp. *arco*
Tromb. *arco*
Vcl. *arco*
Vcl. u. Kb. *arco*

(10) 6/4

Fl. *arco*
Cl. *arco*
Fag. *arco*
Hr. *arco*
Tromp. *arco*
Tromb. *arco*
Vcl. *arco*
Vcl. u. Kb. *arco*





Пендерецкий после исполнения под его управлением в Большом зале Московской консерватории Четырнадцатой симфонии Шостаковича (1981, 28 сентября) с солистами М. Касрашвили и Е. Нестеренко.

Фото Л. Педенчук

Пендерецкий в Москве (1980, октябрь). Репетиция с оркестром Московской государственной филармонии в Концертном зале имени П. И. Чайковского.

Фото Пачкаева

Пендерецкий беседует с автором монографии А. Ивашкиным (1980, октябрь).

Фото Пачкаева



К. Пендерецкий



Дирижирует К. Пендерецкий.
Фото В. Пачкава

мыми значительными сценами оперы — как по своей протяженности, так и по внутренней наполненности. В финалах Пендерецкий сводит воедино все выразительные ресурсы, здесь же встречаются многие персонажи; наконец, именно в финалах композитор избегает кинематографического мелькания кадров и вводит нас в атмосферу широкого музыкального развития.

Таким образом, создавая живое и увлекательное повествование, Пендерецкий не забывает о законах музыкальной архитектоники. Композиция «Дьяволов» создается им как крупная музыкальная форма, имеющая свои — чисто звуковые — образные опоры и акценты. Этому способствует и обрамление, создаваемое аналогиями первой и последней картин. В «музыкальности» конструкции «Дьяволов» угадывается явная связь с принципами построения ораториальных сочинений Пендерецкого и более всего — его «Страстей по Луке». Режиссируя ход событий, Пендерецкий добивается не только драматического, но и музыкального развития. «Дьяволы» убедительно показывают нам эту органичную двуликость театрального мышления композитора. Трудно четко определить, что здесь первично, а что — вторично: музыка и действие составляют единое целое. Несмотря на достаточно нейтральный по своей интонационности звуковой материал (значительно менее рельефный, нежели в «Страстях по Луке»), музыку «Дьяволов» невозможно назвать чисто иллюстративной. Прослушав пластинки с записью этой оперы, вы будете захвачены музыкальной драматургией, динамикой и яркостью звуковых картин. Во всяком случае, строки Горация: «То, что дошло через слух, всегда волнует слабее, нежели то, что зорким глазам предстает необманно»*, — покажутся вам не вполне справедливыми...

Еще в меньшей степени справедливы они применительно ко второй опере Пендерецкого — «Потерянному Раю». И хотя композитор называет «Рай» — «Rappresentazione», подчеркивая неотделимость его драматургии от сцены, рампы, — основную роль в этой опере играют именно музыкальные, интонационные закономерности — то, что доходит через слух.

В основу либретто «Потерянного Рая» положена эпическая поэма великого английского поэта Джона Мильтона (1608—1674) «Потерянный Рай» (1665), навеянная библейскими образами и повест-

* Гораций. Наука поэзии, строки 180—181. — В кн.: Гораций. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970.

вующая о борьбе Бога с восставшими ангелами, о низвержении Сатаны в ад, о сотворении Адама и Евы, их счастливой жизни в земном раю, о коварном искушении Сатаны, пробравшегося в Эдем в облике Змия, о грехопадении первых людей и их изгнании из Эдема.

Либреттист Фрай довольно сильно отклонился от первоисточника. Он почти полностью удалил все философские, политические и религиозные сентенции Мильтона, максимально сжав и уплотнив развитие действия. Кристофер Фрай также заметно сгладил христианскую окраску поэмы: Христос — один из главных героев Мильтона — в опере появляется лишь в двух эпизодических сценах. Основное действующее лицо, не имеющее соперников на сцене, — Сатана, двигатель всех событий в опере Пендерещкого.

Героem оперы выведен и Мильтон. В начале обоих актов исполняющий эту роль артист читает выдержки из поэмы.

По замыслу либреттиста и композитора (осуществленному в американской постановке), действие оперы должно разворачиваться в символическом, а не реальном плане. Так, Адам и Ева — главные герои оперы — получают своих хореографических двойников и, таким образом, словно наблюдают со стороны за своими собственными желаниями и действиями. Многозначными символами наполнено и дальнейшее течение спектакля: авторы невольно заставляют зрителя остановить более внимательный взгляд на происходящих событиях; реальный пласт — как в настоящей притче — тут же получает отражение в универсальном, обобщенном. Так, поединок Сатаны с архангелом Гавриилом заканчивается бегством дьявола: глядя на небо, Сатана видит со звезды Весов и свою чашу, поднимающуюся вверх (сцена 18 первого акта). В конце первого акта величественно возникает огромный блестящий Змий: Сатана, изменив облик, хитростью проникает в Эдем; и здесь хор ангелов, словно приоткрывая завесу будущего, поет, обращаясь к Адаму, Еве и их далеким потомкам: «Ничего, кроме горя, не ждет вас на земле».

Ева срывает и ест запретный плод — слышен глубокий вздох хора, а краски Эдема начинают бледнеть (сцена 4 второго акта). В следующей сцене, когда Адам и Ева вместе поедают плод, раздается удар грома, а краски Эдема меркнут еще сильнее.

Но наиболее ярко многозначная символика оперы раскрывается в финале. Утренняя заря в Эдеме. Перед тем как изгнать людей из рая, архангел Михаил ведет Адама на вершину высочайшей горы, откуда показывает ему те последствия, которые принесет миру грехопадение. Глазам Адама открываются жуткие видения: братоубийство Каина, всемирный потоп, эпидемии, наводнения, землетрясения, войны. На экране возникают и хроникальные кадры XX столетия... Здесь постановщики предельно приближают библейскую притчу к современности.

«Потерянный Рай» — одно из самых оригинальных жанру созданий оперной музыки XX века — соединяет ши-

рокий спектр музыкальных и театральных традиций разных эпох. В первую очередь, это, конечно, традиции предклассических музыкальных представлений — флорентийских «*representazione*» XV—XVI столетий, где ораториальная строгость и статуарность соединялась с яркими музыкальными характеристиками образов. С одним из таких спектаклей Пендерецкий познакомился на зальцбургском фестивале 1969 года — это было «*Rappresentazione di Animo e di Corpo*»* (1600) Кавальери. С тех пор композитор не переставал думать о новом сочинении, которое соединило бы в себе выразительность самой музыкальной интонации со строгим и лишенным всего внешнего сценическим решением.

Пендерецкий с подчеркнутым вниманием относится к интонационной окраске партий: именно она становится в «*Рае*» главным средством образной характеристики героев. Так, каждое действующее лицо говорит на своем «языке»: для Евы, например, характерен интервал малой терции, для Сатаны — тритон, для Адама — оба этих интервала. Голос Бога поручен чтецу, который произносит английский текст на фоне ориентальной псалмодии мужского унисонного хора, поющего на иврите. (См. пример 36; фрагмент партитуры.)

