

*На правах рукописи*

МАЧЕЕВСКА Елизавета Сергеевна

**Гуральский фольклор в музыке польских композиторов XX века: на  
материале творчества Кароля Шимановского и Войцеха Киляра**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки  
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный  
руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**ДЕГТЯРЕВА Наталья Ивановна**  
профессор кафедры истории зарубежной музыки  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**ЗЕНКИН Константин Владимирович**, проректор  
по научной работе ФГБОУ ВО «Московская  
государственная консерватория имени П.И.  
Чайковского»

кандидат искусствоведения,  
**ГОРН Анна Викторовна**, доцент кафедры  
музыкального искусства ФГБОУ ВО «Академия  
Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Ведущая организация: **ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»**

Защита состоится 22 апреля 2019 года в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте <http://www.conservatory.ru>

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 года.

Ученый секретарь  
Совета по защите докторских  
и кандидатских диссертаций Д 210.018.01  
доктор искусствоведения, профессор,  
заслуженный работник культуры России

\_\_\_\_\_ Зайцева Татьяна Андреевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Фольклор сопутствовал профессиональной польской музыке на протяжении всей ее истории — от произведений М. Гомулки и Вацлава из Шамотул, созданных в эпоху Ренессанса, через патриотические сочинения Курпиньского и Эльснера к вершинам, достигнутым Шопеном, Монюшко, Шимановским, Лютославским, Киляром, Гурецким и многими другими композиторами. Народное творчество вдохновляло не только творцов, но и ученых — идеи просветителя Гуго Коллонтая, а позднее масштабные исследования Оскара Кольберга стали ценнейшей страницей европейской фольклористики.

Эпоха «Молодой Польши» открыла новую главу в истории польской культуры, введя в нее гуральский фольклор<sup>1</sup>, который с рубежа XIX–XX веков стал главным источником вдохновения для многих польских художников. Фольклор польских гуралей представляет собой уникальное явление, в котором тесно переплетаются сохранившиеся глубинные, архаичные пласты народной культуры и взаимосвязи с бытом, укладом, музыкой окружающих народов — венгров, словаков, румынов. Сложный сплав самобытных и заимствованных элементов обеспечивает необыкновенную притягательность гуральской народной музыки, ставшей одним из важнейших источников вдохновения для польских композиторов.

К гуральскому фольклору обращались многие творцы эпохи «Молодой Польши» — К. Пшерва-Тетмайер, Я. Каспрович, С. Виткевич и др. В музыке кульминация этой линии связана с творчеством Кароля Шимановского, чей балет «Харнаси», стоявший у истоков польского неофольклоризма, оказался важной вехой не только в развитии польской музыки XX века, но и в истории европейской музыкальной культуры. Гуральский полиптих Войцеха Киляра, созданный через полвека после «Харнаси» и тесно связанный с традициями Шимановского, наряду с произведениями Генрика Миколая Гурецкого и Кшиштофа Пендерецкого, обозначил определенный рубеж в истории польской музыки — возвращение к «новому романтизму» и «новой простоте» после периода авангардных поисков. Исследование «гуральских» произведений Шимановского и Киляра позволяет проследить эти важнейшие этапы в эволюции польской композиторской школы XX века.

Творчество Киляра почти не представлено в российской музыкальной жизни и мало освещено в отечественной музыковедческой литературе. Балет «Харнаси» Шимановского также не является репертуарным произведением на сценах российских музыкальных театров. Обращение к произведениям Шимановского и Киляра может способствовать распространению интереса отечественной музыкальной общественности к этим выдающимся явлениям в истории польской музыки XX века. Вышесказанными положениями обусловлена актуальность данной научной работы.

---

<sup>1</sup> В современном польском музыкознании под словосочетанием «гуральский фольклор» понимается исключительно фольклор горцев, населяющих районы, относящиеся к региону Высоких Татр: Подгалье, реже Орава, Спиш, Пенины. Поэтому в данной работе автор считает допустимым использование определений «подгальский», «татранский» и «гуральский» в качестве синонимов.

### Степень научной разработанности темы.

В отечественном музыковедении отсутствуют специальные полномасштабные исследования, посвященные польскому, и, в частности, гуральскому фольклору. Проблематика польской народной музыки опосредованно затрагивается в работах, посвященных творчеству польских композиторов. К вопросам польского фольклора обращались В. Пасхалов («Шопен и польская народная музыка», 1949), И. Бэлза (в фундаментальном труде «История польской музыкальной культуры», 1954, 1957, 1972), А. Калениченко (кандидатская диссертация «Шимановский и народная музыка Подгалья» (к проблеме эволюции композиторского творчества)), 1988). Вопросам польской фольклористики и, в особенности, творчеству и личности Оскара Кольберга, посвящена книга И. Утенковой-Шалапак «Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии» (2010). Крупный вклад в освещение сферы инструментальной народной музыки в Польше и непосредственно связанных с ней территориях в контексте фундаментальных проблем народного инструментализма внесли труды И. Мациевского (монография «Народная инструментальная музыка как феномен культуры», 2007, статьи «Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки», 1987, «Инструментализм и этнокультурная история», 2010 и др.).

