

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»

Кафедра истории зарубежной музыки

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»

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор
Дегтярева Наталья Ивановна

Санкт-Петербург

2019

Содержание

Введение	с. 4
Глава 1. Фольклор горных регионов Польши: его основные черты и этапы изучения в польской фольклористике.....	
1. Из истории польской музыкальной фольклористики.....	с. 15
2. Основные этапы в изучении фольклора горных регионов Польши.....	с. 32
3. Особенности музыкального фольклора низинных регионов Польши.....	с. 38
4. Фольклорные музыкальные традиции горных регионов Польши.....	с. 44
Глава 2. Фольклор в творчестве Кароля Шимановского: гуральский балет «Харнаси» как воплощение «прапольского» начала в музыке.....	
1. Национальные истоки в творчестве польских композиторов до Шимановского.....	с. 58
2. Эпоха «Молодой Польши»: открытие гуральского фольклора	с. 61
3. Роль фольклора в сочинениях «национального» периода творчества Шимановского (1921–1936 годы).....	с. 68
4. Балет «Харнаси» — олицетворение гуральского мифа	с. 78
Глава 3. Гуральский полиптих Войцеха Киляра и его роль в истории польской музыки XX века	
1. Неофольклорное направление в творчестве польских композиторов XX века.....	с. 100

2. Очерк творческой эволюции В. Киляра.....с. 106	
2.1. Киномузыка и ее роль в формировании творческих и эстетических устремлений композитора.....с. 107	
2.2. Творчество в области «академических» жанров.....с. 112	
3. Тема Татр в полиптихе Войцеха Киляра — четыре грани гуральского фольклора.....с. 127	
3.1. «Кшесаный»: фольклор и традиции Шимановского как основа обновления музыкального языка.....с. 131	
3.2. «Косьцелец 1909»: реминисценции романтической стилистики (воспоминание о музыке М. Карловича).....с. 141	
3.3. Вокально-инструментальная поэма «Сивая мгла»: опыт соединения сонористических и фольклорных элементов.....с. 145	
3.4. «Орава»: путь к минимализму или поиски «новой простоты».....с. 150	
Заключение.....с. 157	
Список литературы.....с. 163	
Приложение 1. Нотные примеры.....с. 185	
Приложение 2. Список произведений В. Килярас. 207	
Приложение 3. Иллюстрации.....с. 221	
Приложение 4. Указатель имен.....с. 232	

Введение

Актуальность исследования. Фольклор польских гуралей¹ представляет собой уникальное явление, самобытность которого обусловлена целым рядом факторов. Один из них связан с географическим положением горных районов Польши, их труднодоступностью и удаленностью от центра, что способствовало сохранению глубинных, архаичных пластов древней горской культуры, таких, в частности, как феномен *нуты* — основы музицирования гуралей. Вместе с тем, в культуре гуралей обнаруживаются связи 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.

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, вводя в нее гуральский фольклор, который с рубежа XIX–XX веков стал главным источником вдохновения для многих польских художников. К гуральскому народному творчеству обращались писатели и

¹ 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.

поэты К. Пшерва-Тетмайер, Я. Каспрович, архитектор и художник С. Виткевич, композиторы А. Малявский, Я. А. Маклякевич, С. Вехович и целый ряд других авторов. 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 жизни² 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.

Степень научной разработанности проблемы.

В отечественном музыковедении практически отсутствуют специальные полномасштабные исследования, посвященные польскому, и, в частности, гуральскому фольклору. Проблематика польской народной

² Как отмечает О.В. Собакина, «премьера симфонических произведений Киляра в Москве состоялась в рамках фестиваля “Дни культуры Силезии в Москве” только 25 октября 1998 года» (Собакина О.В. Портреты польских музыкантов: Очерки по истории польской музыкальной культуры. СПб.: Алетейя, 2010. С. 121).

музыки опосредованно затрагивается в работах, посвященных творчеству польских композиторов. К вопросам польского фольклора обращался В. Пасхалов в своем исследовании о Шопене («Шопен и польская народная музыка», 1949). В определенной степени проблемы польской народной музыки касается И. Бэлза в фундаментальной работе «История польской музыкальной культуры» (1954, 1957, 1972). Вопросам польской фольклористики и, в особенности, творчеству и личности Оскара Кольберга, посвящена книга И. Утенковой-Шалапак «Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии» (2010). Черты подгальского фольклора в контексте эволюции творчества Шимановского подробно рассматриваются в кандидатской диссертации А. Калениченко («Шимановский и народная музыка Подгалья» (к проблеме эволюции композиторского творчества)), 1988): исследователь характеризует типологические особенности гуральской народной музыки, обращается к записям гуральских народных мелодий и текстов, сделанных композитором, уточняет и дополняет сведения о фольклорных цитатах в произведениях Шимановского. Крупный вклад в освещение сферы инструментальной народной музыки в Польше и непосредственно связанных с ней территориях внесли труды И. Мациевского. В его работах (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 контексте фундаментальных проблем народного музыкального инструментализма рассматривается широкий круг вопросов, касающихся генезиса и эволюции инструментария, его бытования и функционирования, изучения и сохранения традиции, исполнительской техники и др.

