

**ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
К. ПЕНДЕРЕЦКОГО, Г. М. ГУРЕЦКОГО И А. ПАНУФНИКА**

В статье предпринята попытка интерпретации вокально-инструментального творчества трех ведущих польских композиторов второй половины 20-го века в ключе философской антропологии, в том числе - с привлечением концепта синергийной антропологии Сергея Хоружего, платоновских и аристотелевских воззрений на музыкальный феномен. Рассматриваемые в статье произведения, с одной стороны, служат примером творческой переплавки музыкального языка европейской традиции и авангарда. С другой стороны, как показано в статье, основой такой переплавки является синтез неких общих антропологических установок, являющихся следствием принятия еще более общих, метафизических предпосылок.

Ключевые слова: Пендерецкий, Гурецкий, Пануфник, Хоружий, синергийная антропология, духовная традиция, музыкальная традиция, авангард, платонизм, пифагореизм, аристотелизм.

1. Введение: антропологический архетип как основа культуры

У основания каждого культурологического исследования лежит определенное философское представление о логике культурно-цивилизационного процесса. Такое представление вырастает из априорно принятой исследователем философской матрицы, определяющей представления о мире, о человеке, о Абсолюте и о взаимной конфигурации этих трех категорий. Так, согласно философу Сергею Хоружему, у основ цивилизационной динамики как таковой лежит взаимодействие духовной, культурной и народной традиций¹. В нашей статье, опираясь на подобный культурологический подход, мы покажем взаимосвязь между такими категориями, как духовная традиция, антропологическая модель и музыкальная культура. Материалом для нашего небольшого исследования послужат избранные произведения трех выдающихся польских

¹ См.: Хоружий С., *Лекции по введению в синергийную антропологию*, стенограмма лекций прочитанных в Томском государственном университете в сентябре 2007 года, Лекция IV, <https://www.predanie.ru/horzhiy-sergey-sergeevich/book/72472-vvedenie-v-sinergijnuyu-antropologiyu-kurs-lekcij/#toc4> (21.09.2016).

композиторов второй половины XX века – Кшиштофа Пендерецкого, Генрика Миколая Гурецкого и Анджея Пануфника.

Духовная традиция понимается Хоружим как трансляция (передача от поколения к поколению) определенного духовного опыта посредством кодифицированной духовной практики. У основ такой практики лежит непосредственный опыт достижения некой онтологической границы, которую Хоружий определяет и как границу антропологическую. Именно тип такой антропологической границы, которая одновременно является Телосом (целью всех устремлений человека), и определяет – по Хоружему – архетип человека в данной культуре, его место в мире, способ его самореализации. Например, в христианстве телос понимается как трансцендентный личностный Абсолют, сложный в своей структуре, всемогущий и любящий Бог-Отец². Человек, стремящийся к его достижению посредством соответствующей духовной практики, и сам становится бытием все более структурированным, приобретая характерные черты данного телоса.

Таким образом, европейская культура, которая сформировалась под знаком стремления к христианскому телосу, в процессе своей эволюции создавала артефакты, обладающие все большей степенью комплексности и рафинированности (наука, музыка, поэзия) присущих христианскому Абсолюту. Важной их особенностью является, соответственно, обращённость к человеку как к разумному и рациональному бытию обладающему индивидуальным сознанием, которое и определяет его действия по отношению к миру.

Следует отметить, что в самой Библии нет четких установок на тему того, какую конкретную форму должны принимать культура или общественное устройство. Здесь отсутствует сакрализация окружающего мира или некоего конкретного общественного миропорядка, даны лишь самые общие антропологические и метафизические установки касающиеся понимания места человека по отношению к миру и Творцу. Так, согласно христианской доктрине, человек – будучи вершиной творения – является соработником Бога в деле преобразования и спасения мира³. Занимая в бытийной иерархии место между творением и Творцом, человек призван к творческому преобразованию себя самого и окружающей реальности. Инструментом преобразования себя служит

² См.: там же, Лекция II.

³ Подробнее на тему христианского видения места человека в космосе см. например: Хоружий С., *Космическая литургия как экологический принцип православной культуры*, "Философия и культура", 2/2016, s. 268-274., <http://tvorenie.by/biblioteka/stati/kosmicheskaya-liturgiya-kak-ekologicheskij-printsip-pravoslavnoj-kultury-s-s-horuzhij> (21.09.2016).

