

MUZYKA

Елена Владиславовна Чайка
Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Ukraine

«Строфы» К. Пендерецкого в определении стилевых ориентиров творчества композитора

Актуальность обращения к музыке раннего периода творчества Кшиштофа Пендерецкого определяется существенной значимостью этого авангардистского этапа, уже характерного обнаружением принципов философской и религиозно-проповеднической мысли, определяющих весь творческий путь композитора. Кроме того, специальное внимание кантате «Строфы» не уделено в монографиях, посвященных творчеству К.Пендерецкого, хотя значимость данной композиции как «интериоризации» последующих принципов работы в «штюрмерский» период его творчества и отчасти в «неоклассический», – очевидна.

Целью данной работы является прослеживание стилистических принципов, породивших к жизни и характеризующих «Строфы» Пендерецкого – камерную кантату для сопрано, чтеца и 10 инструментов. Конкретные задачи исследования: 1. Выделить показательные стилиевые ориентиры музыки авангарда 1950-60-х годов, но с особым акцентированием вклада ранних композиторов-авангардистов и Я. Ксенакиса в формирование творческого облика К. Пендерецкого. 2.

Анализ «Строф» К. Пендерецкого в подчеркивании превалирующих стилиевых признаков с особым вниманием к месту и роли текстов в данном сочинении.

Объект исследования – творчество К. Пендерецкого, предмет – «Строфы» в качестве пролонгации «штюрмерского» периода творчества польского композитора.

Методологической основой работы является интонационный подход русской школы Б. Асафьева, который направлен на осознание специфики музыки модерна-авангарда (Б. Асафьев «Музыкальная форма

как процесс» и «Книга о Стравинском»). Так же значимы разработки московской школы (книга В. и Ю. Холоповых о Веберне), обращавшейся к проблемам музыки авангарда. Так же существенны труды польских (Б. Шеффер и др.) музыковедов, которые занимались творчеством К. Пендерецкого.

Научная новизна работы определена тем, что впервые в музыковедении «Строфы» стали объектом стилистически жанрового анализа в направленности на пролонгирование найденных средств на последующие сочинения автора.

Авангард 1950-х – 1960-х годов составил значимый этап становления искусства XX века, когда лозунг атрадиционализма, (отрицание традиции как таковой), составил исключительное качество мышления с единственным историческим аналогом ему в искусстве *Ars nova* на сломе XIII и XIV веков. Атрадиционализм в искусстве прошедшего столетия обнаруживался последовательно-радикально (см. «теорию избегания» А. Шенберга и др.) либо более компромиссно, определив присутствие «традиционализма» как альтернативы модерну и тем более авангарду. В этот период сонорность является важным компонентом многих направлений и течений музыки. Например, техническая музыка, в которую вошли как ее отдельные составляющие конкретная, магнитофонная и электронная музыка, с ее «звуковыми объектами», отразила новое отношение к звуку (тону). Конкретная музыка, использующая звуки немзыкальной природы, электронная музыка, включающая многообразие синтетических звуков, инструментальный театр, пространственная музыка, «звуковые облака» стохастической музыки — все эти направления внесли свой вклад в становление сонористики, которая соединила в себе всё передовое, что дали по отношению к звуку новые техники и композиционные принципы XX столетия. Сонорика — глубина, красочность звучания, взаимопроникновение линий звуковысотности, ритма, динамики, стала одной из главных черт в музыкальном выражении авангарда и нашла широкое применение в творчестве композиторов-авангардистов.