В польской музыковедческой литературе первые значительные исследования народной музыки гуралей относятся к началу XX столетия. Ведущее место в изучении гуральского фольклора в это время занимали многочисленные работы А. Хыбиньского (1923, 1926, 1927, 1938 и др.). Новое слово в освоение фольклора горцев внес Э. Мика («*Pieśni orawskie*», 1951). Отдельного внимания заслуживает масштабная работа выдающегося польского музыковеда и композитора В. Котоньского, посвященная фольклору Подгалья («*Uwagi o muzyce ludowej Podhala*», 1953–1954). Во второй половине XX — начале XXI века исследованием гуральского фольклора занимаются Б. Левандовская, Ю. Конс (2010), Л. Длуголенцкая и М. Пинкварт (2010), М. Маланич-Пшибыльская (2018) и др.

Отечественная литература о К. Шимановском представлена несколькими монографическими очерками, отдельными статьями и сборниками статей, в которых возникает достаточно объемная характеристика творчества композитора. В связи с темой настоящей работы значительный интерес представляет сборник «Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации» (редакторы и составители И. Никольская и Ю. Крейнина, 1984). В нем собраны статьи русских и зарубежных авторов, выдержки из эпистолярного наследия и статей самого композитора. Особую ценность этой публикации придает развернутый раздел комментариев, помогающий представить окружение композитора и его связи. Проблематике фортепианного творчества Шимановского посвящены исследования О. Собакиной («Стилистика фортепианных произведений Шимановского», 2005; «Фортепианные поэмы Кароля Шимановского», 2006; «Концепция современного фортепианного стиля: Б. Барток, К. Шимановский, В. Лютославский, Д. Лигети», 2012). Уже упоминавшаяся работа А. Калениченко и кандидатская диссертация И. Родионовой («Поздний период творчества Шимановского (к проблеме романтизма в XX веке)», 1991), затрагивают один из основных вопросов позднего периода творчества композитора — соотношение позднеромантического и фольклорного в его музыке.

Польская литература о Шимановском насчитывает значительное количество изданий. Первые музыковедческие работы о композиторе, принадлежащие перу З. Яхимецкого (1927) и А. Хыбиньского (1925), появились еще при жизни композитора. Библиография о Шимановском включает в себя несколько фундаментальных монографий, наиболее важными из которых являются книги С. Лобачевской и Т. Хылиньской. Монография С. Лобачевской — «Кароль Шимановский. Очерк жизни и творчества» («*K. Szymanowski. Życie i twórczość*») — вышла в 1950 году и на долгие годы стала основополагающей книгой для дальнейшего изучения творчества Шимановского. Т. Хылиньская — крупнейший на сегодняшний день исследователь творчества Шимановского в Польше. Одним из результатов ее полувекового труда стало вышедшее в 2008 году трехтомное издание «Шимановский и его эпоха» («*Karol Szymanowski i jego epoka*»). Эта публикация содержит не только музыковедческие наблюдения, но и большое количество неизвестных и ранее не публиковавшихся материалов. Среди последних работ, связанных с творчеством Шимановского, необходимо упомянуть книгу познаньского музыковеда М. Гмыса «Гармонии и диссонансы. Музыка „Молодой Польши” в контексте других искусств» («*Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*», 2015).

Творчество Войцеха Киляра — выдающегося польского композитора второй половины XX века — еще не получило обстоятельного специального рассмотрения в отечественной музыковедческой литературе. Среди работ отечественных музыковедов необходимо назвать исследование И. Никольской «От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века» (1990), в котором отдельные произведения Киляра рассматриваются в контексте польской музыки второй половины XX века, очерк О. Собакиной в книге «Портреты польских музыкантов» (2010). В польской музыковедческой литературе библиография о Киляре насчитывает несколько значительных работ, среди которых следует выделить монографию Л. Полёного «Войцех Киляр: стихия и молитва» («*Wojciech Kilar: żywioł i modlitwa*», 2005), изданную еще при жизни композитора. Значительная часть этого исследования посвящена анализу творчества и творческого пути композитора: автор прослеживает эволюцию Киляра, начиная с юношеских произведений до сочинений, созданных в 2000-е годы. Интерес представляет сборник интервью с Войцехом Киляром «Радуюсь дару жизни» («*Cieszę się darem życia*», 1997), изданный Л. Полёным и К. Подобиной. Различные аспекты творчества Киляра затрагиваются в исследованиях, посвященных истории польской музыки второй половины XX века, таких, как масштабные работы И. Линдстедт «Сонористика в творчестве польских композиторов XX века» («*Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*», 2010), П. Стшелецкого «„Новый романтизм” в творчестве польских композиторов после 1975 года» («*Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*», 2006), Ю. Миклашевской «Минимализм в польской музыке» («*Minimalizm w muzyce polskiej*», 2003), Б. Мики «Цитаты в польской музыке XX века: контексты, факты, интерпретации» («*Cytaty w muzyce polskiej XX wieku: konteksty, fakty, interpretacje*», 2008).

**Объектом исследования** в диссертации является проблема претворения гуральского фольклора в творчестве польских композиторов.

В качестве **предмета исследования** выступают особенности трактовки гуральской народной музыки в произведениях К. Шимановского и В. Киляра.