В польской музыковедческой литературе первые значительные исследования народной музыки гуралей относятся к началу XX столетия. Большую ценность представляют написанные в 1920-е годы статьи

К. Шимановского, в которых композитор дал яркую характеристику современного состояния фольклора Подгалья. Ведущее место в изучении гуральского фольклора в это время занимали многочисленные работы А. Хыбиньского («*O muzyce górali tatrzańskich*», 1926, «*O muzyce górali podhalańskich*», 1927, «*Z dawnej poezji i muzyki górali podhalańskich*», 1923, «*Szymanowski a Podhale*», 1938 и др.). Новое слово в изучение фольклора горцев внес Э. Мика («*Pieśni orawskie*», 1951). Отдельного внимания заслуживает фундаментальная 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 («*Wesele orawskie dawniej i dziś*», 2010), Л. Длуголенцкая и М. Пинкварт («*Muzyka i Tatry*», 2010), М. Маланич-Пшибыльская («*Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*», 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). В работах О. Собакиной рассматривается и важнейшая проблема взаимосвязи

мифологического и фольклорного в художественной эволюции Шимановского («Интерпретация мифа в творчестве Кароля Шимановского: от модерна к неофольклору», 2016). 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 — «Кароль Шимановский. Очерк творчества» З. Яхимецкого («*Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*», 1927) и очерки о Шимановском А. Хыбиньского («*Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego*», 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 исследование «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 Килляра — 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 Пендерещкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века» (1990), в котором отдельные произведения Килляра рассматриваются в контексте польской музыки второй половины XX века. Сжатый, но емкий по содержанию очерк творчества Войцеха Килляра представлен в книге О. Собакиной «Портреты польских музыкантов» (2010). В польской музыковедческой литературе библиография о Килляре насчитывает несколько значительных работ, среди которых следует выделить монографию Л. Полёного «Войцех Килляр: стихия и молитва» («*Wojciech Kilar: żywioł i modlitwa*», 2005), изданную еще при жизни композитора. Существенная часть этого исследования посвящена анализу творчества и творческого пути композитора: автор прослеживает эволюцию Килляра, начиная с юношеских произведений до сочинений, созданных в 2000-е годы. Интерес представляет сборник интервью с Войцехом Килляром «Радуюсь дару жизни» («*Cieszę się darem życia*», 1997), изданный Л. Полёным и К. Подобиньской. Различные аспекты творчества Килляра 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 Кильяра, 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. Кильяра, 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 в развитии 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, 153 из них на иностранных языках) и четырех приложений, включающих нотные примеры, полный список произведений Войцеха Киляра, иллюстрации и справочный раздел с указателем фамилий, встречающихся в исследовании.

Глава 1. Музыкальный фольклор горных регионов Польши: его основные черты и этапы изучения в польской фольклористике

1. Из истории польской музыкальной фольклористики

Польский музыкальный фольклор представляет собой уникальное явление в европейской народной музыке. Он отличается большим разнообразием жанров и выразительных средств, а особенную ценность придает ему сравнительно хорошая сохранность и актуальность народного искусства в современной Польше.

Причины такого разнообразия во многом объясняются историческими и географическими особенностями страны, которая в течение многих веков вбирала и претворяла культуру соседних стран. Во времена расцвета Речи Посполитой в XV–XVII веках Польша занимала территории, населенные литвинами, венграми, украинцами, белорусами, русскими, чья культура естественным образом влияла на польскую. После разделов Польши в конце XVIII века русское и австро-немецкое воздействие, хоть и воспринимаемое, как враждебное и чужеродное, также наложило свою печать на польскую культуру, начиная от фольклора и заканчивая произведениями профессиональных творцов. Черты этого влияния ощущаются до сих пор, прежде всего, в многочисленных диалектах польского языка, которые значительно различаются между собой.

Подобное разнообразие имеет место и в многогранном облике польской народной музыки. Музыкальный язык и исполнительские традиции каждого региона уникальны и непохожи друг на друга.

Представление о польском музыкальном фольклоре подвергалось значительным изменениям с течением времени. Если в XIX веке главную роль в сознании польских и европейских слушателей, этнографов и композиторов играли мазурки и полонезы — жанры, связанные с центральными, низинными территориями Польши (Мазовией, Куявами), то с началом XX века главный интерес сосредоточился на фольклоре горных

районов Польши, заселенных гуральями. Именно в нем многие творцы стали черпать вдохновение, подчеркивая его самобытность и непохожесть на «традиционную» польскую народную музыку. Обращение к гуральскому фольклору привело к созданию многих ярких произведений в области музыки, литературы, изобразительного искусства.

На протяжении долгого времени считалось, что планомерное собирание и изучение польского фольклора началось на рубеже XVIII–XIX веков, а наиболее плодотворным его периодом стала эпоха романтизма³. О музыкальном фольклоре до XVII века можно судить лишь по случайным сохранившимся записям. Одним из наиболее ранних примеров является фривольная народная песенка, записанная францисканцем Миколаем из Козла⁴ в 1416 или 1417 году⁵. Однако в середине XX века польский исследователь Чеслав Гернас обнаружил материалы, которые позволили перенести дату рождения польской музыкальной фольклористики почти на сто лет назад. В своем двухтомном исследовании «В калиновом лесе»⁶ Гернас, анализирующий культурную ситуацию в Польше XVII–XVIII веков, рассматривает 9 сборников этого времени, в которых представлены народные тексты (а изредка и мелодии⁷).

По мнению Гернаса, в XVII веке в дворянской среде наблюдался живой интерес к народной культуре, чему способствовал как невысокий уровень профессиональной поэзии, так и популярный в то время культ «свойскости», чувства рода. Благодаря этому к концу XVII века народные песни получили

³ См.: *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. Katowice: Akademia Muzyczna 2000. S. 58.

⁴ В связи с упоминанием в тексте работы значительного числа деятелей польской культуры, сведения о них отнесены в именной указатель (Приложение 4).

⁵ *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. S. 59.