Наиболее увлеченным продолжателем идей Вареза (помимо исповедания идей «футуризма» как «искусства будущего»), оказался греческий композитор и архитектор в одном лице Я. Ксенакис. Его сонористические опыты определили то крайнее «пограничье» музыкальной сферы и «звукового искусства», которое засвидетельствовало наиболее радикальное обновление традиции как избегание тонности в самом материале звукотворчества. Выпускник класса композиции О. Мессиана по Парижской консерватории, Ксенакис, имея вторую профессию архитектора (ученик великого Ле Корбюзье), солидаризировался с О. Мессианом

и П. Шеффером в поисках новой – внетоновой – выразительности. В итоге – Я. Ксенакис составил средоточие авангардных устремлений 1950-х – 1960-х годов, атрадиционализм которого определялся совмещением:

- 1) традиционно несовместимых квалификаций (архитектор – композитор);
- 2) выбором футуристической сонористики в качестве базисного средства выражения, находящегося на периферии музыкальных средств как таковых;
- 3) демонстрацией коммунистической идеологии, оппонировавшей и традиционному для грека Православию, и фашизму, как сопутствовавшему идеологическому генезису футуризма.

Пендерецкий в своем творчестве пользовался техническими достижениями французской авангардной композиторской школы, сформированной О. Мессианом [7], в том числе – творческими открытиями Я. Ксенакиса, ученика Мессиана. Наследование К. Пендерецким установок Я. Ксенакиса не акцентировалось в работах отечественных и польских авторов по разным причинам. Так, творчество Я. Ксенакиса (хотя он был коммунистом) в Советском Союзе и в социалистической Польше было непопулярно из-за воинствующего атрадиционализма его художественной позиции, не воспринимавшейся в органике связи с традиционностью (для соцстран) его социально-политической позиции. В диссертации Б. Шеффера [10], представлявшей самостоятельную концепцию музыкальной современности, в которой авангард образовывал центральное явление музыкальных перипетий XX века, есть анализ многих музыкальных полотен греческого-французского композитора, но отсутствует параллель Пендерецкий – Ксенакис. Возможно, эта параллель была упущена потому, что в этой связке Ксенакис предстает зачинателем идеи сонористического обновления музыки в 50-е годы, тогда как польский автор явно уступал в этой инициативе – Шеффер как бы охранял творческую уникальность своего соотечественника, согласно критериям авангардистской эстетики «найти свой звук». Однако Пендерецкий сделал свое открытие: он семантически переосмыслил найденные Ксенакисом средства музыки-сонора.

В ранний авангардистский этап, К. Пендерецкий, как и ряд его польских музыкантов-современников (В. Котоньский, Т. Берд, К. Сероцкий, Б. Шеффер и др.), с увлечением обратился к новым берегам музыкально-сонористического мира, хотя традиционная для Польши устойчивость в вопросах Веры, образовала некоторое стилевое-идеологическое селекционирование средств, которые были восприняты от футуристов и Я. Ксенакиса. Таким категорическим коррективом для

польских мастеров стало неприятие «сонористической тотальности» Ксенакиса, и сохранение ориентиров на тоновой принцип (символизировавший, еще по признанию футуристов начала XX века сохранение религиозных установок). Религиозность Пендерецкого проникнута идеей экуменизма, (межконфессионального единства) и пацифистскими настроениями. Так же – город Краков, бывшая столица Польши, является центром польского православия принесенным по принятию польского престола литовским князем Ягайлом.

В новых исканиях тон остается наименьшей конструктивной единицей, поэтому даже в сонористических Этюдах В. Котоньского, по существу звучащего материала представлявших чистый сонор, идея «виртуальной тонности» закладывалась названием, объяснявшем тоновой исток указанной произведений [5, с. 89]. Так, если для Ксенакиса сонористика – это органика музыкального обращения-выражения, то Пендерецкий ее пользуется для передачи семантического наполнения (несовершенство, страдание, экспрессия и т.д.).

Таким образом, отличительными чертами польского авангарда, выдвинувшего К. Пендерецкого на лидирующее положение в национальном искусстве, отметим следующие: 1) пристрастие к радикализму средств выражения школы О. Мессиаана и Кельнского объединения, но с защитой национальной автономии Веры и соответствующей ей символики музыкальных смыслов; 2) тяготение к религиозной межконфессиональной мистике Краковской школы как опоры художественных поисков (ось Пендерецкий – Шеффер в творчестве и организации музыкально-авангардной деятельности); 3) осознание «польского мессианства» в социалистическом лагере в деле пропаганды художественного авангарда, а на Западе – в представительстве в нем славянской идеи посредством музыкальных средств.