духовная традиция мир же преобразовывается посредством культуры, культурной традиции. Обе стратегии – преобразования себя и преобразования мира – взаимообусловлены и реализуются синхронно, базируются на общих антропологических и метафизических установках. Человек рассматривается в христианстве как динамичное бытие открытое на встречу с Абсолютом. Соответственно и христианская культура имеет не традиционалистический, нацеленный на сохранение неких незыблемых формул характер, – сохраняя лишь самые общие установки прописанные в основных христианских догмах, она устремлена в будущее, к некоей границе, по достижению которой произойдет радикальное преобразование мира и человека.

Благодаря такой открытости европейской культуры на будущее, стала возможной многовекторность её развития, присутствие в ней альтернативных социальных, научных и художественных стратегий, их постоянный творческий диалог. При этом, под влиянием тринитарного и христологического богословия, сформировался определенный образ европейского человека, ключевыми для которого стали такие предикаты как диалогичность (человек формируется в диалоге с другими и с миром), рациональность (главенствующей инстанцией в человеке является сознание), динамичность (человек является бытием открытым, развивающимся формирующимся в процессе достижения телоса) и драматичность (человек как бытие существующее одновременно в двух несводимых к себе измерениях – божественном и эмпирическом).

Таким образом, Библия стала для европейской культуры источником наиболее емких архетипов, основой для выработки базовых поведенческих антропологических стратегий. Нам представляется, что в рамках этой культуры библейские образы воспринимаются как наиболее глубокие, обладающие некоей антропологической полнотой. Так обращение автора художественного или музыкального произведения к Библии позволяет создавать очень близкие читателю или слушателю универсальные образы, окружающая реальность и экзистенциальная судьба человека, как свободной личности, наполняются смыслом, на место древнегреческого слепого фатум приходит Провидение, с которым уже возможен диалог.

Итак, Библия дает самые общие антропологические установки, формируемый в её парадигме человек обладает способностью создавать предметы и реальности несущие на себе печать его оригинальности и самобытности, позволяя при этом оставаться в рамках этой же – христианской – парадигмы. Библия и выросшая на ней христианская духовная традиция стали для европейской культуры главным источником оригинальной антропологической когнитивной стратегии. Её целью является переход от состояния рассеянности и неосознанности к

состоянию концентрации и осознанности, от полного подчинения человеческого бытия временно-пространственной череде причин и следствий (фатум) к свободе, у основ которой лежит – с одной стороны – способность к самоограничению и дистанцированию от мира (добродетель), а с другой – постулируемая гармония, синергия с Абсолютом (благодать). При этом, состояние свободы неизбежно предполагает самоподчинение человека неким высшим ценностям и вырастающему на этих же ценностях самосознанию.

2. Антропологические и аксиологические установки европейского музыкального искусства

Европейское музыкальное искусство, как часть европейской культуры, всегда обращается к сознательному, к слушателю как субъекту, участнику диалога. Нам представляется, что академическая музыка нацелена на размыкание человека на трансцендентное которое может интуитивно восприниматься как бесконечное, любящее, абсолютное, или глубокое.

По Платону, который заложил основы музыкальной эстетики, музыка является выражением глубинной структуры бытия, и как таковая – имеет огромное влияние на формирование как отдельно взятой души, так и общества в целом⁴. Музыка рассматривалась философом двояким образом – как звуковой феномен (музыка в привычном значении) и как рациональная наука о самых глубоких основаниях мироздания и души (музыка сфер). Кроме того, у Платона берет свое начало двоякое понимание музыки – как самостоятельного искусства (инструментальная музыка) и как средства лишь вспоминающего текст (вокально-инструментальная музыка). В дальнейшем анализе творчества избранных польских композиторов мы покажем присутствие обеих подходов – техническая комплексность и подчинение неким рациональным структурам сочетается в их музыке с заботой о эмоциональной и содержательной выразительности.

В контексте музыкальной эстетики Платона о ценности данного вокально-инструментального музыкального произведения свидетельствует не столько используемый текст, сколько близость музыки некой абстрактной онтологической структуре бытия. При этом философ жаловался на ущербность современной ему музыкальной культуры по сравнению с постулированной мифической традицией Золотого века. И далее в истории европейской музыки многократно акцентировалась потребность радикального преобразования, причем отношение к собственной музыкальной традиции часто было амбивалентным. С одной стороны, ставилось требование разрыва с ней, с другой – для обоснования

⁴ См.: Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Краков 2015, с. 44–50.