**Цель данного исследования** — обосновать своеобразие интерпретации фольклорной модели каждым из двух выдающихся польских композиторов, принадлежащих к разным поколениям, и одновременно показать преемственность в развитии «гуральской темы», взаимосвязь художественных концепций Шимановского и Киляра.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- изучение интонационных, ладовых, ритмических, фактурных особенностей гуральского фольклора, оказавших влияние на композиторское творчество XX века;
- обзор соотношения вокальных и инструментальных жанров в гуральской народной музыке;
- рассмотрение приемов коллективного музицирования и анализ феномена *нуты*;
- характеристика народной хореографии, являющейся существенным компонентом гуральского фольклора и одним из важнейших фольклорных факторов в творчестве Шимановского и Киляра;
- освещение «белых пятен» в истории создания балета Шимановского «Харнаси»;
- рассмотрение проблематики «гуральского мифа», воплощенного в балете;
- анализ произведений «гуральского полиптиха» Войцеха Киляра в историческом и стилевом контексте польской музыки второй половины XX века.

**Методологическая основа исследования.** В данной работе используется комплексный подход, объединяющий историко-стилевой и музыкально-аналитический методы. В исследовании гуральского фольклора применяется терминология, предложенная В. Котоньским в работе «Замечания о народной музыке Подгалья». Влияние на принятую в работе методологию изучения польской музыки XX века оказали труды И. Бэлзы, И. Никольской, О. Собакиной, Т. Хылинской. Многоаспектность исследуемого материала потребовала обращения к работам, посвященным проблематике композиторского творчества XX века, и, прежде всего, к трудам, связанным с вопросами композиторской техники второй половины XX века — исследованиям Ю. Холопова, Ю. Хоминьского, К. Дробы.

Немаловажное значение в процессе изучения материала для автора работы имели эмпирические методы: практическое овладение игрой на гуральских фольклорных инструментах, совместные выступления с аутентичными музыкантами, участие в мастер-классах, посвященных подгальскому фольклору.

**Научная новизна исследования.**

- В научный обиход российского музыкознания вводятся новые документы и материалы, связанные как с историографией, с исследованиями польских фольклористов, так и с анализом конкретных явлений польского фольклора.
- Впервые в отечественной музыковедческой литературе в связи с характеристикой определяющих черт гуральского фольклора вводится основополагающее понятие *нута*.

- Освещаются малоизвестные страницы истории создания балета Кароля Шимановского «Харнаси», относящиеся к либретто и сценической судьбе произведения.
- В контексте эволюции эстетических устремлений композитора показано формирование новаторской концепции балета «Харнаси».
- В исследовании дается краткая характеристика творчества Войцеха Киляра, освещаются вопросы его творческой эволюции. Впервые в отечественной и польской музыковедческой литературе предлагается полный вариант периодизации творчества композитора.
- Впервые в отечественном музыкознании комплексному исследованию подвергаются все произведения В. Киляра, относящиеся к «гуральскому полиптиху», который анализируется в контексте развития польской музыки второй половины XX века.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

- гуральский фольклор занимает особое место в фольклорных традициях различных регионов Польши, что связано с его географическим и историческим контекстом;
- главной смысловой и структурной единицей гуральского фольклора является *нута* — ритмо-гармонический и интонационный комплекс, лежащий в основе фольклорного ансамблевого музицирования гуралей;
- гуральский фольклор, как символ общенационального, «прапольского» художественного языка стал значимым фактором, повлиявшим на развитие польской музыки XX века;
- обращение Шимановского к гуральскому фольклору, ознаменовавшее переломный момент в эстетико-стилевой эволюции композитора, предвосхитило одно из направлений современной польской композиторской школы;
- неофольклоризм и «мифологическая» трактовка гуральского фольклора в балете Шимановского «Харнаси» определили новаторское значение произведения в контексте исканий европейской балетной музыки первой трети XX века и одновременно обозначили важнейший рубеж в развитии польской музыкальной культуры;
- «гуральский полиптих» Войцеха Киляра, оказавший значительное влияние на развитие творчества его современников, явился продолжением традиций Шимановского, звеном, связующим 1920-е и 1970-е годы в истории польской музыки;
- в сочинениях Киляра, посвященных гуральской тематике, в полной мере проявились характерные особенности обновления стиля: отход от чисто сонорных средств выразительности, черты «нового романтизма» и «новой простоты» в музыкальном языке и драматургии произведений;

- в художественно-эстетической эволюции Киляра отразились ведущие тенденции развития польской музыки второй половины XX века.

**Теоретическая значимость.** Исследование проблематики воплощения гуральского фольклора в творчестве Шимановского и Киляра позволяет осветить важные аспекты истории польской музыки XX столетия, обозначить значимые направления и вехи в ее развитии. Характеристика творчества Войцеха Киляра восполняет пробелы в русскоязычной музыковедческой полонистике.

**Практическая значимость.** Материалы данной научной работы могут использоваться в учебном процессе средних и высших образовательных учреждений культуры и искусства в курсах истории зарубежной музыки, истории национальных музыкальных культур, народного музыкального творчества, анализа музыкальных произведений. Широкий исторический и культурный контекст работы может представлять интерес для читателя, интересующегося польской культурой и этнографией XVIII–XX веков.

**Апробация результатов исследования.** Материалы диссертации проходили последовательное обсуждение на заседаниях кафедры истории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории. По теме диссертации опубликовано шесть работ, из них три — в изданиях из перечня ВАК РФ. Кроме того, результаты научных исследований автора были изложены в выступлениях на международной конференции «Русско-польские музыкальные горизонты» (Санкт-Петербург, 2015), семинарах IX Польско-русской школы (Варшава-Гданьск, 2016) и международной конференции «Музыкальная жизнь в центрах и регионах: диалектика взаимодействия» (Санкт-Петербург, 2018).