Наиболее ярко и заметно творческие поиски композитора проявились в «Строфах» – камерной кантате для сопрано, чтеца и 10 инструментов, которая принесла К. Пендерецкому первую победу на конкурсе Союза Композиторов Польши в 1959-м году. Сама идея кантаты с речитативом на тексты проповеднического типа напоминает произведение А. Шенберга «Уцелевший из Варшавы», только в произведении немецкого композитора тематика более конкретна и обширна. Его Кантата написана для чтеца и хора, который символизирует массы людей, а польский композитор с чтецом использует голос-сопрано, что указывает на субъективизм моралистических рассуждений в кантате. Ясно, что четкая смысловая нагрузка текста у Шенберга, и «пропеваемые слова» у Пендерецкого – это разная трактовка соотношения вербального и

музыкального элементов. И все же обличительная нота в адрес несовершенства человечества и неминуемости разной интенсивности проявляется в сочинениях этих композиторов.

В выборе текстов для Кантаты отразилось тяготение К. Пендерецкого к античной древности и планетарному масштабу обращения-выражения. В ней используются фрагменты из изречений древнегреческого комедиографа IV-III в. до н.э. Менандра, автора трагедий Софокла, из Библейских текстов и персидских рубаи из Омара Хайама, которые звучат в сочинении на языках оригинала. Впрочем, композитор сам предполагал, что слежение за смыслом пропеваемых и читаемых слов будет только отвлекать слушателя от музыкальных структур, вызывая случайные и нежелательные ассоциации. В этом К. Пендерецкий следует установкам А. Шенберга, который говорил что «нужно создавать настроение и характер ... исходя не из смысла слов, а только из музыки» [9, с. 27].

Из сказанного следует, что текст и его музыкальное выражение составляют два самостоятельных пласта, а смысл произведения заключается пересечением этих достаточно автономных образования, но базируется на значениях звуковысотных структур.

Кантата К. Пендерецкого «Строфы» – это первое произведение польского композитора, связанное с темой смерти, которая в дальнейшем получит развитие в таких последующих произведениях как «Dies irae», и цикле Польских Реквиемов.

Тексты в кантате К. Пендерецкого таковы:

1. Менандр: «Какое прекрасное создание есть человек, когда он человек».
2. Из «Царя Эдипа» Софокла: «Да испугает и удивит жизни вашей основание: без страданий не достичь конца дней своих».
3. Иеремия, гл. 17, стих 9: «Лукаво сердце человеческое более всего и крайне испорчено: кто узнает его?».
4. Исаия, гл. 5, стихи 20-21: «Горе тем, которые зло называют добром, а добро – злом, тьму называют светом, а свет – тьмою, горькое называют сладким, а сладкое – горьким! Горе тем, которые мудры в своих глазах и разумны пред самим собою!».
5. Из рубаи Омара Хайама: «От земли к небу я познаю все вопросы мира. Мне все радости и ложь доступны. Я свободен от цепей, но распутать узел смерти я не могу».

В указанном порядке они звучат и в Кантате, создавая «крещендирующую драматургию» в постепенном нарастании смысловой интенсивности осознания Несовершенства человека и жизни. Так, в тексте Менандра дается только намек на человеческое несовершенство, у

Софокла указывается на необходимость покаяния и искупления. Третий и четвертый библейские тексты разоблачают человеческое лукавство. Последний текст Кантаты отличается от предыдущих. Его смысл – непреодолимость смерти. Человек свободен – потому что неотвратимо смертен, – и такова итоговая идея Кантаты. Первый и второй стихи, звучащие на греческом языке, так же, как и третий-четвертый на иврите – создают смысловые пары и звучат наложением у чтеца и сопрано. Данные тексты неравномерно распределены в музыкальной композиции. Так, греческие строки высказываний Менаандра и Софокла охватывают тт. 3-46 (то есть почти половину кантаты), высказывания из Библии на иврите занимают тт. 47-57, текст «Рубай» Омара Хайама положены на музыку в тт. 60-99. Тем самым композитор как бы активизирует наше внимание к смыслу, заключенным в строках греческого и персидского текста, хотя количественно указанные строки уступают в объеме Библейским.