такого разрыва идеологи новой музыки опять же ссылались на традицию, хотя и более древнюю⁵. Далее мы проанализируем и отношение к традиции, духовной музыкальной и народной традиций, в музыке обсуждаемых в статье композиторов, покажем каким образом привлечение этих традиций служит появлению оригинального произведения открывающего новые музыкальные миры и – в то же время – глубоко коренящегося в предшествующей традиции.

Нам представляются возможными три способа прочтения традиции – (а) традиционалистическое (использование готовых технических решений и средств выразительности), (б) эклектическое (соединение в рамках одного произведения средств выразительности принадлежащих различным традициям) и (в) творческое (сохранение глубинной ценностной структуры при радикальном преобразовании музыкального языка и типа экспрессии, объединяющим фактором обеспечивающим внутреннюю когерентность и выразительность произведения является целостность личности его автора). В последнем случае следует говорить о сохранении ценностей, базирующихся на платоновской триаде добра, правды и красоты, которые в музыкальном языке выражаются например как присутствие своеобразной гармонии, интеллектуализм, умеренность, дисциплина в формировании музыкального материала. Кроме того, музыка транслирующая вышеуказанные ценности, исходит из понимания человека как бытия направленного на постепенное усложнение своих внутренних структур, бытия способного к самоограничению и самодисциплине, открытого на тайну и на трансцендентное Инобытие.

3. Феномен польского авангарда II половины XX века:

от сонористики к минимализму

Во II половине XX века в рамках польской музыкальной традиции был создан оригинальный стиль ставший одним из важных и самодостаточных ответвлений мирового музыкального авангарда. Это направление, названное сонористикой (сонорикой), предполагало оперирование тембровзвучаниями как таковыми сообразно их специфическим имманентным закономерностям⁶. В сонорном произведении созвучие состоящее от нескольких (аккорд) до нескольких десятков (кластер) звуков рассматривалось композитором как единый колористический и экспрессивный комплекс. В таком созвучии, в отличие от аккорда, слух не дифференцирует отдельных составляющих элементов, а воспринимает их как некую музыкальную единицу. Польский музыковед Збигнев Гранат

⁵ Так члены Флорентийская Камераты ссылались на Античность, додекафонисты – на нидерландских полифонистов, неоклассики – на Венских Классиков в лице Гайдна и Моцарта.

⁶ См.: Ценова В. С., ред., *Теория современной композиции*, Москва 2007 с. 383.

определил сонористику как "(...) стиль польской музыки 1960-х годов, для которого характерны контрасты инструментовки, фактуры, тембра, артикуляции, динамики, движения и экспрессии, трактуемые как первичные формообразующие элементы"⁷. Важнейшими композиторами польского авангардизма являются Витольд Лютославский (1913–1994), Анджей Пануфник (1914–1991), Войцех Килар (1932–2013), Генрик Миколай Гурецкий (1933–2010) и Кшиштоф Пендерецкий (р. 1933). Три последние автора, после творческого периода посвященного авангардной музыке (60-е годы: соноризм, сериализм, пунктуализм, алеаторизм), уже будучи известными авторами, совершили постепенный переход к более традиционным средствам музыкальной выразительности (70-е годы: архаизация, пост-романтизм, минимализм, литургический соцреализм). Одновременно, в их творчестве прослеживалось постепенное смещение акцентов от инструментальной музыки к вокально-инструментальным формам, в которых часто использовались религиозные тексты непосредственно или опосредованно взятые из Библии.

Таким образом, у вышеуказанных авторов можно проследить две тенденции в подходе к музыкальной обработке таких текстов – (а) приверженность сложным формам использующим музыкальные средства из арсенала авангардной музыки (сериализм, микротональность, соноризм) и (б) сознательное упрощение музыкального языка (архаизация, минимализм, примитивизм)⁸. Мы проследим две вышеуказанные тенденции в творчестве Кшиштофа Пендерецкого, Генрика Миколая Гурецкого и Анджея Пануфника. На примере избранных произведений, в которых музыкальный язык из арсенала академической и народной музыкальных традиций служит выражению содержания христианской духовной традиции, мы покажем, каким образом общие метафизические и антропологические установки влияют на подход композитора к формированию музыкального материала, определяя как тип музыкальной экспрессии, так и способ музыкальной интерпретации текста.