Усиливая индивидуальную очерченность каждого персонажа, Пендерецкий также закрепляет за главными героями определенный, присущий им тембр, инструментальную окраску. Адама (баритон) сопровождают преимущественно струнные инструменты, Еву (сопрано) — деревянные духовые, Сатану (баритон) — медные, Грех (меццо-сопрано) — бас-кларнет и английский рожок, Смерть (контратенор) — деревянные трещотки, Голос Бога (чтец) — таинственное звучание глиняных окарин, на которых играет хор. Таким образом, каждый участник представления становится носителем определенных и устойчивых образных черт, интонационных и тембровых идиом. Характеры «*Рая*» не получают развития, герои не раскрывают в течение спектакля каких-то новых возможностей своей личности. Они остаются прежде всего воплощениями определенных, статических качеств, носителями добродетели, зла или сомнения, короче говоря, — с и м в о л а м и — как это было в античном театре или в раннеитальянских сценических жанрах флорентийской камераты.

Ораторская подача материала сближает «*Рай*» с ораториальными произведениями разных времен, но, пожалуй, более всего — со сценическими представлениями Карла

* «Представление о душе и теле» (ит.).

Орфа, которые, в свою очередь, также представляют собой отражение многих принципов «духовных представлений» прошлого. Кстати, «De tempore fine comoedia» * Орфа Пендерецкий увидел на том же зальцбургском фестивале, что и «Rappresentazione» Кавальери, но в 1973 году. Обобщенность и символичность образов Орфа, строгость и античная простота его театра привлекли Пендерецкого и нашли отражение в «Рае».

Однако само течение музыки и жизнь основных интонаций говорит нам о традициях совсем иного рода. Богатейшее мотивное развитие (определенное исходными образными лейт-интонациями) напоминает бесконечную мелодию Вагнера, «пропитанную» лейтмотивами и их вариантами. Детализация и интонационная насыщенность музыкальной ткани «Рая» заставляет вспомнить также виртуозно разработанную фактуру опер Альбана Берга, с их изощренным мотивным развитием, но по характеру звучания музыка Пендерецкого значительно проще и ближе к позднеромантическим образцам.

В музыке «Рая» Пендерецкий пользуется контрастами разных типов фактуры, расслаивая полярные образы — добро и зло, добродетель и порок. Так, музыка Сатаны возвращает нас к сонористическим звучаниям раннего Пендерецкого, к резким и жестким оркестровым краскам. Полеты Сатаны через хаос изображаются громкими трелями оркестра, соединяющимися с длинными глissандо тромбонов. Картины-видения братоубийства, войн, потоков, завершающие оперу, проходят на фоне огромной пассакальи, в которой участвуют солисты, хор и оркестр. Здесь мы вновь встречаемся с мощным арсеналом самых разных оркестровых средств — в том числе и ярко плакатных, свойственных авангардному Пендерецкому. Но в целом партитура «Рая» полна яркого и рельефного мелодизма, пронизывающего все течение оперы. Выразительная мелодика особенно характерна для партий Адама и Евы — их сцены проникнуты медитативным, созерцательным настроением, в атмосфере которого все мельчайшие изгибы мелодических линий насыщаются особой экспрессией. Так, дуэт героев после того, как они съедают запретный плод представляет собой развернутый эпизод, где свободно льющаяся мелодика оказывается сотканной из основных лейт-интервалов Адама и Евы. (См. пример 37 **.)

В «Рае» Пендерецкий обращается к вагнеровскому со-

* «Комедия о конце времени» (лат.).

** В примере приведены только вокальные партии.

ставу оркестра (включая в него даже вагнеровские тубы). Но не только инструментальный аппарат, а и его трактовка в «Рае» значительно более традиционны, нежели в «Дьяволах из Людена». Сонористические средства Пендерецкий прибегает для кульминационных моментов.

Вагнеровское начало ощутимо и в композиции оперы. В ней два больших акта. Каждый — так же, как и в «Дьяволах», — состоит из множества перетекающих друг в друга сцен: в первом акте таких сцен — двадцать две, во втором — двадцать. Течение музыки идет на едином дыхании, хотя, как и в первой своей опере, Пендерецкий постоянно переводит нас в самые контрастные сферы пространства; на титульном листе партитуры композитор пишет, что действие «Рая» происходит на Земле, на Небе, в Аду, во времена Мильтона (в XVII столетии) и «в начале всех начал...» Однако, при всей очевидности некоторых принципов вагнеровской музыкальной драмы, «Потерянный Рай» лишен той активности и действенности развития, которые предполагает этот тип оперного спектакля. Ход событий в «Рае» — сосредоточен и созерцателен.

Пендерецкий постоянно подчеркивает обобщенность «Рая», переводя повествование о грехопадении Адама и Евы во вневременной контекст. В начале обоих актов мы видим слепого Мильтона, напоминающего нам: все, о чем рассказывается в опере, уже давно свершилось и сейчас мы имеем дело с результатами этого свершения.

Такой же эффект достигается во второй сцене первого акта: Адам упрекает Еву в грехопадении — до того, как это грехопадение реально происходит. Музыкальные знаки разных времен — цитаты из Баха (в монологе Христа), Вагнера (в сцене Евы и зверей), мотив «Dies irae» (в пассакалье) — также способствуют отстранению от реальности, созданию ощущения скольжения по оси столетий.

Парадоксальным образом ни одну из двух опер Пендерецкого нельзя назвать оперой в традиционном смысле этого слова. «Дьяволы из Людена» воспринимаются своеобразным сгустком экспрессии, соединяющим в себе черты драматического и музыкального спектакля; «Потерянный Рай» — «представлением», синтезирующим особенности и самых ранних, и позднейших образцов сценических музыкальных жанров.

Пендерецкий стал одним из первых современных композиторов, рискнувших писать оперы после Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Шёнберга, Берга, Бартока, — классиков XX столетия. Отойдя от некоторых штампов

оперного жанра, Пендерецкий смог открыть новые резервы развития оперного искусства, не разрушая, подобно своим современникам, рамки этого жанра и не превращая его в откровенную пародию (Берио, Штокхаузен, Лигети, Бусоти). Пендерецкий сумел обогатить оперу завоеваниями кинематографа, а также открыть неиспользованные выразительные возможности в недрах истории оперного искусства. Создав органичный сплав увлекательности и сложности, соединив контрасты внутреннего и внешнего, интеллектуального и чувственного, Пендерецкий сделал свой музыкальный театр подлинно общедоступным, понятным и близким всем.

**7. «МЫ ВСЕ ЕЩЕ ПИШЕМ
НОВУЮ МУЗЫКУ
В СТАРЫХ ФОРМАХ...»
Пендерецкий и традиция**

Эти слова Пендерецкого можно было бы поставить эпиграфом к его сочинениям последних лет. «Магнификат», Скрипичный концерт, Второй виолончельный концерт, Вторая симфония, «Te Deum» знаменуют все возрастающую роль традиции в творчестве композитора.