Принципиальная непонятность для европейской аудитории всех (в комплексе) текстовых фрагментов создает идеальные условия для «суммирования» смысловых посылов. И все же, греческие формулы более узнаваемы на фоническом уровне, они выделены и создают установочный комплекс смыслов. Этим установочным рядом становится идея – неотрывности высоко-человеческого начала от несовершенств и страдания. Такая мысль о людском негативе специально развивается в библейских изречениях. А итоговым и кульминационным оказывается текст Омара Хайама и всепобеждающей смерти.

Воплощение совокупной тексто-смысловой нагрузки в большой степени переносится на музыкальные слагаемые произведения, что определяется базисными элементами выразительных средств. Композитором используется фактор серийности, сообщающий единый тонус разнообразию фонетики и семантики словесных построений. В виде серии-темы представлена достаточно широко показанная в пределах техники «темброво окрашенной мелодии» последовательность высотностей и интервальных сопряжений: у флейты (что составляет принцип подачи серии-темы) идет ряд высотностей:

c – b – e – es – f – g – a – as – d – cis.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (см. приложения серия у флейты)

Как видим, в этом ряду выписана 10-тизвучная структура, отличительными интервальными показателями которой выступают квартовые ходы и секундовые (септимовые) «напластования». Узнаваемыми рядами сегменты серии проходит в ряде тактов у флейты и сопрано. Главный принцип развития серии – свободное варьирование,

что определяется свободными ритмическими изменениями, заменой звуков и использованием «сегментации». Композитор свободно обращается с мелодическими тонами серии, меняя их местами – комбинируя, транспонируя и т.д..

Нестабильность ритмических конструкций (метрический остов максимально «размыт» густым паузированием) направлена на высвечивание пуантилистической веберновской фактуры. Каскадные перепады динамики ориентированы на средний уровень общей протяженности произведения как уровень пиано. Тембрально-сонористическая красочность определяется шумовыми и ударными эффектами, поддержанными нерегулярной волнообразной агогикой. Таким образом, в Кантате используются синтез шенберговской (мелодической) и элементов свободной веберновской серийности, столь присущие музыке 1950-х годов.

Относительно трактовки музыкальных единиц ансамбля стоит отметить, что Флейта и голос уравниваются в ритмическом, интервальном и тембровом проявлениях, и имеют более выраженное мелодическое начало в сравнении с прерывающимся звучанием остальных инструментов. Такое применение польским композитором флейты напоминает «Лунного Пьеро» Шенберга, в котором немецкий композитор раскрыл новые чуждые романтикам звучания инструмента – не героические и пасторальные, а экспрессивные кричащие, стонущие, безумствующие.

Фортепиано, в свою очередь, трактуется в двух аспектах: во-первых, как педально-сонористический инструмент (в звучаниях беззвучно взятых аккордов, на фоне которых звучит разлив диссонантных пассажей), а во-вторых, как ударный инструмент в кульминации кантаты, когда звучит кластер. Это не оркестровый рояль, а лишь часть равноправного инструментального ансамбля, что сближает его с ударными, роль которых в кантате – аналогичная.

Струнные инструменты используются в мелодическом и педально-сонористическом аспектах. В их партии часто звучат выдержанные двойные ноты, обертоны, глиссандо, и так же применяются красочные звуковые эффекты. По сравнению с флейтой и голосом, их мелодия менее развернута (она построена на точечном принципе и не так самостоятельна).

Традиционным в Кантате является объединение всего звучащего материала вокруг двух тоникальных центров – До и Си-бемоль, которые в звучании флейты являются двумя первыми и последними нотами в

произведении: и если это не «центральный аккорд» по Ю. Холопову [9], то можно говорить о тоникальности типа «центрального комплекса».

Форма Кантаты – строфично-разчлененная «развивающаяся вариация» (по Шенбергу). Идея атематичности здесь смягчена единым тембральным колоритом ряда серии-темы флейтой и сопрано.