4. Музыкальный театр Кшиштофа Пендерецкого

В ранних произведениях будучи под сильным влиянием музыки Антона Веберна, Игоря Стравинского и Пьера Булеза, Кшиштоф Пендерецкий (р. 1933) постулировал освобождение звучания от какой бы

⁷ См.: Granat Z., *Rediscovering 'Sonoristics': A Groundbreaking Theory from the Margins of Musicology*, в: *Music's Intellectual History*, стр. 821–33, Нью Йорк 2008.

⁸ Такая амбивалентность в отношении интерпретации религиозного текста композиторами отдаленно напоминает существующее в европейской музыке начиная от XVII века разделение на так называемые *Prima pratica (stile antico)* и *Secunda pratica (stile moderno)*, которое - среди прочего - выражало различное отношение композиторов к использованию диссонансов.

то ни было музыкальной традиции и стал одной из ключевых фигур польской сонористики. Однако уже в начале 70-х годов композитор все чаще пишет в рамках традиционного тонального плана, пользуясь средствами выразительности характерной для немецкой симфонической музыки конца XIX века, возвращается к романтическому и экспрессионистическому типу музыкальной выразительности⁹.

В начале 80-х годов в Польше становятся популярными крупные вокально-инструментальные формы тематически связанные с историческими событиями или же использующие религиозные тексты, в том числе такие традиционные формы сакральной музыки как мессы, пассионы и музыкальные обработки псалмов. Одним из наиболее популярных произведений такого рода является Польский Реквием (Polskie Requiem, 1980–2005) Пендерецкого, написанный для хора, солистов и оркестра. Каждая из частей Реквиема посвящена важным фигурам в истории Польши¹⁰. Здесь использован традиционный латинский литургический текст Requiem с добавлением церковного польского гимна "Святой Боже" ("Święty Boże"). В произведении можно найти реминисценции средневековой и ренессансной, музыки Реквиемов написанных Моцартом, Верди, Берлиозом и Стравинским. В последствии музыкальные критики назовут Реквием Пендерецкого "музыкальным театром темой которого является отношение человека к смерти"¹¹.

Другим известнейшим произведением Пендерецкого, в котором переплелись библейские тексты и реминисценции из различных академических традиций – от Средневековья до авангарда – является оратория Семь ворот Иерусалима ("Siedem bram Jerozolimy", 1996) для пяти солистов, чтеца, трех хоров и оркестра. Количество частей произведения соответствует количеству ворот ведущих в древнюю часть Иерусалима. Музыкальный язык оратории включает в себя реминисценции ближневосточной традиционной музыки, а также

⁹ Пендерецкий: The avant-garde gave one an illusion of universalism. The musical world of Stockhausen, Nono, Boulez and Cage was for us, the young – hemmed in by the aesthetics of socialist realism, then the official canon in our country – a liberation... I was quick to realise however, that this novelty, this experimentation and formal speculation, is more destructive than constructive; I realised the Utopian quality of its Promethean tone. I was saved from the avant-garde snare of formalism by a return to tradition, см.: Tomaszewski M., *Penderecki: Orchestral Works, Vol. 1 / Symphony No. 3 / Threnody*, буклет аудиодиска, Naxos 2000.

¹⁰ Произведение написано на заказ партии Солидарность для исполнения во время открытия памятника событиям в гданьской верфию *Lacrimosa* (посвящена Леху Валенсе), *Agnus Dei* (Стефану Вышинскому), *Recordare Jesu pie* (Максимилиану Колбе), *Dies Irae* (Варшавскому восстанию), *Libera Me* (жертвам в Катьни), *Chaconne* (Иоанну Павлу II).

¹¹ См.: Chłopska R., *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Краков 2000, Zieliński T.A., *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Краков 2003.

католической и православной литургической музыки. В каждой из частей оратории использованы латинские ветхозаветный тексты: I. Magnus Dominus et laudabilis nimis (Псалом 48), II. Si oblitus fuero tui, Jerusalem (Псалом 137), III. De profundis (Псалом 130), IV. Si oblitus fuero tui, Jerusalem (Псалом 137), V. Lauda, Jerusalem, Dominum (Псалом 147), VI. Facta es super me manus Domini (Книга Иезекииля), VII. Haec dicit Dominus (Книга Иезекииля и Книга Даниила).