Прочем, традиция — в том или ином виде — присутствует по существу в любой партитуре Пендерецкого. Его творчество — даже в самых экспериментальных опусах — всегда прочно связано с традиционными чертами европейского музыкального мышления. И в этом Пендерецкий оказывается полноправным наследником классиков XX столетия — Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Хиндемита, Бартока. Он прокладывает новые «звуковые пути», не сходя в сторону с колеи. «Моей целью, — говорит Пендерецкий, — является не движение вперед во что бы то ни стало и, возможно, — как следствие этого — разрушение музыки вообще, но открытие новых источников вдохновения в прошлом» [in: 25].

В то же время музыка Пендерецкого далека от всякой однозначной ретроспективы. Обращение к уже апробированному никогда не казалось ему залогом успеха. Свидетельство тому — авангардный период композитора, с его яркими сонористическими новациями, поисками еще неиспользованных выразительных возможностей звука. Сочине-

ния Пендерецкого начала шестидесятых годов и сегодня слушаются с интересом — в то время как почти вся продукция авангарда давно изжила себя. Почему? Да потому, что уже в раннем периоде творчества — столь далеко, казалось бы, от всякой традиционности, — подспудно проявился характерный для Пендерецкого подход к традиции: традиция как штамп, клише — должна быть разрушена для того, чтобы сохранить свою жизнеспособность и проявиться в новом контексте. Так, осуществляя сонористическую «революцию» — создавая свою «вещную» звуковую палитру, Пендерецкий проводит «чистку» традиционного музыкального языка, снимает с него накипь времен. После этого композитору уже нет нужды обращаться к внемузыкальным ресурсам: все внемузыкальное аккумулируется в его звуковой ткани, зримой и материальной. Восстанавливая звук в правах и обогащая его многими новыми атрибутами, Пендерецкий в позднейших сочинениях вновь обращается к чистым, традиционным краскам.

Искусство прошлого существует для Пендерецкого не как объект подражания, но как предмет исследования его еще не выясненных выразительных резервов. Так, вводя в новый звуковой контекст своей музыки предклассические элементы («Stabat Mater», «Страсти по Луке»), Пендерецкий убеждает нас в органичности такого соединения. *Caput planus* григорианского хора оказывается живым материалом современной музыки. Обращаясь к неоромантической палитре (сочинения конца семидесятых — начала восьмидесятых годов), Пендерецкий также достигает естественности звучания. Композитор доказывает: нет средств новых и устаревших, есть устаревшая трактовка старых средств. Поэтому, используя образные и интонационные элементы различной стилистической окраски, Пендерецкий прежде всего ищет новый взгляд на старое, новые условия существования формул, выработанных веками.

Проследим движение Пендерецкого по «путям» различных традиций за четверть века его композиторской деятельности.

Вначале это были преимущественно традиции недавнего прошлого: неоклассицизм Стравинского («Псалмы Давида»), пуантилизм Булеза, Штокхаузена, Ноно («Меры времени и тишины», «Трен» и другие сочинения).

Затем от традиций XX века Пендерецкий совершает прыжок в далекое прошлое — к искусству добаховской эпохи. Он тщательно изучает контрапунктическую технику старых мастеров, полифонические жанры того времени, претворяя традиции доклассической музыки как в интона-

ционном облике своих сочинений («Stabat Mater», «Страсти по Луке»), так и в общих принципах музыкальной архитектоники («Магнификат») и театральной эстетики («Потерянный Рай»).

Наконец, в самые последние годы творчество Пендерецкого входит в новое, неоромантическое русло; музыка композитора сближается с традициями XIX столетия: в сочинениях Пендерецкого появляется широкое интонационное, мелодическое, тематическое развитие, контуры традиционных музыкальных форм. Звуковой рельеф очищается, фактура становится простой и прозрачной. Новая найденная композитором простота не оказывается примитивом, не воспринимается как «подделка» под стиль Вагнера, Брукнера или Верди. Пендерецкий достигает большой экспрессии в своих неоромантических партитурах, наполняя внешние традиционные контуры емким ощущением «веса» каждого звука. Именно поэтому бесхитростные очертания мелодических эпизодов Второй симфонии или «Потерянного Рая» воспринимаются всерьез: всякий отдельный оборот оказывается самостоятельным микромиром. Простота последних сочинений Пендерецкого становится закономерным результатом поисков предшествующих периодов: тень прошлого образует неоднозначный, сложный контекст неоромантизма Пендерецкого. И в этой особенности своего творчества Пендерецкий повторяет путь классиков XX столетия — прежде всего Прокофьева и Шостаковича, также пришедших от ранних новаторских экспериментов и последующего «погружения» в традиции прошлого — неоклассицизма — к новой, многозначной простоте своего стиля.

Впрочем, обращение к традициям было необходимо Пендерецкому не только для расширения образных горизонтов своей музыки и разнообразия ее лексики. Следование традиции стало символом определенной духовной дисциплины, рационального контроля, не допускающего произвола. Именно в этом, общем смысле обращается Пендерецкий к классическим музыкальным формам, традиционному тематическому развитию, элементам тональности. Композитор остается верен общим принципам классической логики процесса музыкального мышления, сохраняя в частности индивидуальный характер своего языка. В неоромантическом контексте, точно так же как и в «авангардном», Пендерецкий словно говорит нам: «А я вам покажу, что можно иначе...»

Как это ни парадоксально, но облик такого смелого новатора, как Пендерецкий, и значение его творчества для музыки XX века лучше всего раскрывается через тради-

ции: не будь Пендерецкий связан с прошлым, он никогда не стал бы провозвестником будущего. «Смыв» пыль со многих европейских музыкальных традиций, композитор приблизил музыку к слушателю. Пендерецкий сумел соединить две характерные черты современного художественного творчества: тягу к рельефности, броскости образов — и строгую интеллектуальную дисциплину. Поэтому его музыка завоевала огромную популярность и поистине многомиллионную аудиторию.

Пендерецкий — пример романтического художника, для творчества которого не характерна стабильность, постоянство манеры, устойчивость языка. Да и сам артистически-темпераментный облик композитора ассоциируется скорее с Берлиозом, Листом или Рихардом Штраусом, нежели с Бахом или Брукнером. Трудно сказать, какие сюрпризы принесет дальнейшее творчество Пендерецкого. Быть может, произойдет еще более органичное слияние различных стилистических устремлений композитора. Вот что говорит сам Пендерецкий о своих последних крупных произведениях — Второй симфонии и «Те Деум»: «Эти сочинения пребывают в том же климате, что и «Пробуждение Иакова», Скрипичный концерт. Однако не исключено, что они, как скоба, замыкают тот период, который в 1974 году начался «Магнификатом». Быть может, я не должен этого говорить, ибо все декларации обязывают, но я убежден, что музыка, которую я буду писать в будущем, окажется синтезом опытов моего самого раннего, так называемого экспериментального периода — с достижениями последних лет» [in: 22].

Какие бы перспективы, дали, горизонты ни открывал Пендерецкий, ясно, что в его будущем творчестве мы всегда ощутим прочную связь с традициями прошлого, почувствуем новые возможности неизменной и вечной логики искусства, услышим новую жизнь старых истин. Ибо, как говорит сам Пендерецкий, «...в музыке меняются только средства: звуковой материал, законы его оформления, логики, экономии, а также искренность переживаний, заключенных в звуках, всегда остаются теми же. Понятие «хорошая музыка» теперь означает то же самое, что и раньше» [in: 20, 98].