**Структура диссертации:** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка (265 наименований, из них 153 на иностранных языках) и четырех приложений, включающих нотные примеры, полный список произведений Войцеха Киляра, иллюстрации и справочный раздел с указателем фамилий, встречающихся в исследовании.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, выявляется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются основные задачи и положения, раскрывается структура работы.

**Глава 1 — «Фольклор горных регионов Польши: его основные черты и этапы изучения в польской фольклористике»** — посвящена раскрытию проблематики гуральского фольклора. В первом разделе — **«Из истории польской музыкальной фольклористики»** — предлагается обзор основных периодов в становлении и развитии польской фольклористики от ее истоков и до нынешнего времени. Автор рассматривает многочисленные сборники и издания, до настоящего времени не освещенные в отечественной музыковедческой литературе. Отдельное внимание уделяется фигуре Гуго Коллонтая — выдающегося общественного и научного деятеля Польши начала XIX века, чьи работы стали основой для дальнейших изысканий Оскара Кольберга.



Второй раздел главы — **«Основные этапы в изучении фольклора горных регионов Польши»** — посвящен истории изучения гуральского фольклора, в которой одну из важнейших ролей сыграл Адольф Хыбиньский — музыкант, ученый, друг Кароля Шимановского, автор многочисленных статей о гуральском и польском фольклоре. Кроме того, в разделе рассматриваются издания и нотные сборники, посвященные гуральскому фольклору и вышедшие в XIX–XXI веках — от первого собрания гуральских песен Яна Клечиньского до появившегося в 2013 году «Карпатского песенника» Владислава Мотыки.

В третьем разделе главы — **«Особенности музыкального фольклора низинных регионов Польши»** — освещаются характерные черты народной музыки областей Польши, лежащих за пределами горных территорий — фольклора, игравшего ведущую роль в музыке композиторов XVIII–XIX веков. Изучаются ладовые, ритмические, интонационные особенности народной музыки, ее жанровое своеобразие.

Отдельное место отводится рассмотрению танцевальных жанров народной музыки, так как именно в них сформировались наиболее характерные, репрезентативные черты польского «низинного» фольклора, концентрирующиеся, прежде всего, в области ритмики. Подвергается анализу специфическое научное понятие «национальные» танцы (*tańce narodowe*), принятое в польской фольклористике и вбирающее в себя как общенациональные, так и региональные традиции, сформировавшиеся в определенных областях низинной Польши.

Завершается данный раздел краткой характеристикой народного инструментального исполнительства и уникальных музыкальных инструментов, распространенных в низинных областях Польши, таких как цимбалы, бурчибас, дьявольская скрипка.

Четвертый раздел первой главы — **«Фольклорные музыкальные традиции горных регионов Польши»** — посвящен характеристике фольклора гуралей, населяющих область Высоких Татр. Определяются основные черты, отличающие его от низинного фольклора, такие как ведущая роль ансамблевой музыки, специфика инструментального многоголосия, состав подгальской инструментальной капеллы и функции исполнителей в процессе коллективного музицирования.

Особое внимание уделено в главе рассмотрению феномена *нуты*, играющей главенствующую роль в подгальской народной музыке. Одно из значений слова *nuta* в переводе с польского — *напев*. В музицировании же гуралей *нута* обозначает сложный комплекс, образованный синкретическим взаимоотношением мелодии, гармонии, ритма, в котором каждый из отдельных элементов может подвергаться вариантным изменениям, при этом общий контур *нуты* сохраняется. В. Котоньский, известный исследователь фольклора Подгалья, характеризует это явление следующим образом: «Мелодия в нашем понимании, а именно одноголосная линия, основанная на развитии мотивов и имеющая четкий и индивидуальный ритмический рисунок, является для подгальских гуралей чем-то второстепенным. Главное место занимает у них гармоническая схема, имеющая определенные мелодические точки и направление движения. Эта схема допускает некоторое количество ритмически и интонационно отличающихся мелодий

(точнее, мелодических линий). <...> Следовательно, “нута” — это понятие, не тождественное мелодии»<sup>2</sup>.

В связи с тем, что мелодия не занимает в гуральской музыке первенствующего места, увеличивается роль иных элементов музыкальной выразительности, в первую очередь, гармонии и ритма. Гармония является своеобразным «лицом» подгальского фольклора. Созвучия приобретают необычный колорит благодаря ладам, используемым в народной гуральской музыке, предпочтению мажорного наклонения, сопряжению разных ладовых наклонений, вариантности ступеней звукоряда. Вариантность отдельных ступеней приводит к формированию звукоряда, включающего элементы лидийского, миксолидийского и натурального мажора — такой лад называют «подгальским» (в пределах одного напева часто встречаются и высокая, и натуральная IV, и низкая, и натуральная VII ступени). Все это в условиях коллективного исполнения приводит к появлению неожиданных гармонических поворотов, а иногда — острых созвучий. Этому способствует и специфика состава самой инструментальной группы, а также характерные функциональные взаимодействия инструментальных партий, возникающие между «примистом» — первой скрипкой, играющей ведущую роль в ансамблевой импровизации, и дающими ритмо-гармоническую основу скрипачами—«секундистами» и басом.