Однако самым знаковым вокально-инструментальным произведением Пендерецкого в котором библейский текст послужил формальной основой является пассион "Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam" (1966). В этом произведении, написанном для сопрано, баритона, баса, чтеца, хора мальчиков, трех смешанных хоров и оркестра, сопоставляются фрагменты написанные в авангардном стиле (наиболее драматические фрагменты) с эпизодами удержанными в рамках традиционно мажорно-минорной системы (медитативные фрагменты). Используются фрагменты латинского текста Евангелия от св. Луки и св. Иоанна, псалмы, а также пасхальные гимны. Пассион состоит из 27 музыкальных номеров разделенных на две части и длится в общей сложности около 80 минут. Основой мелодики всего произведения являются две 12-тоновые серии, в которых преобладает интервал секунды, что делает мелодию похожей на хорал. Первая серия является симметричной – ее вторая половина – это транспозиция первой на интервал тритона. Вторая серия построена на мотиве В-А-С-Н который со времен барокко использовался в качестве риторической фигуры выражающей символ христианского креста (*imaginatio crucis*). Таким образом, пассион почти полностью построен на атональном гармоническом плане за исключением двух мажорных трезвучий – в "Stabat Mater" (хор акапелла) и в финале произведения (хор, оркестр и орган). В произведении часто появляются кластеры в партии медных духовых и органа (*fortissimo*), микрополифония и четверть-тоны (ария сопрано). Для достижения иллюстративности музыки в партии хора используются нетрадиционные вокальные техники из сонористического арсенала – такие как крик, говор, хихикание и шепот, пение с закрытым ртом. Также и в партиях смычковых инструментов часто появляется быстрое тремоло, пиццикато, нетрадиционные методы звукоизвлечения.

Другие вокально-инструментальные произведения Пендерецкого с использованием библейских текстов – это Псалмы Давида (1958) для хора, перкуссионных инструментов и струнных (использован текст четырех псалмов), "Canticum Canticorum Salomonis" (1973) для хора камерного оркестра и танцевальной пары (использован текст Песни песней), "Magnificat" (1974) для солистов, двух хоров и оркестра (использован традиционный церковный латинский текст Magnificat), "Te Deum" (1980)

для солистов, двух хоров и оркестра (использован текст традиционного церковного гимна), "Credo" (1998) для солистов детский хор хор и оркестра (использован текст молитвы "Credo").

5. Симфония жалобных песен Миколая Гурецкого: поиски Абсолюта как экзистенциальная судьба

В ранний период своего творчества Гурецкий (1933–2010) зарекомендовал себя как радикальный авангардист. Находясь под сильным влиянием музыки Карлхайнца Штокхаузена, Антона Веберна и Луиджи Ноно, в 60-х годах Гурецкий стал одним из вдохновителей польского музыкального авангардизма, его инструментальное произведение "Scontri" (1960) стало символом польской сонористики. Однако уже в 70-е годы композитор совершает поворот от инструментальной авангардной музыки к вокально-инструментальным формам использующим религиозные тексты. Тогда же в его музыке появляются реминисценции из народной музыки (ладовая система мелодика) и средневековой религиозной музыки (форма ладовая система), упрощается мелодический рисунок и гармонический план произведений, встречаются многократные повторения простых мелодических мотивов (минимализм)¹².

Яркими примерами раннего творчества Гурецкого является инструментальный цикл для 15 инструментов *Elementi per tre archi, Canti strumentali* (1963) – сонористическое произведения с характерным для этого стиля очень плотным звучанием, и "Refren" (1965), в котором совершенным образом сочетается средневековая техника *hoquetus* (последовательное прерывание мелодической линии в каждом из голосов) и додекафония (отсутствие важных, с точки зрения мажоро-минорной ладовой системы, ступеней – тоники, субдоминанты или доминанты). В очередном инструментальном произведении композитора, "Muzyka staropolska" (1969) используется средневековая мелодия "Benedicamus Domine" (сборник польских антифон, XIV век) и мелодия из песни "Już się zmierzcha" Вацлава из Шамотул (XVI век). Музыка имеет очень статичный, контемплятивный характер, что станет чертой всех позднейших произведений Гурецкого. Техника кластеров, ритмических и гармонических палиндромов, сочетается здесь со средневековой модальностью. В "Ad Matrem" (1972) написанном для сопрано, хора и оркестра музыкальный язык подвергся еще большему упрощению. То же касается и "Beatus vir" (1979) для баритона, хора и оркестра в котором использованы фрагменты из Книги Псалмов.