ЛИТЕРАТУРА*

1. Березовчүк Л. «Страсти по Луке» Кш. Пендерецкого и традиции жанра пассионов (К вопросу о стилевых взаимодействиях). — В кн.: Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.
2. Галэцкий Г. «Страсти» Кшиштофа Пендерецкого. — Польское обозрение, 1969, № 12.
3. Гецелев Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
4. Грошева Е. Обнадеживающие итоги. — Сов. музыка, 1980, № 1.
5. Ивашкин А. Варшавский симфонический. — Муз. жизнь, 1974, № 18.
6. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Аннотация к авторскому концерту композитора в Москве 18 октября 1980 г. — М., 1980.
7. Канский Ю. «Луденские дьяволы». — Польское обозрение, 1975, № 27.
8. Мартынов И. Кшиштоф Пендерецкий в Москве. — Муз. жизнь. 1981, № 2.
9. Никольская И. Кшиштоф Пендерецкий. — Сов. музыка, 1981, № 3.
10. Пендерецкий К. Верю в победу прекрасного. — Огонек, 1974, № 30.
11. Пендерецкий К. «Не я изменил авангарду...» — Польское обозрение, 1975, № 4.
12. Пендерецкий К. Искреннее восхищение: Письмо в редакцию газеты ГАБТ СССР «Сов. артист». — Сов. артист, 1980, 24 окт.
13. Пендерецкий К. Музыка служит миру. — Сов. культура, 1981, 5 мая.

* Здесь приводится полный перечень литературы о Пендерецком на русском языке. Кроме того, указаны все три монографии (20; 24; 27), изданные о композиторе за рубежом. Из огромного количества газетных и журнальных статей, опубликованных в зарубежной печати, отобраны только те, текст которых непосредственно использован в данной монографии.

14. Пендерецкий К. «Такой фестиваль необходим...» — Лит. газета, 1981, 6 мая.
15. Савенко С. Дни польской культуры в Москве. — Сов. музыка, 1979, № 9.
16. Солинская Е. Кшиштоф Пендерецкий. — Польша, 1980, № 11.
17. Федоров В. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
18. Энтелис Л. Кшиштоф Пендерецкий. — В кн.: Встречи с современной польской музыкой. М., 1978.
19. Эрхардт Л. Оперное творчество Пендерецкого. — Сов. музыка, 1979, № 7.
20. Erhardt L. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. — Kraków, 1975.
21. Feldman M. Penderecki. Violin Concerto (аннотация к пластинке с записью Скрипичного концерта, CBS 76739).
22. Grzenkowicz I. Festival Pendereckiego. — Kultura, 1980, 13 lipca.
23. Krzysztof Penderecki mówi... — Przekrój, 1979, № 1764.
24. Lisicki K. Szkice o Krzysztofie Pendereckim. — Warszawa, 1973.
25. Orga A. Penderecki. Magnificat (аннотация к пластинке с записью «Магнификата», EMI C 065—02 483).
26. Penderecki K. Po prostu Penderecki (fragmenty bardzo długiej rozmowy). Rozm. D. Terakowska. — Przekrój, 1980, № 1820.
27. Schwinger W. Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. — Stuttgart, 1979.
28. Waldorff J. Penderecki. — Polityka (Warszawa), 1980, 19 lipca.

Обозначения в партитурах Пендеревского



включение магнитофонной записи



воспроизведение этой записи



очень быстрое тремоло



повторение всей данной группы звуков



возможно более быстрое повторение одного звука



игра за подставкой, соответственно на двух (трех) струнах



арпеджио на струнах за подставкой



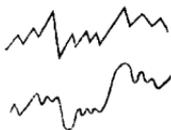
медленное вибрато



сильное вибрато



эффект «пережимания», очень сильное давление смычка на струны, дающее искаженное звучание инструмента



неравномерное глissандо



нерегулярные смены смычка



кругообразное трение ладонью по деке инструмента



постукивание кончиками пальцев по деке инструмента



игра смычком по правой узкой грани подставки



игра по подгрифнику



постукивание смычком по пульта*

s. s. (senza sordino)

без сурдины

c. s. (con sordino)

с сурдиной

pz.

пиццикато

s. p. (sul ponticello)

у подставки

s. t. (sul tasto)

на грифе

c. l, или × (col-legno)

игра древком смычка

l. batt. (legno battuto)

удары древком смычка

ord. (ordinario)

игра обычном образом

* В некоторых партитурах Пендерецкого знак, подобный этому, с чуть укороченным клином, означает игру на подгрифнике.



флажолеты (всегда квартовые)



большая фермата



отрезок музыки, исполняемый вне метра, свободно



различные виды «кластеров», плотных гроздьев звуков, располагающихся по хроматической шкале («широта» кластера определяет его звуковой объем)



кластер, наполненный внутренними глissандо



повышение на четверть тона



повышение на три четверти тона



понижение на четверть тона



понижение на три четверти тона



предельно возможный высокий звук (точная высота не фиксируется)



предельно возможный низкий звук (точная высота не фиксируется)



переदудвание—эффект при игре на медных духовых инструментах, аналогичный «пережиманию» на струнных



высота звуков определяется исполнителем



«бартоковское» пиццикато—с сильным ударом струны о гриф



указание для дирижера: момент показа в аметрических условиях

Кроме того, в партитурах Пендеревского (все они нотированы in C, в реальном звучании) принята определенная система сокращений названий инструментов (как правило, с пропуском гласных букв). Например, инструменты струнной группы:

vn	скрипки
vl	альты
vc	виолончели
vb	контрабасы («виолбасси»)
cht	гитара

Духовые:

fl	флейты
ob	гобои
cl	кларнеты
fg	фаготы
sxf	саксофоны
cr	валторны (они могут располагаться в партитурах Пендеревского над и под трубами)
tr	трубы
tn	тромбоны
tb	тубы

Ударные:

trg	треугольник
tmt	там-там
crt	кротали
flx	флексатон
gng	гонги
cpl	колокольчики
cnp	колокола

и так далее.

**Сочинения
Кшиштофа Пендерецкого ***

Год создания	Название	Первое исполнение
1958	Epitaphium Arthur Malawsky in memoriam [Эпитафия памяти Артура Малявского. — лат.]; для симфонического оркестра — 25 **.	Краков, июнь 1958 г., оркестр Краковской филармонии, дирижер М. Барановский.
1958	Psalmi Davida [Псалмы Давида], на библейский текст; для смешанного хора, струнных и ударных инструментов — 25, 26, 103. 1. Псалм XXVII 2. Псалм XXX 3. Псалм XLIII 4. Псалм CXLIII	Краков, октябрь 1959 г., хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер А. Марковский.
1959	Emancipacje [Эманации — от латинского «emancipatio» — истечение]; для двух струнных оркестров — 12, 26, 28, 30, 58, 60.	Дармштадт, 7 сентября 1961 г., симфонический оркестр Радио, дирижер М. Гилен.