⁶ *Hernas Cz. W kalinowym lesie*. T. 1. U źródeł folklorystyki polskiej. Warszawa: PIW, 1965. T. 2. Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII wieku. Warszawa: PIW, 1965.

⁷ Первым сборником, в котором появляется мелодия народной песни, считается анонимный сборник *Pieśni różne* («Разные песни», 1772–1792; см.: *Hernas Cz. W kalinowym lesie*. T. 2. S. 150).

широкое распространение в различных кругах польского общества⁸. Исследователь отмечает, что первые сборники народных текстов и мелодий отличаются разнообразием поставленных в них задач. Так, сборник «Минуты короткие» («*Minuty krótkie*») представляет собой не что иное, как своеобразную «шпаргалку» уличного артиста, в которой содержится около 30 текстов песен, причем одна из песен, текст которой расписан по голосам, предполагает ансамблевое исполнение:

Gęś, gęś, gęś.

Solo: *A jaka?*

Bas: *Siodłata.*

Omnes: *Czerwone nóżki miała, po dunaju pływała*⁹.

Гусь, гусь, гусь.

Соло: А какой?

Бас: Оседланный.

Все: С красными ножками, по Дунаю плавал (пер. мой. — *Е.М.*).

Иную цель преследовал первый известный собиратель народных песен, поэт Адам Кемпский (г.р. неизв. — ум. после 1766). Два собрания текстов, записанных Кемпским непосредственно от крестьян, нередко с сохранением некоторых черт диалекта — «Деревенские песни» («*Pieśni wiejskie*»), включающие 32 текста, и «Мазовецкие песни» («*Pieśni mazowieckie*»), содержащие 92 текста, — появились в 20-х годах XVIII века. Сборники Кемпского не были опубликованы, но сохранились в рукописной копии Яцека Огородского¹⁰.

Одним из важных источников XVIII века является анонимный сборник «Краковяк, или деревенские краковские песенки. Центурия I» («*Krakowiak w swojej postaci, czyli śpiewki wiejskie krakowskie. Centuria I*»), опубликованный

⁸ *Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 1. S. 137–138.*

⁹ *Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 2. S. 169.*

¹⁰ См.: *Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 1. S. 158.*

в Кёльне в 1754 году¹¹. В «Краковяке» приведен 101 народный текст. Обозначение «Центурия I», вероятно, указывало на планы по изданию следующих томов, что позволяет говорить о первом примере последовательного собирательства.

В конце XVII века на северной границе Польши, в Крулевце (Кенигсберге), появился труд под названием «Некоторые мировые песни, писанные от Михала Томасика» с предисловием автора («*Niektóre światowe piesne piyszane od Mich. Tomasicka d~15 Januar 1798 w Krulewcu*»)¹². В этом сборнике, в отличие от предыдущих, главное место занимают протяжные песни и баллады. Некоторые из них встречаются в позднейших записях фольклористов. Кроме того, в конце XVIII века в немецких газетах периодически публиковались записи текстов силезских песен, иногда сопровождаемые описанием обрядов, как, например, песня о Мажанне, записанная Готлибом Фухсом в 1774 году¹³. Но, к сожалению, абсолютное большинство сборников XVIII века лишено нотных записей, видимо, потому, что мелодии песен были широко известны. Это значительно затрудняет исследовательскую работу.

В эпоху Просвещения народные песни постепенно становятся предметом научных изысканий. Первую программу исследования польского фольклора представил в 1802 году выдающийся деятель польского просвещения Гуго Коллонтай, выдвинувший проект создания труда, касающегося истории Польши. Этот труд должен был стать своеобразной энциклопедией и предполагал разработку следующих тем:

¹¹ Первый печатный вариант этого сборника дошел до нас лишь в рукописной копии, благодаря которой мы можем установить выходные данные этого издания: *Krakowiak w swojej Postaci czyli Śpiewki Wiejskie Krakowskie Centurya I. Wydrukowane nakładem Konserwatorów dobrego Gustu w Kolnie, 1754* (*Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 2. S. 163*). В 1820-1825 годах в Кракове появилось дополненное переиздание «Краковяка»: *Śpiewki wiejskie krakowskie. Kraków: Drukarnia Uniwersytecka, 1820–1825*.

¹² По свидетельству Гернаса, этот сборник представляет собой небольшую книжку под заглавием «*Niektóre światowe piesne piyszane od Mich. Tomasicka d~15 Januar 1798 w Krulewcu*» (*Hernas Cz. W kalinowym lesie. T. 2. S. 199*).

¹³ *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna. S. 65.*

- 1) О географическом положении польских земель с картами и названиями.
- 2) Об обычаях и традициях.
- 3) О религии.
- 4) О воспитании.
- 5) О пастушестве и сельском хозяйстве.
- 6) О городах.
- 7) О формах правления в Польше.
- 8) О военном искусстве поляков.
- 9) О дипломатии.
- 10) О праве.
- 11) О казне.
- 12) О полиции.

Особенное внимание Коллонтай уделил второму пункту — «Об обычаях и традициях», подчеркивая, что в предыдущие эпохи освещались лишь обычаи и традиции шляхты, а не простого народа, без чего невозможно познать и понять специфические черты каждой нации. Чтобы собрать информацию о польских традициях, Коллонтай предлагал особенно пристально изучить различия в говоре и диалектах народа, различия в одежде, причем не только в ее крое, но и цветах и тканях, дать описания семейных обрядов (свадьбы, рождения, похорон), игр и забав народа (соответственно времени года), музыки, музыкальных инструментов, песен, сказок и историй, магических обрядов, имеющих языческое происхождение, народных ремесел и рукоделия и т.д.¹⁴

Для сбора этих сведений Коллонтай предлагал, кроме тщательного изучения доступных источников и непосредственного наблюдения за жизнью народа, использовать анкеты для максимального охвата территории Польши.