Начинаются «Строфы» инструментальным вступлением, которое вводит в подавленную атмосферу произведения. В нем по отдельности экспонируется каждый из инструментов в пуантелистической технике (ни разу два инструмента не вступают одновременно). Вначале не звучат только гонг и там-там, которые будут использованы композитором в кульминации. Интересным является порядок их вступления: педаль у тарелок, флейта, ксилоримба, скрипка, альт, контрабас, тарелки *rissole* и фортепиано. В дальнейшем, эти инструменты создают четыре группы:

1. Флейта, ксилоримба и фортепиано.
2. Струнные.
3. Ударные.
4. Голос-сопрано и речитатив у чтеца.

Подобный камерный подбор апробирован и практикой «Лунного Пьеро» Шенберга (ср. – солирующая флейта, «quasi-речитирующее» сопрано), и открытием Булеза (флейта и особым образом «затуманенный» смысл текста в «Молотке без мастера», имевший огромный успех в 1956 г., участие струнно-ударного кота и др.). Далее поочередно вступают декламация чтеца и сопрано. Звучит текст Менандра у первого, в этой декламации заметна нестабильная ритмика, прерываемая паузами, что сразу создает нечто нехарактерное для речевого высказывания: так звуково-демонстративно перечеркиванием речевого в речевой партии чтеца запечатлевается скепсис Менандра относительно полноты человеческого в человеке.

Затем вступает сопрано с текстом Софокла: страдание есть спутник жизни. В этом вокальном изложении мелодии композитор избегает мелодичность звучания и естественность тембрального проявления – благодаря паузам и «точечным» регистровым переходам, с использованием скачков на диссонирующие интервалы (тритоны, септимы, ноны). Затем, звучание текста у чтеца и сопрано накладываются, создавая смысловую текстовую пару, «наглядно» сопрягая мысль о несовершенстве человеческой породы и порождаемой ею атрибутике страдания. И «вторым голосом» в конце первого этапа показа греческих изречений появляется (т. 47) строка из Иеремии на иврите. Обращаем внимание на звучание тарелки в тт. 1-2, воспроизводящего характер сигнальности вступительного построения композиции. Библейские изречения,

клеящие человеческое пристрастие ко злу, поданы в «суммарной разноголосице» наложенных партий сопрано и чтеца, создавая «контрастную полифонию» согласных в пафосе отрицания гармонии мыслей (см.тт. 47-57). И снова появляется затухающая вибрация тарелки, сигнализируя повторение идеи.

Эстетические слагаемые в представлении человеческого существа развернуты в классике персидского «Рубаи» – и Пендерецкий достаточно щедро представляет этот текст в малых пределах своего сочинения (тт. 60-99). И снова – «контрастная полифония неконтрастирующих смыслов», сплетением текстов демонстрирующая пространственное распространение данного уединенного изречения интеллектуального одиночества героя. Веберновская хрупкая пуантилистика наполняется здесь адекватным ей эстетически осмысленным текстом, красота которого аннигилируется образом непреодолимости-неотвратимости смерти.

Итак, в качестве итога анализа «Строф» К. Пендерецкого отмечаем следующее:

- 1) в данном сочинении очевидна восприимчивость к технике экспрессионизма-неоэкспрессионизма, в русло которого как бы «втянут» сонористический изыск читаемого текста, подобно тому, как пуантилистические звуковые отдельности и фрагменты фактуры соединены с тембральными «мазками» флейтовых звучаний, вокала-сопрано и сигнального «заявления» удара тарелки;
- 2) соотношение текста и музыки тяготеет к абсурдистской нарочитой несогласованности, хотя «парение» тембральных «пятен» флейты и сопрано, нагруженных богатым ассоциативным смысловым рядом, сформировано употреблением этих тембров в знаковых сочинениях авангардистов XX века. Эти приемы создают характерную вибрацию эстетизма-антиэстетики в звуковом облике сочинения;
- 3) строфичность, заданная названием и текстовой компановкой из разноязычных и несовпадающих по мыслительному настрою источников, указывает на особого рода внемелодическую детерминацию формы (см. «избегание музыкальной архитектоники»), которая получает развитие в композиционных принципах Пендерецкого, выстраивавшего музыкальную форму – по моделям словесно-текстовых структур, но не в следовании за текстом как таковым;
- 4) сосредоточение на идее смерти как логического следствия несовершенства жизни, что символически запечатлено в «приземленности» вокала сопрано контрапунктом читаемому тексту и внемелодической «ломанностью» самой сопрановой партии.