* Оригинальные названия сочинений Пендерецкого (за исключением латинских) приводятся, в большинстве случаев, по-польски. Целый ряд инструментальных сочинений назван самим композитором по-итальянски (два его струнных квартета, Соната для виолончели с оркестром, все Каприччио); опера «Потерянный Рай», написанная на английском либретто, — по-английски; «Космогония» и «Анакласис» — по-древнегречески (приводится латинская транслитерация). Кроме того, необходимо учитывать, что практически все партитуры Пендерецкого впервые были изданы западногерманскими издательствами Moeck (до 1968 года) и Schott (начиная с «Дьяволов из Людена» и Второго струнного квартета), параллельно с Польским музыкальным издательством (PWM), и, таким образом, известны также под немецкими названиями.

В многочастных сочинениях указаны названия частей (там, где они имеются). Части, следующие аттасса, — связаны знаком тире.

** Цифры курсивом указывают страницы книги, на которых упоминается данное произведение.

Год создания	Название	Первое исполнение
1959	Strofy [Строфы] на тексты Менандра, Софокла, Омара Хайяма, а также тексты Ветхого завета; для сопрано, чтеца и 10 инструментов — 13, 14, 26, 30, 58.	Варшава, 17 сентября 1959 г., З. Стахурска (сопрано), Ф. Делекта (чтец), дирижер А. Марковский.
1959	Miniatury [Миниатюры]; для скрипки и фортепиано (три пьесы без названия и обозначения темпа) — 30, 57, 60.	Краков, июнь 1960 г., Г. Яжиньский, К. Пендерецкий.
1960	Anaklasis [Анакласис, распространение и преломление света. — греч.]; для 42-х струнных и группы ударных инструментов — 12, 19, 26, 27, 28, 37, 46, 55, 56, 57, 58, 60, 66, 84.	Донауэшинген, 16 октября 1960 г., оркестр Юго-западного Радио, дирижер Г. Розбауд.
1960	Wymiary czasu i ciszy [Меры времени и тишины]; для 40-голосного смешанного хора, струнных инструментов и группы ударных инструментов — 12, 27, 28, 29, 42, 60—61, 66, 103.	Краков, сентябрь 1960 г., хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер А. Марковский (первая редакция); Вена, июнь 1961 г., камерный хор «RIAS», ансамбль «Die Reihe», дирижер Ф. Церха (вторая редакция).
1960	Ofiarom Hiroshimy tren [Трен памяти жертв Хиросимы]; для 52-х струнных инструментов — 14, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 61, 66, 103.	Варшава, сентябрь 1961 г., оркестр Краковской филармонии, дирижер А. Марковский.
1960	Quartetto № 1; для струнных — 29, 30, 55, 57, 59—60, 62, 64, 66.	Цинциннати, 11 мая 1962 г., квартет «LaSalle».
1961	Fonogrammi [Фонограммы]; для флейты и камерного оркестра — 28, 29, 34, 54—55, 87.	Венеция, 24 апреля 1961 г., С. Марона (флейта), Краковский камерный оркестр, дирижер А. Марковский.

Год создания	Название	Первое исполнение
1961	Psalmus [Псалом]; электронное сочинение — 30.	Стокгольм, 10 апреля 1961 г.
1961	Polymorphia [Полиморфия]; для 48 струнных инструментов — 12, 16, 28, 29, 30, 33, 37, 39, 50, 56, 57, 58, 60, 62—63, 66.	Гамбург, 6 апреля 1962 г., симфонический оркестр Северо-немецкого Радио, дирижер А. Марковский.
1962	Капоп; для струнного оркестра и магнитофонной ленты — 30, 64	Варшава, 21 сентября 1962 г., симфонический оркестр Радио Катовице, дирижер Я. Кренц.
1962	Fluorescences [Флуоресценции]; для симфонического оркестра — 29, 31, 33, 37, 56, 58, 60, 65.	Донауэшинген, 21 октября 1962 г., симфонический оркестр Юго-западного Радио, дирижер Г. Розбауд.
1962	Stabat Mater, на традиционный текст средневековой секвенции; для трех смешанных хоров без сопровождения — 34, 67, 69, 103, 104.	Варшава, 27 ноября 1962 г., хор Варшавской филармонии, дирижер А. Шалиньский.
1963	Brigada śmierci [Бригада смерти]; электронное сочинение, музыка для радиопьесы — 33.	Варшава, 20 января 1964 г. (исполнение в концертном зале).
1964	Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae [Кантата в честь моей Альма-Матер — Ягеллонского университета. — лат.], на собственный текст композитора — короткое посвящение на латыни; для смешанного хора и оркестра — 35.	Краков, 10 мая 1964 г., хор и оркестр Варшавской филармонии, дирижер В. Ровицкий.
1964	Sonata; для виолончели с оркестром, в двух частях (обе части без названия и без обозначения темпа) — 31, 37, 64, 87.	Донауэшинген, 18 октября 1964 г., З. Пальм (виолончель), оркестр Юго-западного Радио, дирижер Э. Бур.

Год создания	Название	Первое исполнение
1965	Sargiscio; для гобоя и 11-ти струнных инструментов — 32, 55, 86, 87.	Люцерн, 26 августа 1965 г., Г. Холлигер (гобой), оркестр «Festival Strings Lucerne», дирижер Р. Баумгартнер.
1966	Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam [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 — 13, 17, 19, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 52, 55, 66, 67, 68, 69—74, 76, 77, 78, 79, 84, 97, 103, 104.	Мюнстер, 30 марта 1966 г., С. Войтович (сопрано), А. Хельский (баритон), Б. Ладш (бас), Р.-Ю. Бартш (чтец), хор Кельнского Радио, хор мальчиков, симфонический оркестр Кельнского Радио, дирижер Г. Чиж.
1966	De natura sonoris № 1 [О природе звука. — лат.]; для симфонического оркестра — 12, 37, 42, 55, 60, 66.	Руаян, 7 апреля 1966 г., парижский оркестр «ORTF», дирижер А. Марковский.
1967	Dies irae, оратория памяти жертв Освенцима на тексты Эсхила, поэтов XX века — Арагона, Валери, Броневского, Ружевича, а также псалтыря, Апокалипсиса, Первого послания к коринфянам; для солистов, смешанного хора и оркестра — 13, 14, 33, 38, 42, 48, 68. I. Lamentatio II. Apocalypsis III. Apotheosis	Освенцим, 16 апреля 1967 г. (предварительное исполнение — Краков, 14 апреля); солисты: Д. Амброзьяк, В. Охман, Б. Ладш, хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер К. Миссона.
1967	Concerto per violino grande; новая редакция: Konzert для виолончели с оркестром № 1 (1971/72)—32, 39, 48, 52. I. Quasi Purgatorio [Подобно Чистилищу. — ит.]. II. Suoni celeste [Небесные звучания. — ит.].	Эстерсунд, Швеция, 1 июля 1967 г., Б. Эйхенгольц (violino grande), Стокгольмский симфонический оркестр, дирижер Г. Чиж.
1967	Pittsburgh Overture [Питтсбургская увертюра]; для большого духового оркестра, ударных, арфы и фортепиано — 38, 50.	Питтсбург, 30 июня 1967 г., American Wind Orchestra, дирижер Р. О. Бодро.