¹² См.: Malecka T., *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, "Res Facta Nova" 11/2000, Познань 2000.

Наиболее популярным произведением Гурецкого и, в то же время, самым известным произведением польской музыки 20 века¹³ является его III Симфония, "Symfonia pieśni żałobnych" (1976) в которой ярко проявился наметившийся уже ранее переход от авангардного стиля композитора (соноризм, алеаторизм, сериализм) к более традиционному звучанию (архаизация, минимализм). Музыкальный материал симфонии построен на простом тональном плане приводящим на мысль средневековую модальную музыку. Здесь доминируют смычковые инструменты звучащие преимущественно в динамическом диапазоне пиано. Повторяемость простых и выразительных музыкальных фраз создает медитативное настроение. Общая форма данной симфонии – это последовательность трех песен для сопрано в жалобном, элегичном ключе.

Первая из них, "Lento-Sostenuto tranquillo ma cantabile", построена на каноне в теме которого использован фрагмент польского монодического скорбного распева известного уже в XV веке. Источником самого распева является старинная народная религиозная польская песнь "Synku miły i wybrany, gozdział z matką swoje rany..." ("Милый и избранный сын, раздели с матерью свои раны..."). Вторая часть, Lento e largo-Tranquillissimo – это элегия в форме АВАВС. здесь использован текст выцарапанный на стене гестаповской тюремной камеры содержащейся в ней 18-летней польской девушкой: "Mamo, nie płacz, nie. Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie. Zdrowaś Mario". ("Мама, не плачь, нет. Пречистая Королева небес, Ты всегда поддерживай меня. Радуйся Мария"). Сама мелодия, использующая органный пункт, имеет ярко выраженный народный характер. Третья часть симфонии, Lento-Cantabile-semplice, представляет собой вариационную обработку народной мелодии из региона Силезии. В тексте речь идет о матери безнадежно тоскующей за погибшим сыном: "Kajze mi się podziół mój synocek miły" ("Где же ты пропал, мой сыночек милый").

Симфония Гурецкого служит прекрасной иллюстрацией выдвинутого в самом начале данной статьи тезиса о богатых плодах творческого взаимодействия духовной, культурной и народной традиций. В данном произведении такое взаимопроникновение осуществляется как в плоскости литературного текста (привлечение католических и народных текстов), так и в самом музыкальном материале (реминисценции из ряда европейских – академических и народных – музыкальных традиций). Из

¹³ В 1992 запись симфонии исполненной оркестром London Sinfonietta под управлением Давида Зинмана попала на вершины мировых хит-парадов популярной музыки – лишь только в Соединенных Штатах было продано около 150000 экземпляров этого диска что является исключительным феноменом для классического произведения.

духовної традиції Гурецький черпає содержащиеся імпліцитно в використовуваних текстах архетип людини як людини іщущого Абсолют (Lento e largo-Tranquillissimo) і – в то ж час – людини іскомого Абсолютом (Lento-Sostenuto tranquillo ma cantabile, Lento-Cantabile-semplice). Така екзистенціальна судба людини в світі підкріплюється як в релігійному (метафізическому) так і антропологіческому (общечеловеческому) планах.

Подобные альтернативные інтерпретації взагалі не суперечать друг другу – так можливо відбувається по тій причині, що музика спроможна виразити певні універсальні значення. Вона є своєрідною системою знаків і символів непередаваною на інші мови, мовою виражаючим те значення, які лежать у основ будь-якого з множини дискурсивних мов. Слід також підкріпити, що симфонія Гурецького – це не еkleктичне вироблення. Привлекая різні традиції композитор не просто сопоставляє їх разом, а подібно дію плавної печі, отримує з їх допомогою певні якісно новий художественний сплав.

6. Музика Анджея Пануфніка як звучача архітектура: в пошуках гармонії між серцем і розумом

Будучи головним дирижером краківської філармонії і едва ли не самим відомим сучасним композитором в Польщі, в 1954 році, після обрушившихся на нього звинувачень в музичальному формалізмі, Анджеєм Пануфніком (1914–1991) емігрував в Велику Британію, де вкратці став керівником симфоніческого оркестру в Бірнінгемі. Однак після короткого періоду популярності, уже в 1959 році, коли радикально змінюється політика BBC в користь авангардної музики, більш традиційна музика Пануфніка знову потрапляє в опалу – на цей раз не по політическим, а по уже художественним причинам¹⁴.