Ритмический рисунок в подгальском фольклоре отличается остротой и своеобразием. Особое пристрастие гурали питают к «обратному пунктиру» — ломбардскому ритму. Кроме того, для гуральской музыки характерна ритмическая свобода, длительные нерегулярные задержки на высоких звуках. Однако, в то же время, гуральские танцевальные *нуты* нередко оставляют ощущение некоторой ритмической монотонии, возникающей благодаря абсолютному преобладанию двудольного метра и характерному для подгальского фольклора гармоническому сопровождению мелодии, представляющему собой движение ровными четвертями.

В гуральской народной музыке выступают жанры как вокальной, так и инструментальной музыки. Наиболее распространенными являются песенные и танцевальные жанры, которые существуют как независимо друг от друга, так и в тесном взаимодействии. Одна и та же *нута* может существовать как песня, как танец и быть основой для самостоятельного инструментального произведения. Кроме того, очень характерным для подгальского фольклора является своеобразная «передача» мелодии *нуты* от вокалиста, исполняющего ее без сопровождения, инструментальной капелле. Именно такое сочетание вокального и инструментального исполнения лежит в основе структуры народных гуральских танцев, играющих важную роль в фольклоре Подгалья. Им уделяется отдельное внимание в первой главе диссертационной работы.

Автор исследует два характерных для региона хореографических жанра — гуральский и разбойничий танцы, их музыкальные и хореографические особенности, общие и отличительные черты. Анализируется специфическая сюитная структура этих танцев, архаических по происхождению. Гуральский и разбойничий танцы стали одним из главных элементов подгальского фольклора, привлекавших внимание польских композиторов.

Завершается глава кратким обзором современного состояния подгальского фольклора и новейших тенденций в его развитии. Ситуация, в которой ныне

<sup>2</sup> *Kotoński W.* Uwagi o muzyce ludowej Podhala // *Muzyka*. 1953. №5–6. S. 23.

оказалась народная музыка польских горцев, заключается в одновременном и параллельном сосуществовании тщательно сохраняемой традиции народного исполнительства и широком включении гуральского фольклора в реалии современной академической и популярной культуры, в результате чего создается уникальный культурный синтез.

Глава 2 — **Фольклор в творчестве Кароля Шимановского: гуральский балет «Харнаси» как воплощение «прапольского» начала в музыке** — посвящена общей проблеме претворения Шимановским польского фольклора и, прежде всего, рассмотрению балета «Харнаси». В первом разделе главы — **«Национальные истоки в творчестве польских композиторов до Шимановского»** — рассматриваются фольклорные элементы творчества выдающегося композитора эпохи Ренессанса Миколая Гомулки, роль фольклора в профессиональной музыке в период борьбы Польши за независимость на рубеже XVIII–XIX веков на примере творчества Стефани, Эльснера, Курпиньского. Интонации народной музыки играли важнейшую роль в музыке польских композиторов этого времени, однако непосредственное соединение народно-песенных и танцевальных мелодических оборотов и классического стиля произведений зачастую являлось несколько искусственным и ненатуральным. Перелом произошел в творчестве Шопена, в котором место непосредственного цитирования народных мелодий заняло глубокое авторское претворение особенностей польского фольклора, его ритмики, гармонии, интонационного склада. «Национальность» музыкального языка Шопена привела к тому, что именно «низинный» фольклор стал восприниматься как общепольское национальное явление не только европейскими, но и польскими музыкантами вплоть до начала XX века, когда писатели, художники и музыканты «Молодой Польши» совершили художественное открытие региона Подгалье. Этому вопросу посвящен второй раздел главы — **«Эпоха “Молодой Польши”: открытие гуральского фольклора»**.

В третьем разделе главы — **«Роль фольклора в сочинениях „национального” периода творчества Шимановского (1921–1936 годы)»** — изучаются фольклорные тенденции в творчестве Шимановского до создания балета «Харнаси». Одна из рассматриваемых проблем — значение «национального», или «лехицкого» (Т. Хылинская) периода (1921–1936 гг.) в творчестве Шимановского и его место в русле неофольклорного течения европейской музыки. В главе освещаются позиции исследователей — А. Хыбиньского, И. Никольской, О. Собакиной, З. Лиссы — по вопросу о месте, которое занимает фольклор в произведениях Шимановского разных лет. На примере вокального цикла «Слопевне», Мазурок op.20 и «Курпёвских песен» рассматриваются различные варианты общения Шимановского с польской народной музыкой: попытка создания некоего «прапольского» стиля в «Слопевне», претворение шопеновской традиции сквозь призму собственного стиля в Мазурках, художественное осмысление подлинных народных мелодий «низинного» польского фольклора в «Курпёвских песнях».

Основной раздел второй главы — **«Балет “Харнаси” — олицетворение гуральского мифа»** — посвящен произведению, которое является наивысшим выражением подгальского фольклора в творчестве Шимановского и вершинным достижением «национального» периода в эволюции композитора. Особое

внимание уделяется сложной истории создания балета и проблематике либретто, создаваемого в сотрудничестве с Ярославом Ивашкевичем и Ежи Рытардом. На основании новых для отечественного музыковедения материалов, содержащихся в работах Ивашкевича, исследованиях Хыбиньского, Лобачевской, Хылинской, а также эпистолярном наследии Шимановского, заполняются «белые пятна» в истории создания балета. Впервые в русскоязычной литературе приводится перевод сценария балета, предложенного композитором.