¹⁴ Эта подробная программа была написана Коллонтаем в оломоуцкой тюрьме и выслана двум адресатам — краковскому издателю Яну Маю и Тадеушу Чацкому (см.: *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. S. 68–69).

Впоследствии идею Коллонтая об анкетном способе сбора материала использует великий польский этномузыколог Оскар Кольберг.

В эпоху романтизма происходило дальнейшее развитие интереса к фольклору, в котором романтики видели проявление «души» народа. На фоне возрастающих патриотических настроений, народно-освободительных идей фольклор становился знаменем древней, пранародной культуры. Такая ситуация наблюдалась во всей Европе, о чем метко сказал выдающийся историк европейской фольклористики Д. Коччиара: «Фольклор в эпоху романтизма стал орудием политики и борьбы за сохранение народного самосознания»¹⁵. В эпоху романтизма во многих европейских странах появились сборники народных песен и мелодий. Однако собиратели той эпохи не стремились к точному воспроизведению оригинала, зачастую «приглаживая» его и приближая к привычным эстетическим идеалам.

Я. Бобровская предлагает выделить два этапа в развитии «докольберговской» польской фольклористики — 1800–1831 и 1831–1863¹⁶. Первое тридцатилетие XIX века характеризуется соединением черт предыдущей эпохи Просвещения и романтизма. В это время раздавались призывы собирать народную литературу, информацию об обычаях и обрядах, однако собственно народная музыка и ее фиксация оставалась на периферии интересов исследователей. Записи подлинных народных текстов и мелодий в это время чаще всего служили лишь примерами в статьях — основной форме работы ученых этого периода. Во многом такой подход был связан с тем, что исследователи фольклора в первое тридцатилетие XIX века в большинстве своем были историками, как Гуго Коллонтай, Тадеуш Чацкий, или литераторами, как Казимеж Бродзиньский или Стефан Витвицкий. Однако постепенно музыкальный фольклор тоже стал обращать на себя внимание, прежде всего, в контексте создания национального стиля в профессиональной музыке.

¹⁵ *Cocchiara G. Dzieje folklorystyki w Europie. Warszawa: PIW, 1971. S. 83–84.*

¹⁶ *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna. S. 61.*

В 1821 году в Познани появилась работа Юзефа Круликовского «Польская просодия, или о песенности и мере польского языка с нотными примерами» («*Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*»)¹⁷, где автор давал характеристику народной музыки, опираясь на нотные записи. Примерно в то же время, в 1820 году в Варшаве вышел труд выдающегося композитора Кароля Курпиньского «О песнях в общем» («*O pieśniach w ogólności*»)¹⁸. Курпиньский впервые представил классификацию народных песен и их различия («оттенки») в зависимости от региона.

Согласно классификации Курпиньского, в самом общем плане все народные песни делились на религиозные и светские, а среди последних выделялись «припевки для танца», пастушеские сигналы и «исторические песни»¹⁹. В свою очередь, танцевальные припевки Курпиньский разделял на «веселые» и «печальные», ставя их характер в обратную зависимость от сельскохозяйственных условий региона. Исследователь считал, что чем беднее земля и чем больше труда она требует для возделывания, тем веселее и энергичнее характер человека, и наоборот. Поэтому «веселые» песни, по Курпиньскому, преобладают в неплодородных регионах центральной, западной и северной Польши, а «печальные» — на богатых восточных землях от Люблина до Львова и Волыни. Соответственно этому Курпиньский отмечал и преобладание мажорного или минорного лада в народных песнях. Курпиньский обратил внимание на территорию распространения метра — двудольного в Кракове и горах и трехдольного на остальной территории Польши, и на инструментальный состав аккомпанирующей капеллы, различающийся от региона к региону. Можно сказать, что Курпиньский,

¹⁷ См.: *Dzieje folklorystyki polskiej / pod red. H. Kapelań i J. Krzyżanowskiego*. Т. 1. 1800–1863. Эпока przedkolbergowska. Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1970. S. 83–84.

¹⁸ Работа Курпиньского была опубликована в нескольких номерах журнала «Музыкальный еженедельник» (*Kurpiński K. O pieśniach w ogólności // Tygodnik Muzyczny*. 1820. № 6. S. 21; № 7. S. 25–26; № 8. S. 29–30; № 9. S. 33–34; № 11. S. 41). Подробный ее анализ приведен в исследовании: *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. S. 74–78.

¹⁹ *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. S. 76.

имевший не вполне обстоятельное, но всё же достаточно широкое представление о польской народной музыке, определил в своей работе направления дальнейшего развития польской этномузыкологии.

Активное развитие фольклористики наблюдалось не только в Варшаве, но и в двух важных центрах польской культуры XIX века — Вильне (Вильнюс) и Львове. В Вильне главная роль в собирании польских народных песен принадлежала Иоахиму Лелевелу, Томашу Зану и Марии Чарновской, которые интересовались, прежде всего, обрядами, балладами и текстами народных песен. Во Львове главными фигурами были Зориан Доленга-Ходаковский и Эмилия Плятер, собиравшие польские, украинские и белорусские песни. Важные идеи, касающиеся записи народных песен, были предложены Каролом Хюттнером в статье «Песни народа» («*Śpiewy ludu*»)²⁰. Он обращал внимание на необходимость фиксации не только текста, но и мелодии, считая их равноправными сторонами единого целого, не существующими одна без другой.