Год создания	Название	Первое исполнение
1967	Carpiccio; для скрипки с оркестром — 32, 42, 48, 52, 66, 86, 87, 88, 90.	Донауэшинген, 22 октября 1967 г., В. Вилкомирская (скрипка), симфонический оркестр Юго-западного Радио, дирижер Э. Бур.
1968	Carpiccio per Siegfried Palm [Каприччио для Зигфрида Пальма]; для виолончели соло — 32, 86, 87, 88.	Бремен, 4 мая 1968 г., З. Пальм (виолончель).
1968	Quartetto № 2; для струнных — 39, 50, 55, 60.	Берлин, 30 сентября 1970 г., Ragenin—Quartett.
1969	Diably z Loudun (Die Teufel von Loudun) [Дьяволы из Людена]. Либретто композитора по пьесе Дж. Уайтинга «Дьяволы» и эссе О. Хаксли «Дьяволы из Людена» (текст либретто на немецком языке); опера в трех актах — 10, 13, 17, 40—42, 50, 53, 86, 91—97.	Гамбург, 20 июня 1969 г., дирижер Г. Чиж, режиссер К. Свинарский, хормейстер Г. Шмидт-Болендер, пантомима — Э. Гелен. Исполнители главных ролей: Т. Троянос, А. Хельский, Б. Ладиш.
1970	Jutrznia [Заутреня], на тексты православной литургии, часть I: «Złożenie do grobu» [«Положение во гроб»]; для пяти солистов, двух смешанных хоров и оркестра — 42.	Альтенберг (ФРГ), 8 апреля 1970 г.; солисты: С. Войтович, К. Шепаньская, Л. Девос, Б. Ладиш, Б. Кармели, хор Гамбургского Радио, хор и симфонический оркестр Кельнского Радио, дирижер А. Марковский.
1971	Jutrznia [Заутреня], часть II: «Zmartwychwstanie» [«Воскресение»]; для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра — 13, 19, 37, 39, 42—43, 48, 55, 62, 67, 68, 76—78, 84.	Мюнстер (ФРГ), 28 мая 1971 г., вместе с первой частью Заутрени; исполнители — те же, что и в первой части, плюс хор мальчиков.

Год создания	Название	Первое исполнение
1970	De natura sonoris № 2; для симфонического оркестра — 13, 45.	Нью-Йорк, 2 декабря 1971 г., Джульярдский оркестр, дирижер И. Местер.
1970	Kosmogonia [Космогония]. Текст: монтаж из сочинений Лукреция, Овидия, Софокла, Николая Кузанского, Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Коперника, а также рапортов советского и американского космонавтов с космических орбит; для солистов, смешанного хора и оркестра — 11, 13, 44—45, 62, 64, 67, 68, 75—76, 78, 79. I. Arche [Начало. — греч]. II. Areion [Бесконечность. — греч].	Нью-Йорк, 24 октября 1970 г.; солисты: С. Войтович, Р. Надь, Б. Ладиш, хор «Rutgers University», Лос-Анджелесский симфонический оркестр, дирижер З. Мета.
1971	Preludium; для медных духовых, ударных, клавишных и контрабасов — 45.	Амстердам, 4 июля 1971 г., духовой ансамбль Радио, дирижер Г. Вонк.
1971	Actions [Действия.—англ.]; для ансамбля джазовых музыкантов, в четырех частях — 46, 87, 89.	Донауэшинген, 17 октября 1971 г. «Free Jazz Orchestra», дирижер К. Пендерецкий.
1972	Partita; для концертирующих клавирина, гитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и симфонического оркестра — 32, 47, 87, 89—90.	Рочестер (США), 11 февраля 1972 г., Ф. Блюменталь (клавирина), оркестр «Eastman Philharmonia», дирижер В. Хендль.
1972	Konzert (Concerto) № 1; для виолончели с оркестром — 32, 48, 51, 87.	Эдинбург, 2 сентября 1972 г., З. Пальм (виолончель), Шотландский национальный оркестр, дирижер А. Гибсон.
1972	Ecloga VIII [Эклога VIII], на текст из «Буколик» Вергилия; для шести мужских голосов без сопровождения — 14, 48, 49, 55, 57, 60, 82—83. Katadesis [завязка. — греч.] — Apolysis [развязка. — греч].	Эдинбург, 21 августа 1972 г., Ансамбль «King's Singers»

Год создания	Название	Первое исполнение
1972	Ekecheiria [Экехейрия]*, на текст оды Пиндара для Мюнхенской Олимпиады 1972 г.; электронное сочинение — 30, 48.	Мюнхен, 26 августа 1972 г.
1973	Canticum Canticorum Salomonis [Песнь песней], на библейский текст; для 16-голосного смешанного хора и оркестра — 13, 42, 49, 51, 57, 82.	Лиссабон, 5 июня 1973 г., вокальный ансамбль г. Хильверсум, Страсбургский ансамбль ударных инструментов, Камерный оркестр фонда К. Гульбенкяна, дирижер В. Альберт.
1973	Symfonia № 1; для большого симфонического оркестра — 13, 46, 49—50, 51, 52, 55, 57, 58, 60, 62, 64, 68, 78—81, 83, 84. I. Arche 1 — II. Dynamis 1 [игра сил. — <i>греч.</i>]* — III. Dynamis 2 — IV. Arche 2.	Питерборо, 19 июля 1973 г., Лондонский симфонический оркестр, дирижер К. Пендереккий.
1973	Intermezzo; для 24-х струнных инструментов — 57, 82, 83.	Цюрих, 30 ноября 1973 г., Цюрихский камерный оркестр, дирижер Э. де Штутц.
1974	Magnificat, на традиционный религиозный текст Евангелия от Луки (1. 46—55); для баса-соло, семи мужских голосов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра — 50—52, 57, 85, 102, 104, 105. I. Magnificat anima mea... — II. Fuga. III. Et misericordia eius. — IV. Fecit potentiam. — V. Passacaglia. VI. Sicut locutus est. VII. Gloria.	Зальцбург, 17 августа 1974 г. П. Лаггер (бас), мужская часть штуттгартского хора «Schola Cantorum», хор и симфонический оркестр Австрийского Радио, Венский хор мальчиков, дирижер К. Пендереккий.
1974	«Als Jakob erwachte...» [«Когда Иаков проснулся...» — <i>нем.</i>]; для симфонического оркестра — 20, 50, 51, 52, 55, 82, 83, 105.	Монте-Карло, 14 августа 1974 г.; Национальный оркестр оперы Монте-Карло, дирижер С. Скровачевский.

* Экехейрия — греческое слово, имеющее различные оттенки смысла: прекращение войны, перемирие; прекращение дел, отдых; перерыв.