Балет «Харнаси» представляет собой произведение, выдержанное в русле неофольклоризма. На это указывают особенности трактовки жанра, мифологичность концепции балета, музыкальный язык произведения. Отдельному рассмотрению подвергаются приемы работы Шимановского с фольклорным музыкальным материалом, с моделью *нуты*. Шимановский, с одной стороны, отстает от техники гуральского музицирования, оперируя комплексом *нуты* как *тематическим* и *мелодическим* материалом, подвергая его мотивному развитию, но с другой стороны, широко использует весь спектр звучания гуральской музыки, воспроизводя характер инструментального исполнительства гуралей и особенности структуры народных жанров.

В завершении главы подводится итог — балет «Харнаси» является одним из наиболее ярких образцов позднего стиля Шимановского, объединившего в себе свойственные мышлению композитора позднеромантические черты и национальное начало, выраженное в своем самом ясном — «фольклорном» — облике.

В третьей главе работы — **«Гуральский полиптих Войцеха Киляра и его роль в истории польской музыки XX века»** — в центре внимания находятся четыре поэмы Киляра, созданные в период с 1974 по 1986 год и ставшие одними из ключевых произведений польской музыки второй половины XX столетия.

В первом разделе главы — **«Неофольклорное направление в творчестве польских композиторов XX века»** — неофольклоризм рассматривается как одно из ведущих направлений в польской музыке XX века, в русле которого появилось значительное количество произведений. Затрагиваются разнообразные аспекты воплощения фольклорного первоисточника в творчестве польских композиторов, прослеживается значение фольклорных традиций на разных этапах развития польской музыкальной культуры после Шимановского. Освещаются кризисные черты в развитии этого направления в 1950–60-е годы и его возрождение в польской музыке с середины 1970-х годов, во многом связанное с творчеством Киляра.

Второй раздел главы — **«Очерк творческой эволюции Войцеха Киляра»** — посвящен краткой характеристике творчества выдающегося польского композитора, в эволюции которого, как в зеркале, отразились наиболее характерные тенденции развития польской музыки — от эксперимента и авангарда через «ограниченный соноризм» к поискам «новой простоты» и «новому романтизму». Выявляются и анализируются наиболее значимые для Киляра элементы музыкального языка — характерные сонористические приемы в ранних произведениях, стремление к тщательному отбору выразительных средств, широкое обращение к музыкальной традиции предшествующих веков, проявляющееся на различных смысловых и музыкальных уровнях в произведениях зрелого и позднего периодов. Автор касается вопроса периодизации творчества

Киляра, до сих пор не получившего полного освещения ни в отечественной, ни в польской музыковедческой литературе. В предлагаемом в диссертации варианте периодизации выделяются три основных этапа: «**авангардное десятилетие**» (1962–1972), характеризующееся поисками в русле авангардных направлений современной музыки, прежде всего, сонорики и алеаторики; **зрелый период** (1974–1988), в котором обозначаются две важнейшие линии творчества Киляра — неофольклорная и национально-религиозная; и **поздний период** (1997–2013).

Отдельное внимание уделяется музыке Киляра, написанной для кинематографа и составляющей значительную часть его творческого наследия (параграф 2.1 второго раздела главы).

В третьем разделе — «**Тема Татр в полиптихе Войцеха Киляра — четыре грани гуральского фольклора**» — дается характеристика сочинений, созданных в один из важнейших, переломных периодов в творческой эволюции композитора. Во вступительном параграфе раздела гуральский полиптих рассматривается как сверхцикл, имеющий определенные черты четырехчастного симфонического цикла и представляющий различные стороны гуральского фольклора, переосмысленные в контексте музыкального языка второй половины XX века. Анализируются особенности обращения Киляра с народным музыкальным материалом (развернутое цитирование подлинных народных мелодий в «Кшесаном», «Сивой мгле», свободная, опосредованная трактовка отдельных фольклорных элементов, инкрустированных в систему авторского музыкального языка — в том же «Кшесаном», но, прежде всего, в «Ораве»), соотношение фольклорных и нефольклорных музыкальных элементов, эволюция музыкального мышления композитора в рамках неофольклорных тенденций. Рассматриваются вопросы жанрового своеобразия произведений, освещается место поэм, как в творчестве самого композитора, так и в истории польской музыки.

Особенности претворения фольклорного начала в музыке Киляра, а также проблема преемственности в решении композитором гуральской тематики подробно изучаются в следующих параграфах, посвященных анализу каждой поэмы полиптиха: **3.1 — «“Кшесаный”: фольклор и традиции Шимановского как основа обновления музыкального языка»**; **3.2 — «“Косьцелец 1909”: реминисценции романтической стилистики (воспоминание о музыке М. Карловича)»**; **3.3 — «Вокально-инструментальная поэма “Сивая мгла”: опыт соединения сонористических и фольклорных элементов»**; **3.4 — «“Орава”: путь к минимализму или поиски “новой простоты”»**.