Найденные в кантате выразительные позиции соотношения слово-музыка, Пендерецкий широко применил в сочинениях последующих лет, прежде всего, в таких масштабных полотнах как «Страсти по Луке», «Dies irae», «Космогония». Во всех названных произведениях имеет место приём монтажа разнотекстовых подборок (в том числе – вставка текста «Stabat mater» в Пассион от Луки), наиболее откровенно в двух вышеназванных сочинениях – «Dies irae» и «Космогонии». В названных музыкальных полотнах соединены цитаты из Библии, из современной поэзии, из изречений известных авторов разных эпох и т.д. [2, с. 25-56].

Новые звучания, кластеры, неизвестные ранее способы перестановки звуков, которые в 50-60-е годы действительно обогатили репертуар и средства композиции, — все это, конечно, имело реальные шансы для дальнейшего существования и стало исходным пунктом для многих творческих замыслов польского музыкального мира. Их значение в последующем музыкальном мышлении невозможно отрицать, хотя со временем они утратили некоторый спектр качеств выражения. Если композитор сегодня прибегает к средствам авангарда, то делает это по выбору верности колориту ушедшего времени: мир изменился, изменилась и музыка в нем.

Литература

- [1] Маркова О. *Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США.* – Гречія. Польща. Вип.2. – Одеса: Астропринт, 2011. – 124 с.
- [2] Ивашкин А. *Кишиштоф Пендерецкий: монографический очерк.* – М.: Сов. композитор, 1983. – 128 с.
- [3] Калимулина Т.А. *Феномен Пендерецкого в свете проблемы целостности композиторской поэтики второй половины XX века // Науковий вісник НМАУ.* – Вип. 48. – К., 2005. – с. 125 – 133.
- [4] Кокорева Л.М. *Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кишиштоф Пендерецкий. Очерки.* – М., 1997. – 162 с.
- [5] Никольская И. *От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века.* – М.: Сов. композитор, 1990. – 332 с.
- [6] Пахомова О.В. *«Дисперсия света» в сонористических композициях В. Лютославского и К. Пендерецкого // Музыкаведение.* – № 1. – 2008. – с. 11-14.
- [7] Энтелис Л. *Встречи с современной польской музыкой.* – Л.: Музыка, 1978. – 144 с.

- [8] Янис Ксенакис // *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3.* – М.: Гос.институт искусствознания, 2000. – с. 171-212.
- [9] Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte.* – Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.
- [10] Schäffer B. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej* – Kraków: PWM, 1969. 543 s.

K. Penderecki's "Strophen" in the determination of the style reference points of the creative work of the composer

Summary: The article considered indicative style reference points of the Polish music of the vanguard period of the 1950-60th years with special emphasis of the contribution of the early composers - avantgardists and Iannis Xenakis in forming creative person of Krzysztof Penderecki. The author analyzed Penderecki's Chamber cantata for soprano, narrator and 10 instruments "Strophen" in the context of the prevailing style signs with the special attention to the place and a role of the texts in this composition.

Keywords: *Krzysztof Penderecki, Strophen, music, vanguard*

Elena Vladislavovna Chaika (Елена Владиславовна Чайка)

Ph.D., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Vice-Rector of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism. The special area of interest - the musical cultural studies. In the center of scientific attention - questions of performing interpretation of musical works in the aspect of manifestation in them mythologeme nature of artistic thinking, defining attributiveness its national-ethnic terms, which concerns both the composer's creative and performing reading, historically primary and basic in the development of musical professionalism.