После поражения ноябрьского восстания 1830 года романтические идеи собирания фольклора оставались актуальными. Популярными в это время стали групповые выезды в деревни, организованные писателями, художниками и музыкантами. Это также было время первых публикаций, в которых, наряду с текстами, стало появляться значительное число фольклорных мелодий. В 1833 году во Львове увидел свет наиболее полный докольберговский сборник народных песен «Песни польские и русские галицийского народа», собранные Вацлавом Залеским («*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*»)²¹.

«Песни польские и русские...» содержат 1496 текстов и 160 мелодий, изданных в отдельном томике. Залеский разделил все песни на две группы: лирические — женские и эпические — мужские, причем к первым Залеский

²⁰ *Huttner K. Śpiewy ludu // Pielgrzym Lwowski. 1822. S. 86-96. См. также Dzieje folklorystyki polskiej. T. 1. S. 314–318.*

²¹ *Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwów: Nakładem F. Pillera, 1833 (подробно см. в: Dzieje folklorystyki polskiej. T. 1. S. 345–351).*

отнес 1459 песен из 1496. Лирические песни Залеский сгруппировал следующим образом:

- Песни, исполняемые при различных праздниках (помолвка, свадьба);
- Обрядовые песни;
- Рабочие песни;
- Песни для танца и забавы;
- Любовные песни, думки.

Мужские песни в свою очередь делятся на:

- Исторические — касающиеся событий в стране;
- Баллады — описывающие истории отдельных людей.

Мелодии, опубликованные в сборнике Залеского, были представлены в обработке для голоса и фортепиано известного скрипача Кароля Липиньского.

Через три года после Залеского свой сборник польских народных песен опубликовал Казимеж Вуйчицкий — литератор, архивист, публицист, этнограф, тесно связанный с Варшавой. В 1836 году появился его двухтомник «Песни белохорватов²², мазуров и русских²³ с Буга с дополнением подходящих песен русских, сербских, чешских и славянских» («*Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*»)²⁴. В этом сборнике находятся 642 текста польских песен и 84 иностранных. Песни были поделены на следующие группы: исторические, провинциальные, обрядовые, думы, свадебные, любовные, краковяки, мазурки, войсковые, народные

²² Белохорваты — исторические предки современных хорватов, занимавшие территории Подкарпатья и Малопольского региона. Использование этого определения в заглавии сборника указывает на сознательное подчеркивание автором архаичности собранного материала.

²³ Под *русскими* в данном случае понимаются восточнославянские этнические группы, населяющие долину Буга.

²⁴ Репринтное издание двух томов труда Вуйчицкого вышло в 1976 году под редакцией Х. Капелуш: *Wójcicki K. Wł. Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*. Wyd. Fototypiczne pierwodruku z 1836 r. / pod red. H. Kapeluś. T. 1–2. Wrocław: Ossolineum, 1976 (см.: *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna*. S. 85–86).

поговорки и легенды. Народные тексты и мелодии у Вуйчицкого, по свидетельству Я. Бобровской²⁵, довольно далеки от оригинала, что несколько понижает значимость этого труда.

В тридцатилетие между восстаниями 1830 и 1863 годов появились также сборники Ж. Паули, Ю. Конопки, Густава Германа, Марчина Гизевуша и других любителей фольклора. Однако особо стоит выделить изданный в 1842 году сборник рождественских песнопений, собранных священником Михалом Мёдушевским — «Пасторалки и коленды с мелодиями, или веселые песни народа, петье в домах во время Рождества» (*«Pastorałki i kolędy z melodyjami, czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane»*)²⁶. Этим сборником пользовался впоследствии Оскар Кольберг, и до сих пор он остается важным фольклорным источником.

К этому времени относятся и первые упоминания о фольклоре польских горцев. Северин Гоциньский в 1835 году издал свой «Дневник путешествия в Татры» (*«Dziennik podróży do Tatrów»*)²⁷, в котором упомянул и народную музыку гуралей. Гоциньский перечислил музыкальные инструменты, описал танцы и песни пастухов, привел несколько текстов подгальских песен. Под влиянием Гоциньского татранской культурой заинтересовался Людвик Зейшнер, профессор геологии Ягеллонского университета, который занимался геологическими исследованиями в Татрах. Итогом его собирательства стал труд «Песни подгальского народа» (*«Pieśni ludu Podhala, czyli Górali tatrowych polskich»*), появившийся в 1845 году²⁸. В

²⁵ Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna. S. 86.

²⁶ Mioduszeowski M. Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane. Kraków: W drukarni S. Gieszkowskiego, 1843 (подробно см. в: Dzieje folklorystyki polskiej. Т. 1. S. 280).

²⁷ Фрагменты «Дневника путешествия в Татры» появились в журнале Muzeum Domowe в 1835 году, а полностью он был издан в 1853 году в Петербурге. В XX веке появилось переиздание его труда: Goszczyński S. Dziennik podróży do Tatrów (1853) / oprac. St. Sierotwiński. Wrocław: Ossolineum, 1958.

²⁸ Zejszner L. Pieśni ludu Podhala, czyli Górali tatrowych polskich. Warszawa: J. Kaczanowski, 1845 (см.: Dzieje folklorystyki polskiej. Т. 1. S. 282–283).

этом сборнике он поместил 740 текстов песен без мелодий, систематизированных следующим образом:

- Любовные песни;
- Свадебные песни;
- Пастушеские песни;
- Разбойничьи и солдатские песни.