Роль симфонической поэмы «Кшесаный», открывающей гуральский цикл, трудно переоценить. Революция, которую произвел Киляр своим сочинением, сравнима с тем, что совершил Шимановский в балете «Харнаси». Премьера «Кшесаного» на концертах «Варшавской осени» в 1974 году стала важнейшим событием музыкальной жизни Польши, вызвала ожесточенную полемику критиков и горячую реакцию публики. Если Шимановский открыл гуральский фольклор для европейской музыки, то Киляр в поэме «Кшесаный» возвел его на новую ступень, положив фольклорный материал в основу произведения, насыщенного остросовременными музыкальными приемами и выразительными средствами. Особое внимание в разделе уделяется влиянию, которое поэма «Кшесаный» оказала на польскую культуру, в том числе, современную хореографию.

Вторая поэма гуральского полиптиха — «Косьцелец 1909» — контрастирует с другими частями полиптиха. Она представляет собой образец пейзажной и

психологической лирики, берущий свое начало в творчестве Мечислава Карловича, с которым поэма теснейшим образом связана. «Косьцелец 1909» — единственная поэма гуральского полиптиха, воплощающая программный замысел. В основе программы лежит трагический эпизод — гибель Карловича под снежной лавиной в Татрах на горе Косьцелец в 1909 году. Однако программность поэмы обусловлена не только событием, с которым непосредственно связано произведение, но и сознательным обращением Киляра к творчеству своего выдающегося предшественника: к его музыкальному языку, образам, драматургии. Фатализм, меланхолия, трагизм, символизм, глубокая лиричность, так присущие музыке Карловича, нашли свое отражение в поэме Киляра.

Для музыкального языка поэмы характерен сплав позднеромантических музыкально-выразительных средств и сонористических и алеаторических приемов, призванных подчеркнуть и заострить главный конфликт — трагическое столкновение человека и рока. Поэма «Косьцелец 1909» в наименьшей степени связана с собственно гуральским фольклором, она демонстрирует «новый романтизм» Киляра. Композитор широко пользуется приемом «квазицитаты», вводя в музыкальный текст поэмы легко узнаваемые и даже вызывающие конкретные слуховые ассоциации элементы, характерные для стиля Карловича (имеется в виду «цитирование» Киляром приемов оформления кульминационного раздела в поэме Карловича «Станислав и Анна Освенцимы»).

Третья поэма полиптиха, «Сивая мгла» — единственная *вокально-симфоническая* поэма цикла, и единственная, в которой подлинная народная мелодия лежит в основе всего сочинения. «Сивая мгла» является своеобразным музыкальным «пейзажем», «ноктюрном», представляя камерную, бесконфликтную грань лирики. Как и в «Косьцельце», в центре внимания здесь вновь находятся тема «человек и природа», однако их столкновение не столь трагично. В этом произведении Киляр мастерски конструирует музыкальную ткань практически исключительно из элементов народной мелодии, делая ее основой музыкально-драматургического развития.

В «Сивой мгле» явственно проявляются черты произведения переходного этапа. В этой поэме, с одной стороны, значительную роль играют сонористические средства выразительности — в первую очередь, кластеры, основанные на звуковом материале, почерпнутом из народной мелодии, — а с другой, все более значительное место начинает занимать принцип повторности отдельных элементов, приводящий к ощущению статичности музыкального времени, погружения в звучание каждого фрагмента — черты, которые в наибольшей степени проявятся в завершающей полиптих поэме «Орава».

Симфоническая поэма «Орава» в полной мере отражает изменения, произошедшие в творчестве Киляра в течение 1974–1986 годов. Сонористические и алеаторические выразительные средства уступают в ней место репетитивным приемам развития, начавшим играть ведущую роль в произведениях композитора с 1980-х годов. Особый интерес в «Ораве» представляет воплощение гуральского фольклора. В этой поэме Киляр не прибегает к фольклорным цитатам, однако композитору удается создать глубоко национальное по языку сочинение, насыщенное духом стихии гуральской танцевальности. Фольклорность в «Ораве» в наибольшей степени проступает в ладовой организации: преобладание лидийского *D*, особенности интервалики с подчеркиванием роли тритона, переменность ладовых устоев (такая переменность проявляется уже в начале произведения и

утверждается в его конце — «Орава» заканчивается двумя равноправными устоями — унисоном *D* и трезвучием *C-dur*, подчеркнутым типично гуральским выкриком «*Hej!*»). В некоторых фрагментах поэмы фольклорное начало предстает в открытом, ясном виде, как это имеет место, например, в протяженной мелодии второго раздела, которая вбирает в себя все характерные признаки гуральской «верховой» *нуты*. В свою очередь, народный характер начального мотива поэмы, являющегося основой репетитивного блока, поначалу «затеняется» контрапунктической линией и проявляет себя в полной мере лишь в коде сочинения.

Отдельному рассмотрению подвергается трактовка «Оравы» как финального произведения в гуральском полиптихе. Определение «гуральский полиптих» прочно утвердилось в польской музыковедческой литературе<sup>3</sup>. Однако с уверенностью можно утверждать, что оно появилось ретроспективно и не использовалось самим композитором. Первые три сочинения, посвященные гуральской тематике, возникли независимо друг от друга, в связи с различными внешними и внутренними импульсами. Но поэма «Орава», бесспорно, создавалась уже как финальное сочинение цикла. На это указывают как неоднократные аллюзии и прямые цитаты из более ранних произведений полиптиха («Кшесаный», «Сивая мгла»), вплетенные в музыкальную ткань поэмы, так и слова самого Киляра: «Действительно, это было завершение линии моего творчества, вдохновленной Гатрами»<sup>4</sup>.