Композитор писав вироблення по замову таких видатних музичальних осіб як Леопольд Стоковський (Universal Prayer, 1969), Іегудій Менухін (Концерт для скрипки, 1971) і Мстислав Ростропович (Концерт для віолончелі, 1991). Крім перерахованих вироблень, Пануфнік є автором 10 симфоній, в тому числі таких як *Sinfonia Sacra* (1963), в якій композитор використовує в якості основної структурної формули мелодію середньовічної релігійної пісні Богородиці, "*Sinfonia Mistica*" (1977) і "*Sinfonia Votiva*" (1980), присвяченої патронші Польщі Матері Божьей в Ченстохові. Ці вироблення є прикладом взаємопроникнення

¹⁴ См.: Kaczyński T., *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Варшава 1994.

религиозности автора, его рафинированного академического ремесла и философских установок платоновского толка.

Из вокальных произведений Пануфника стоит отметить и "Song to the Virgin Mary" для хора a cappella (1964), которая также является примером соединения академической музыкальной традиции (хорал) народной музыкальной традиции (пентатоника, аккорды содержащие одновременно малую и большую терцию) и традиции духовной. Текст произведения взят из анонимного латинского средневекового стиха "Tu luna pulchior, tu stellis purior, tu sole clarior, Maria!" ("Ты прекраснее луны чище звезд и яснее солнца Мария!") В формальной конструкции произведения доминируют симметричные структуры.

В кантате "Universal Prayer" (1969) для 4 сольных голосов, 3 арф, органа и смешенного хора, композитор использует текст английского религиозного поэта Александра Поупа (1688–1744). Музыкальная структура произведения здесь полностью подчинена принципам симметрии, которая охватывает все аспекты музыки, включая динамику и агогику. Кроме того, весь материал кантаты строится на единственной музыкальной формуле состоящей из трех нот (триаде), которая появляется как вертикальном (гармоника) так и горизонтальном (мелодика) измерении произведения, со множеством отражений и транспозиций. Благодаря технической строгости, композитор достигает целостности художественного выражения, а экономность музыкальных средств подчеркивает аскетизм и суровость текста молитвы к Отцу (Father of All). Такая строгость не сковывает эмоций, и – в то же время – не позволяет им доминировать.

Произведения Пануфника пронизывают симметричные архитектурные структуры и математические пропорции. Его эстетический идеал – это музыка Моцарта, по его мнению – пример совершенного равновесия между чувством и интеллектом, сердцем и разумом¹⁵. Построенные согласно точному архитектурному плану, произведения Пануфника могут быть воссозданы даже на основании их схематической геометрической записи или просто по памяти – композитор представлял форму каждого из своих произведений в виде геометрических диаграмм. Его музыка часто имеет структуру навеянную формой кристалла или вычурного рисунка на замороженном оконном стекле. Можно бы сказать, что Пануфник не пишет музыку по аристотелевскому формальному принципу – где есть вступление кульминация и развязка. Композитор – скорее платоник, он

¹⁵ См.: Panufnik, сайт посвященный композитору и его творчеству, <http://panufnik.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/wprowadzenie/credo-artystyczne> (21.09.2016).

понимает произведение не как некий органический процесс, но скорее как медитативное наблюдение определенного музыкального бытия, выстроенного согласно рациональным математическим выкройкам.

Склонность к симметрическим структурам сочетается в музыке Пануфника с тенденцией к ограничению музыкального материала. Для него важна ясность и выразительность музыкального языка - в плоскости гармонии, инструментальной фактуры и формы, Пануфник, в отличие от Пендерецкого и Гурецкого, не использовал ни додекафонической, ни алеаторической техники. Гармоническая структура его музыки не является тональной, но в то же время её нельзя назвать и авангардной, композитор далек от чрезмерного использования диссонансов. В его понимании, сериализм противоречит концепции музыки как артефакта культуры обращенного к субъекту. Кроме того, алеаторика, присутствие элемента случайности как одного из основополагающих формальных принципов композиции, шел в разрез с его любовью к рациональной упорядоченности, которую он считал фундаментом каждого произведения искусства. У оснований большинства произведений Пануфника лежит одна или две мелодическо-ритмическая формула, являющаяся отправной точкой для дальнейших вариативных переработок, в том числе для транспозиций и зеркальных отражений.