** Буквально: сила (*греч.*).

Год создания	Название	Первое исполнение
1977	Concerto; для скрипки с оркестром — 20, 51—52, 54, 55, 64, 85, 87, 90, 102, 105.	Базель, 27 апреля 1977 г., И. Стерн (скрипка), Базельский симфонический оркестр, дирижер М. Атцмон.
1976— 1978	Paradise Lost. Sacra Rappresentazione [Потерянный Рай. Духовное представление] в двух актах. Либретто К. Фрая по эпической поэме Дж. Мильтона «Потерянный Рай» (текст либретто на английском языке) — 13, 14, 17, 20, 38, 42, 49, 51, 53—54, 55, 64, 68, 85, 86, 91—92, 97—102, 104.	Чикаго, 29 ноября 1978 г., дирижер Б. Бартолетти, режиссер А. Перри, хореограф Дж. Батлер. Исполнители главных ролей: Э. Шейд, У. Стоун, П. ван Гинкель, П. Эсвуд, Дж. Давидсон; танцовщики: Н. Фьюзен, Д. Уэйн и другие.
1980	Symfonia № 2, «Christmas» [«Рождественская»]; для симфонического оркестра — 13, 55, 68, 85, 102, 104, 105.	Нью-Йорк, 1 мая 1980 г., симфонический оркестр Нью-Йоркской филармонии, дирижер З. Мета.
1980	Carciccio; для тубы соло — 86, 87, 88.	Варшава, 21 сентября 1980 г. З. Перник (туба).
1980	Te Deum, на традиционный религиозный текст; для четырех солистов, хора и оркестра — 55, 85, 102, 105.	Ассизи, 27 сентября 1980 г. Солисты: Е. Подлещ, П. Раптис, Б. Ладиш; хор и оркестр Краковского Радио и Телевидения, дирижер К. Пендерецкий.
1980	Lacrimosa; для сопрано, хора и симфонического оркестра.	Гданьск, 17 декабря 1980 г. Солистка Я. Гадуланска; хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер К. Пендерецкий.
1981	Agnus Dei; для хора без сопровождения.	Варшава, 28 мая 1981 г., хор Варшавской филармонии и Радио, дирижер К. Пендерецкий.

- 1982 Concerto № 2; для виолончели с оркестром — 32, 87, 102. Западный Берлин, 11 января 1983 г. Оркестр Западно-берлинской филармонии, дирижер К. Пендерецкий.
- 1982 Lux aeterna; для хора и оркестра. Варшава, 21 сентября 1983 г., хор «Мадригал» (Бухарест), дирижер М. Константин.

ДИСКОГРАФИЯ

- «Actions» — оркестр «The New Eternal Rhythm Orchestra», дирижер Пендерецкий: *Philips — 6305 153*;
- «Анакласис» — симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza XL 0260*; то же: *Wergo 60020*; то же: *Mace S—9090*. Лондонский симфонический оркестр, дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola SHZE 393*.
- «De natura sonoris № 1» — симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Чиж: *Muza SXL 0413*; то же: *EMI Electrola C 065—02484*; то же: *Philips 839701 LY*. Филармонический оркестр Баффало, дирижер Фосс: *Nonesuch 71201*.
- «De natura sonoris № 2» — симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza SXL 0781*; то же: *Philips 6500683*; Луизвилльский оркестр, дирижер Местер: *Louisville S—722*. Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 193—02386/7*; то же: *Angel S—36949*.
- «Dies irae» — солисты, хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Чиж: *Muza SXL 0413*; то же: *Philips 839701 LY*.
- «Дьяволы из Людена» — солисты, хор и оркестр Гамбургской оперы, дирижер Яновский: *Philips 6500 050/51*.
- «Заутреня» — солисты, хор «Temple University», Филадельфийский оркестр, дирижер Орманди (первая часть): *RCA LSC 3180*. Солисты, хор и симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza SXL 0889* (первая часть). Солисты, хор и симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский (обе части): *Muza SX 889—890*; то же: *Philips 6500 557/58*.
- Интермеццо — Польский камерный оркестр, дирижер Максимюк: *Muza SX 1685*.
- Канон — симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36949*.
- Кантата — хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Катлевич: *Muza SX 1151*.
- Каприччио для гобоя и струнных — Холлигер, симфонический оркестр Баден-Бадена, дирижер Бур: *Wergo 314*. Холлигер, Польский камерный оркестр, дирижер Максимюк: *Muza—X 1685*.
- Каприччио для скрипки с оркестром — Вилкомирская, оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza*

- М—3 XW 1033. Жукофский, филармонический оркестр Баффало, дирижер Фосс: *Nonesuch 71201*. Вилкомирская, Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36950*.
- «Когда Иаков проснулся...» — Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 065—02484*.
- Концерт для виолончели с оркестром № 1 — Пальм, Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36950*.
- Концерт для скрипки с оркестром — Стерн, симфонический оркестр Миннеаполиса, дирижер Скровачевский: *CBS 76739*. Жислин, симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер Пендереккий: *Мелодия C 10—16711—12*.
- «Космогония» — солисты, хор и оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Philips 6500 683*; то же: *Muza SXL 0781*.
- «Меры времени и тишины» — хор и оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza SXL 0781*.
- «Магнификат» — Лаггер, солисты и хор Краковской филармонии, хор мальчиков Краковской филармонии, Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 065—02483*.
- Миниатюры для скрипки и фортепиано — Каган, Любимов: *Мелодия C 10—067—18*. Банат, Веред: *Candide CE 31071*. Банат, Льюис: *Turnabout 34429*.
- Партита — Блюменталь, Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36950*.
- «Песнь песней» — хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Катлевич: *Muza SXL 1151*. Хор Краковской филармонии, оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola C 065—02484*.
- Питтсбургская увертюра — «Eastman Wind Ensemble», дирижер Хунсбергер: *Deutsche Grammophon 2530 063*.
- «Полиморфия» — симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Марковский: *Muza W—876*. Симфонический оркестр Краковской филармонии, дирижер Чиж: *Muza XL 0413*; то же: *Philips 839701 LY*.
- «Псалмы Давида» — хор и оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza XL 0260*; то же: *Wergo 60020*; то же: *Supraphon 10951*; то же: *Mace S—9090*. Вокальный ансамбль Касселя, оркестр городского театра Касселя, дирижер Циглер: *Cantate 658225*.
- Симфония № 1 — Лондонский симфонический оркестр, дирижер Пендереккий: *EMI Electrola SHZE 393*.
- Симфония № 2, «Рождественская» — симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения в Катовице, дирижер Каспшик: *Muza SX 2310*.
- Соната для виолончели с оркестром — Пальм, Познаньский филармонический оркестр, дирижер Марковский: *Wergo 60036*; то же: *Muza XL 0260*; то же: *Mace S—9090*. Пальм, оркестр Варшавской филармонии, дирижер Марковский; *Wergo 60020*. Близ, оркестр Люксембургского Радио, дирижер Шпрингер: *Candide CE 31071*.