«Орава» до сих пор является наиболее охотно и часто исполняемым сочинением Киляра. Эта поэма, являющаяся замечательным воплощением лучших черт творчества композитора — переполняющей художника жизненной энергии, лаконичности, яркой образности, — достойно завершает гуральский полиптих и становится своеобразным итогом зрелого периода творчества Киляра.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Своеобразие гуральского музыкального фольклора, его непохожесть на мелодичный фольклор низинных регионов Польши стали одной из причин того, что музыка гуралей не нашла воплощения в творчестве композиторов-романтиков. Многие ведущие особенности подгальской народной музыки, такие как феномен *нуты*, требующей особой «настройки» восприятия для понимания неподготовленным слушателем, ладовая организация, ослабление значения мелодической линии и гармонические «переченья», возникающие в ансамблевом музицировании, напряженность инструментального и вокального звукоизвлечения и др., выходили за рамки эстетики, присущей большинству польских художников XIX века.

В свою очередь, в XX столетии характерные черты гуральского фольклора легли в основу *неофольклорного* направления польской музыки, формирование которого связано с творчеством Кароля Шимановского. Именно в музыке Шимановского гуральский фольклор впервые нашел полное и многогранное воплощение, став основой музыкального языка композитора и определив особенности его национального стиля.

В наиболее полной степени неофольклорная музыкальная эстетика раскрылась в балете-пантомиме «Харнаси» — произведении, занимающем особое

<sup>3</sup> См.: *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa*. Kraków: PWM, 2005. S. 112.

<sup>4</sup> Цит. по: *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia*. Kraków: PWM, 1997. S. 36.

место в наследии Шимановского. В этом сочинении ярко представлена идея «гуральского мифа», акцентировано «прапольское» понимание гуральского фольклора и его общенациональное значение, в результате чего балет Шимановского наряду с произведениями Шопена стал восприниматься как истинно национальное явление. Замыслы и свершения Шимановского оказались исходной точкой для развития ряда тенденций в художественно-эстетических исканиях последующих поколений польских музыкантов.

Неофольклорное направление польской музыки, пройдя через ряд кризисов, приобрело значение актуальной и востребованной линии развития, не потерявшей привлекательности до настоящего времени. Одной из вершинных точек этой линии являются четыре поэмы Войцеха Киляра, появившиеся в 1974–1986 годах. В произведениях Киляра, как и Шимановского, гуральский фольклор становится основой для обновления и эстетических ориентиров, и музыкального языка. Если перед Шимановским стояла задача создания нового национального стиля, то Киляр и другие композиторы его эпохи оказались перед необходимостью поиска новых путей развития музыки как реакции на годы владычества авангарда. В сочинениях, основанных на гуральском фольклоре, Киляр не отказывается от использования приемов современного музыкального языка, в том числе, сонорных и алеаторических. Однако их звуковая природа значительно отличается от более ранних произведений композитора и опирается на логику фольклорного музыкального материала.

Гуральские поэмы Киляра обозначили новый этап в развитии неофольклорного направления польской музыки, которое до настоящего времени не утратило своего значения. С 1970-х годов к гуральскому фольклору обращаются в своем творчестве многие польские композиторы, ровесники и младшие современники Киляра — З. Краузе, М. Сава, А. Лясонь, С. Чарнецкий, Р. Габрысь, К. Бацулевский, А. Билиньская, Б. Кашуба и др. Продолжается работа по изучению фольклора гуралей, широкое распространение получил интерес к фольклору в молодежной среде (многочисленные танцевальные ансамбли и ансамбли песни и танца, ставшие популяризаторами фольклора среди молодого поколения). Интерес молодых польских композиторов к фольклору в сочетании с активно развивающейся гуральской народной традицией открывает новые перспективы в развитии этой линии польской музыкальной культуры, во многом определившей ее облик в XX столетии.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Мачеевска Е. С.* Из истории польской музыкальной фольклористики: от истоков до первой трети XIX века // *Opera musicologica*. № 1 (31). 2017. С. 55–68 (0, 7 а.л.).
2. *Мачеевска Е. С.* Балет К.Шимановского «Харнаси» как воплощение гуральского мифа // *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. № 4 (51). 2017. С. 47–59 (0, 7 а.л.).
3. *Мачеевска Е. С.* Войцех Киляр: вопросы эволюции и периодизации творчества // *Музыковедение*. №9. 2018. С. 3–10 (0, 5 а.л.).



Прочие публикации:

4. *Ларионова (Мачеевска) Е. С.* Некоторые особенности польской церковной музыки в начале XX века: новое в традиции // Музыка Восточной Европы 1810–2010: история, теория, практика. Материалы межвузовской студенческой конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Ю.Г. Кона. Петрозаводск: ПГК, 2011. С.36–42 (0, 5 а.л.).
5. *Мачеевска Е. С.* Шимановский и Россия: музыка Кароля Шимановского к драме Тадеуша Мичиньского „Князь Потемкин” // Русско-польские музыкальные связи: Сборник статей по материалам междунгародной научной конференции / ред.-сост. Н.А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2018. С. 66–77. (0,55 а.л.).
6. *Мачеевска Е. С.* Фольклорные танцевальные ансамбли в современной Польше: региональные и стилистические аспекты // Musicus. № 4 (56). 2018. С. 49–52 (0, 4 а.л.).