Значительные научные и собирательские изыскания проводились в Силезии и Великопольском регионе, находившихся под немецким владычеством. К наиболее выдающимся работам принадлежат два рукописные сборника текстов песен первого силезского диалектолога Роберта Фидлера и собрания Юзефа Ломпы. Ломпа в общей сложности записал около 1000 текстов и 116 мелодий польских песен, объединив их в тетради под названием «Силезские разности» («*Rozmaitości śląskie*»). Тетради Ломпы не были изданы в XIX веке, хотя отдельные фрагменты появлялись в «Приятеле народа» в 1843–1847 годах, а тринадцать песен были опубликованы в сборнике Юлиуша Рогера в 1863 «Песни польского народа в Горной Силезии с музыкой» («*Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*»)²⁹. Полностью собрание Ломпы увидело свет в 1970 году благодаря усилиям Б. Закжевского³⁰.

В истории польской фольклористики 1800–1863 годы были временем кристаллизации исследовательских программ и методов собирания фольклора. Большинство исследователей фольклора не были профессиональными музыкантами, что отразилось на точности их собраний. Особенное внимание обращалось на тексты песен, прежде всего, балладных и исторических, в которых исследователи искали праславянские черты. Текст песен был чаще всего и основой их классификации.

²⁹ *Roger J. Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*. Wrocław: Skutsch, 1863. Это был первый опубликованный сборник силезских песен, включающий в себя 546 текстов и 249 народных мелодий.

³⁰ *Lompa J. Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził B. Zakrzewski. Wrocław: PWN, 1970.

В статьях и научных трудах того времени подчеркивалась важность мелодии, ее неразрывная связь с текстом, однако в сборниках эта позиция зачастую не находила отражения. В большинстве сборников мелодии были представлены в обработке для голоса и фортепиано, то есть в приближении к возможностям любительского исполнения. Всего из этого периода сохранилось около 800 народных мелодий.

Кроме того, в первой половине XIX века были собраны многочисленные сведения о народных танцах, музыкальных инструментах, певцах и инструменталистах. Собrania 1800–1863 годов привели к сохранению определенной части польского фольклора, развили интерес к этой сфере народного творчества и в конечном итоге подготовили почву для трудов величайшего польского исследователя фольклора Оскара Кольберга (1814–1890).

Оскар Кольберг родился в семье немецкого инженера и полонизировавшейся француженки. Несмотря на это, Кольберг всегда указывал на то, что он чувствует себя поляком и даже искал славянские корни своей фамилии³¹. С детства он был окружен польской народной музыкой. Его биографы указывают на влияние няньки Кольберга, Зузки Вавжек, крестьянки из-под Сандомира³². В 1819 году семья Кольберга переехала в Варшаву, где поддерживала тесные связи с культурной элитой столицы Королевства Польского. В круг его общения входили музыканты и литераторы — Ф. Шопен, И. Добжиньский, автор обработок народных мелодий, К. Бродзиньский, поэт и критик, профессор Варшавского университета. Кольберг получил музыкальное образование, что впоследствии сыграло значительную роль в его научных изысканиях.

Первую запись народной мелодии Кольберг осуществил в 1839 году в Виланове под Варшавой. Ранние этнографические труды Кольберга удерживались в русле популяризации фольклора, точность записи мелодии и

³¹ *Górski R.* Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności. Warszawa: PIW, 1974. S. 154.

³² Там же. S. 13.

текста в них была принесена в жертву художественной обработке. Однако уже первые научные опыты Кольберга характеризовались значительно бóльшим количеством записей мелодий, чем у многих его современников.

В 1840-х годах Кольберг издал несколько сравнительно небольших сборников народных песен. Но уже в 1850-х годах наблюдается изменение его подхода к собиранию народной культуры. Сборник «Песни польского народа» («*Pieśni ludu polskiego*»), изданный в 1856–1857 годах³³, знаменует начало следующего этапа в деятельности Кольберга. В этом сборнике находится 910 песен, тексты которых записаны с сохранением специфических черт, а мелодии приведены в одноголосном изложении без какого-либо гармонического сопровождения.

С 1860-х годов Кольберг решил окончательно посвятить себя фольклористике. Сознавая, что в одиночку он не сможет собрать все материалы, он обращался к другим собирателям и предлагал им совместную деятельность. Кольберг использовал не только лично собранные, но и присланные его сотрудниками материалы, а также ранее изданные сборники народных текстов и песен. В своем труде он предложил несколько способов записи, которыми пользовались и позднейшие исследователи, как, например, запись основной мелодии крупными нотами, а вариантов — мелкими. При записи он обращал особое внимание на вариантность ступеней в народных мелодиях и их свободный метр.

Итогом этого этапа жизни и творчества Кольберга стал наиболее полный исследовательский труд «Народ. Его обычаи, способ жизни, язык, предания, поговорки, обряды, суеверия, игры, песни, музыка и танец» («*Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*»)³⁴. Кольберг отказался от первоначальной идеи

³³ Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. I. Pieśni ludu polskiego (1857). Wyd. 2. Wrocław-Poznań-Kraków, 1974.

³⁴ Kolberg O. Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. T. 1–33. Kraków, 1857–1890. В XX–XXI вв. польские фольклористы издали 84 тома полного собрания сочинений Кольберга: Kolberg O. Dzieła

тематических сборников в пользу регионального разделения, поэтому «Народ...» представляет из себя отдельные монографии, посвященные фольклору разных регионов Польши. Исследователь считал необходимым публикацию всех возможных вариантов текста и мелодии, чтобы впоследствии аналитически вывести общие черты, а также отметить чуждые влияния в культуре, что должно было стать следующей задачей фольклористов после собирания максимального количества материала. Особое внимание Кольберг уделял точности фиксации текста и музыки, указаниям на место и время записи.