Пануфник создал свой собственный музыкальный мир – современный, но не авангардный, не срывающей с европейской академической традицией, но являющийся его логическим продолжением. Его музыка является хорошим примером творческого, не традиционалистического или эклектического, подхода к музыкальной традиции. Кроме того, для нее характерна своеобразная переплавка вне-музыкальных, общих философских установок (пифагореизм платонизм), привлечение антропологических архетипов автора (рационализм открытость на слушателя) и слушателя (обращение к ratio), выработанных в христианстве и в Античности.

Литература

1. Ценова В. С., ред., Теория современной композиции, Москва 2007.
2. Хоружий С., Космическая литургия как экологический принцип православной культуры, "Философия и культура", 2/2016, s. 268-274.
3. Хоружий С., Лекции по введению в синергийную антропологию, лекции прочитанные в Томском государственном университете в сентябре 2007 года, Лекция I–I.V
4. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Historia Muzyki, Том 2, Краков 1990.
5. Chłopska R., Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum, Краков 2000.
6. Granat Z., Rediscovering 'Sonoristics': A Groundbreaking Theory from the Margins of Musicology, в: Music's Intellectual History, Нью Йорк 2008.
7. Fubini E., Historia estetyki muzycznej, Краков 2015.
8. Kaczyński T., Andrzej Panufnik i jego muzyka, Варшава 1994.

9. Malecka T., Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny, „Res Facta Nova” 11 / 2000, Poznań 2000.
10. Zieliński T.A., Dramat instrumentalny Pendereckiego, Краків 2003.

Роман Туровський. Духовна традиція як антропологічна основа музичного твору (на прикладі творчості К. Пендерецького, Г. М. Гурецького та А. Пануфника).

У статті інтерпретується вокально-інструментальна творчість трьох провідних польських композиторів другої половини 20-го століття в ключі філософської антропології, зокрема з використанням концепту синергійної антропології Сергія Хоружого, платонівських та аристотелівських поглядів на музичний феномен. Твори, що розглядаються у статті, з одного боку, служать прикладом творчої переплавки музичної мови європейської традиції та авангарду. З іншого боку, основою такої переплавки є синтез певних загальних антропологічних підходів, які, у свою чергу, стали результатом прийняття ще більш загальних, метафізичних установок.

Ключевые слова: Пендерецький, Гурецький, Пануфник, Хоружий, синергійна антропологія, духовна традиція, музична традиція, авангард, платонізм, піфагореїзм, аристотелізм.

Roman Turowski. Tradycja duchowa jako antropologiczna podstawa utworu muzycznego (na przykładzie twórczości k. Pendereckiego, H. M. Góreckiego oraz A. Panufnika).

W artykule podjęto próbę zinterpretowania wybranej wokalnoinstrumentalnej twórczości trzech czołowych polskich kompozytorów drugiej połowy 20-go wieku w kluczu filozoficznej antropologii, w tym - z przywołaniem konceptu synergijnej antropologii Sergiusza Chorużego, platońskich oraz arystotelesowskich poglądów na temat fenomenu muzycznego. Utwory rozpatrywane w artykule, z jednej strony, służą przykładem twórczego przetopienia muzycznego języka europejskiej tradycji z awangardą. Z innej stroną podstawą takiego przetopienia jest synteza pewnych ogólnych antropologicznych postaw, które, z kolei, są konsekwencją przyjęcia jeszcze bardziej ogólnych, metafizycznych przesłanek.

Słowa kluczowe: Penderecki, Górecki, Panufnik, Choruży, synergijna antropologia, tradycja duchowa, tradycja muzyczna, awangarda, platonizm, pitagoreizm, arystotelizm.

Roman Turovskii. Spiritual Tradition as an Anthropological Basis for a Musical Composition (on Example of Works by K. Penderecki, H. M. Górecki and A. Panufnik).

The article attempts to interpret selected vocal works of three leading Polish composers of the second half of the 20th century in the key of philosophical anthropology, including the concept of synergetic anthropology by Sergey Horujy, Platonic and Aristotelian views on the phenomenon of music.

Compositions considered in the article, on the one hand, serve as an example of creative melting musical language of the European tradition and avant-garde. On the other hand, as a basis of such melting we have to consider some general anthropological attitudes which, in turn, are a consequence of the adoption of more general, metaphysical premises.

Key words: Penderecki, Górecki, Panufnik, Horujy, synergetic anthropology, spiritual tradition, musical tradition, avant-garde, Platonism, Pythagoreanism, Aristotelianism