- «Stabat Mater» — хор Краковской филармонии, дирижер Марковский: *Muza W-967*. Хор Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza XL 0260*. «Concordia Choir», дирижер Христиансен: *Mark 2144*. Хор Стокгольмского Радио, дирижер Эрикссон: *EMI Electrola 063—29075*. Солисты хора ORTF, дирижер Куро: *Erato STU 70457*. Хор Люксембургского Радио, дирижер Шпрингер: *Candide CE 31071*.
- «Страсти по Луке» — солисты, хор и оркестр Краковской филармонии, дирижер Чиж: *Muza XL 0325—0326*; то же: *Philips 802771/72AY*. Солисты, хор и оркестр Кельнского Радио, дирижер Чиж: *Harmonia Mundi 30980 XK*; то же: *RCA VICS—6015*; то же: *BASF JA 293 793*.
- «Строфы» — Войтович (сопрано), Шалаявский (чтец), солисты оркестра Краковской филармонии, дирижер Катлевич: *Muza SX 1151*.
- Струнный квартет № 1 — квартет «LaSalle»: *Muza XL 0282*; то же: *Deutsche Grammophon 137001*; то же: *Deutsche Grammophon 104088*. Квартет «Кохон»: *Candide CE 31071*.
- «Трен» — симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Ровицкий: *Muza SXL 0171*; то же: *Philips 839260 DSY*; то же: *Philips A 02383 L*. Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 065—02484*. Римский симфонический оркестр, дирижер Мадерна: *RCA VICS—1239*; то же: *RCA 940044*.
- «Флуоресценции» — симфонический оркестр Варшавской народной филармонии, дирижер Марковский: *Muza XL 0260*; то же: *Wergo 60020*; то же: *Mace S—9090*; то же: *Philips 6500 683*.
- «Фонограммы» — Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения (камерный состав), дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36949*.
- «Эклога VIII» — «Schola Cantorum», Штутгарт, дирижер Готтвальд: *Wergo 60070*. «King's Singers»: *Muza SX 1685*.
- «Эманации» — Большой симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения, дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 193—02386/387*; то же: *Angel S—36950*. Оркестр Люксембургского Радио, дирижер Шпрингер: *Candide CE 31071*.

Пластинки различных фирм, целиком посвященные творчеству Пендерецкого

- «Пендерецкий дирижирует Пендерецкого». «Фонограммы», Концерт для виолончели с оркестром № 1, «De natura sonoris № 2», Канон, Каприччио для скрипки с оркестром, «Эманации», Партита. — Пальм, Вилкомирская, Блюменталь; оркестр Польского Радио и Телевидения; дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 193—02386/387*.
- «Пендерецкий дирижирует Пендерецкого». «Песнь песней», «Когда Иаков проснулся...», «Трен», «De natura sonoris № 1». — Хор Краковской филармонии, оркестр Польского Радио и Телевидения; дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 065—02484*.
- «Пендерецкий дирижирует Пендерецкого». Симфония № 1, «Анакласис». — Лондонский симфонический оркестр; дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola SHZE 393*.
- «Пендерецкий — портрет». «Эманации», Миниатюры для скрипки и фортепиано, Струнный квартет № 1, «Stabat Mater», Соната для виолончели с оркестром, «Misereere» (из «Страстей по Луке»). — Банат, Веред, Блииз; квартет «Kohon», «Schola Cantorum» (Штутгарт), хормейстер Готвальд; оркестр Люксембургского Радио; дирижер Шпрингер: *Candide CE 31071*.
- «Песнь песней», «Строфы», «Кантата». — Хор и оркестр Краковской филармонии; дирижер Катлевич: *Muza SX 1151*.
- «Псалмы Давида», «Анакласис», Соната для виолончели с оркестром, «Флуоресценции», «Stabat Mater». — Пальм; хор и оркестр Варшавской филармонии, оркестр Познаньской филармонии; дирижер Марковский: *Muza XL 0260*; то же: *Wergo 60020*.
- «Космогония», «Меры времени и тишины», «De natura sonoris № 2». — Войтович, Пустеляк, Ладиш; хор и оркестр Варшавской филармонии; дирижер Марковский: *Muza SXL 0781*.
- «Dies irae», «Полиморфия», «De natura sonoris № 1». — Хор и оркестр Краковской филармонии; дирижер Чиж: *Muza XL 0413*; то же: *Philips 839 701 LY*.
- «Космогония», «De natura sonoris № 2», «Анакласис», «Флуоресценции». — Войтович, Пустеляк, Ладиш; хор и оркестр Варшавской филармонии; дирижер Марковский: *Philips 6500 683*.
- «Магнификат». — Лаггер; хор Краковской филармонии, симфонический оркестр Польского Радио и Телевидения; дирижер Пендерецкий: *EMI Electrola C 065—02 483*.
- «Страсти по Луке» (комплект из двух пластинок). — 1. Войтович, Хель-

ский, Ладиш, Хердеген; хор и оркестр Краковской филармонии; дирижер Чиж: *Miza XL 0325—0326*; то же: *Philips 802 771/72 AY*.
2. Войтович, Хельский, Ладиш, Бартш; хор и оркестр Кёльнского Радио; дирижер Чиж: *BASF JA 293 793*.

Концерт для скрипки с оркестром. — 1. Стерн, оркестр Миннеаполиса, дирижер Скровачевский: *CBS 76739*. 2. Жислин, оркестр Московской филармонии; дирижер Пендеревский: *Мелодия С 10—16711—12*.

«Заутреня» (комплект из двух пластинок). — Амброзьяк, Щепаньская, Пустеляк, Денисенко, Кармели, Лаггер; хор и оркестр Варшавской филармонии; дирижер Марковский: *Miza SX 889—890*; то же: *Philips 6500 557/58*.

«Дьяволы из Людена» (комплект из двух пластинок). — Троянос, Хельский, Ладиш, Сотин; хор и оркестр Гамбургской оперы; дирижер Яновский: *Philips 6500 050/51*.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступительная статья М. Тараканова</i>	3
1. «А я вам покажу, что можно иначе...»	12
2. События и факты	20
3. «Лидер авангарда» (техника)	56
4. От миниатюры — к симфонии (форма) †	67
5. Интермеццо	81
6. Театр Пендерецкого	85
7. «Мы все еще пишем новую музыку в старых формах...» (Пендерецкий и традиция)	102
Литература	106
Обозначения в партитурах Пендерецкого	108
Сочинения Кшиштофа Пендерецкого	112
Дискография	121

ИБ № 1941

Александр Васильевич Ивашкин

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

Монографический очерк

Редактор Т. Соколова.
Художник Л. Рабенау.
Худож. редактор И. Дорохова.
Техн. редактор Р. Орлова.
Корректоры М. Кабалевская.
Л. Юровская

Сдано в набор 02.12.82. Подп. к печ. 05.08.83
А 08729 Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типо-
графск. № 1. Гарнитура шрифта литературн
Печать высокая. Печ. л. 5,31. (Условные 8,92).
Уч.-изд. л. 9,01 (с вкл.) Усл. кр.-отг. 9,13
Тираж 9510 экз. Изд. № 6460. Зак. 2082. Цена
75 к. Всесоюзное издательство «Советский
композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-
Триумфальная ул., 14—12. Московская типо-
графия № 6 Союзполиграфпрома при Государ-
ственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва,
Ж-88, Южнопортовая ул., 24