«Народ...» включает в себя материалы польской народной культуры, а также фольклора белорусов, карпатских горцев, гуцулов, лемков, словенцев, лужицких сербов, чехов, словаков. В своем фундаментальном труде Кольберг охватил не только территории, когда-либо принадлежавшие Польше, но и граничащие с ней.

В настоящее время издано 57 томов «Народа...», 33 из которых вышло при жизни Кольберга в 1857–1890 годах. Тома несколько различаются между собой. Поначалу Кольберг был в большей степени сконцентрирован на записи народных песен, но постепенно иные элементы народной культуры стали занимать все большее его внимание. К моменту подготовки Пятого тома Кольберг выработал схему этнографической монографии, которая должна была заключать в себе следующие разделы:

- Край — географическое описание территории, исторические данные о его прошлом, сведения о народных легендах и преданиях;
- Народ — жители региона, их внешний вид, вера, черты характера, костюм, питание, строительство, орудия труда, работа и служба;
- Годовые обычаи — описание обычаев, игр и забав с сопровождающими их песнями и танцами;

- Песни (кроме обрядовых). Кольберг не ограничивался только деревенскими песнями, включая в этот раздел и религиозные, и дворовые, и городские;
- Танцы (или песни и танцы) — инструментальные мелодии и танцевальные «припевки»;
- Мир верований, суеверий, демонологии, колдовства; народная медицина;
- Народная литература — сказки, предания, легенды, пословицы, загадки;
- Игры;
- В некоторых томах находятся, кроме вышперечисленного, словари диалектов и заметки о языке народа³⁵.

В целом наследие Кольберга насчитывает 35000 текстов песен, 18000 поговорок, более 2000 сказок, многочисленные описания обрядов и игр. Разумеется, при таком объеме материала Кольберг не мог избежать незначительных ошибок, однако ценность его труда не подвергается сомнению.

Вся последующая польская фольклористика, так или иначе, опиралась на открытия и собрания Оскара Кольберга³⁶. Послекольберговские этнографы большее внимание стали уделять не собиранию, а анализу материалов и их сравнению. Однако продолжались и собирательские работы. На территории Белоруссии работал выдающийся фольклорист Михал Федеровский, итоговый многотомный труд которого — «Белорусский народ» («*Lud białoruski*»)³⁷ — стал важным источником польской и

³⁵ См.: *Bobrowska J.* Polska folklorystyka muzyczna. S. 108–109.

³⁶ Свой вклад в изучение наследия Кольберга внесли и российские авторы. См., например: *Утенкова-Шалапак И.* Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии. СПб.: Северная звезда, 2014; Толстая С. М. «Великое дело Оскара Кольберга» // Живая старина. 2014. № 4. С.48–49.

³⁷ В настоящее время издано 8 томов исследования Федеровского. Первые три из них труднодоступны, они появились в Варшаве в 1897–1903 годах, еще при жизни собирателя. Остальные были изданы посмертно: *Federowski M.* Lud białoruski. T. IV. Przysłówia.

белорусской этнографии. В это время наступило и открытие фольклора Кашуб, которые находились под немецким влиянием. Немецкие ученые утверждали, что кашубяне не имеют своих песен и танцев, что опровергли в своих исследованиях польские фольклористы, в том числе Флориан Цейнова, издавший в 1865 году сборник «Сто светских песенок из южной части Кашубского Поморья» («*Sto frantówek z połudnjowej części Pomorza Kaszubskiego*»)³⁸.

Очередным рубежом для польской музыкальной фольклористики стало обретение Польшей независимости в 1918 году. В это время наступило быстрое развитие многих научных областей, в том числе, и этнографии. Ученые систематизировали полученные сведения, обобщали их, создавая общий образ народной культуры. Появление в широкой доступности записывающих устройств позволило записывать и сохранять народную музыку. К этому периоду относятся и открытие первых кафедр этнографии в университетах Кракова, Львова и Познани.

Вторая мировая война жестоко сказалась на польской этнографии. Были утрачены многие сведения и собрания. В послевоенное время перед этнографами встала проблема восстановления разрушенного. Поэтому сразу после войны были организованы многочисленные акции, направленные на собирание и сохранение исчезающего фольклора, а также восполнение утрат, понесенных польской наукой во время войны. В 1950–1954 годах была проведена масштабная «Общепольская акция собирания музыкального фольклора», которой руководил выдающийся познаньский этнограф Мариан

Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1935; T. V. Pieśni. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1958; T. VI. Pieśni. Warszawa: PWN, 1960; T. VII. Komentarze. Warszawa: PWN, 1969; T. VIII. Inedita. Pieśni z archiwum zbieracza. Warszawa: PWN, 1981 (см.: *Bobrowska J.* Polska folklorystyka muzyczna. S. 191–208).

³⁸ *Ceynowa F.* Sto frantówek z połudnjowej części Pomorza Kaszubskiego. Svjecje nad Vjsłą: u xjęgarza I. Hauffe, 1867 (См.: *Bielawski L., Mioduchowska A.* Kaszuby. Cz. I. Pieśni obrzędowe. Warszawa, 1997. S. 18–19).

Собеский³⁹. В рамках этой акции было организовано семь исследовательских групп, занимавшихся собиранием фольклора в разных регионах Польши.

Во второй половине XX — начале XXI века происходит дальнейшее развитие этнографии в Польше. Наиболее значительными фигурами в польской фольклористике этого времени являются Ян Стеншевский, Анна Чекановская, Богуслав Линетт, Ядвига Бобровская, Людвик Белявский и др. Главной заслугой этого поколения фольклористов является внимательный и всесторонний анализ музыкального фольклора. В кругу их интересов оказывается не только деревенский, но и городской, и рабочий фольклор. Аналитические работы часто бывают сконцентрированы на одном регионе с целью как можно более точного исследования характерных черт его фольклора.

Появились и обобщающие работы, касающиеся истории польской фольклористики, как, например, «История польской фольклористики» («*Dzieje folklorystyki polskiej*») под ред. Х. Капелушь и Ю. Кжижановского⁴⁰, фундаментальное исследование «Польская музыкальная фольклористика» («*Polska folklorystyka muzyczna*») Я. Бобровской⁴¹. С 1974 года Институтом Искусств Польской Академии наук издается серия трудов под названием «Польская песня и народная музыка. Источники и материалы» («*Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*») под общей редакцией Л. Белявского⁴². На

³⁹ См.: *Sobiescy J. i M. Polska muzyka ludowa i jej problemy. Wybór prac pod red. J. Bielawskiego. Kraków: PWM, 1974; Sobieska J. Wielkopolskie śpiewski ludowe. Kraków: PWM, 1957; Sobieski M., Sobolewska M. Pieśni ludowe Warmii i Mazur. Kraków: PWM, 1955; Sobieski M. Z zagadnień polskiego ludowego instrumentarium muzycznego // Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata / red. Z. Lissa. Kraków: PWM, 1967. S. 24–34.*

⁴⁰ *Dzieje folklorystyki polskiej. T. 1. 1800–1863. Epoka przedkolbergowska. T. 2. 1864–1918.*

⁴¹ *Bobrowska J. Polska folklorystyka muzyczna.*

⁴² *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 1 Kujawy / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlaka, J. Lisakowskiego. Część 1: Teksty. Kraków: PWM, 1974; część 2: Melodie. Kraków: PWM, 1975. T. 2 Kaszuby / red. L. Bielawskiego, A. Mioduchowskiej. Część 1: Pieśni obrzędowe. Warszawa: PIW, 1997; część 2: Pieśni powszechne. Warszawa: PIW, 1998; część 3: Pieśni powszechne i zawodowe. Warszawa: PIW, 1998. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlaka i innych. Część 1: Pieśni doroczne i weselne. Warszawa: PIW, 2002; część 2: Pieśni balladowe i społeczne. Warszawa: PIW, 2002; część 3: Pieśni zalotne i miłosne. Warszawa: PIW, 2002; część 4: Pieśni rodzinne i taneczne. Warszawa: PIW, 2002; część 5:*

настоящий момент в серии вышло пять томов, содержащих тексты и мелодии народных песен, снабженные подробными этнографическими, языковедческими и музыковедческими комментариями, а также описания обрядов, народных инструментов и сведения о выдающихся исполнителях польской народной музыки. Основой для создания серии послужили послевоенные экспедиционные записи Института Искусств Польской Академии наук, дополненные более ранними публикациями. По широте охвата материала серия «Польская песня и народная музыка» может сравниться с «Народом...» Кольберга, а точная фиксация мелодий, возможная благодаря современным способам звукозаписи, обуславливает особую ценность этого труда для польской музыкальной этнографии.

Необходимо также отметить, что на протяжении второй половины XX века, а также и в настоящее время в Польше проводилась и проводится значительная работа в направлении популяризации фольклора среди любителей, итогом чего стало появление большого числа любительских ансамблей песни и танца, которые довольно точно сохраняют черты польского фольклора и активно привлекают молодежь к сбережению фольклорных традиций.

2. Основные этапы в изучении фольклора горных регионов Польши.

Гуральский фольклор до конца XIX века не привлекал большого внимания этнографов и музыкантов, хоть и предпринимались попытки его собирания и изучения. Наиболее значительный материал был собран

Pieśni religijne i popularne. Warszawa: PIW, 2002. T. 4 Lubuskie / red. J. Bartmińskiego, A. Kusto i innych. Część 1: Pieśni i obrzędy rodzinne. Lublin: Polihymnia, 2011; część 2: Pieśni i obrzędy doroczne. Lublin: Polihymnia, 2011; część 3: Pieśni i teksty sytuacyjne. Lublin: Polihymnia, 2011; część 4: Pieśni powszechnie. Lublin: Polihymnia, 2011; część 5: Pieśni stanowe i zawodowe. Lublin: Polihymnia, 2011; część 6: Muzyka instrumentalna. Lublin: Polihymnia, 2011. Tom 5 Podlasie / red. J. Szymańskiej i B. Falińskiej. Część 1: Teksty pieśni obrzędowych. Warszawa: PIW, 2012; część 2: Teksty pieśni powszechnych. Warszawa: PIW, 2012.

Оскар Кольбергом. Этнографические сведения и нотные записи, полученные ученым во время его собственных экспедиций и в результате переписки с местными любителями фольклора, охватывают территории Подгалья, Оравы, Спиша, Бескида Живецкого, Бескида Сондецкого и окружающих районов. Однако эти материалы были изданы лишь столетие спустя, в 44 и 45 томах «Народа...», названных «Горы и подгорья»⁴³. В конце XIX и начале XX века предпринимались попытки подготовить часть кольберговского собрания гуральского фольклора к печати (к таким попыткам относится, например, манускрипт С. Здзярского под названием «Земля Сондецкая и Подгалье», относящийся к 1905 году), однако по различным причинам они не увенчались успехом. Поэтому труд Кольберга не мог оказать влияния на распространение интереса к гуральскому фольклору.

Наступившая на переломе XIX–XX веков эпоха «Молодой Польши» не повлияла в значительной степени на методы работы этнографов, но перенесла акцент на фольклор горных территорий Польши. Первые изданные подгальские мелодии появились в конце XIX века в сборнике Яна Клечиньского⁴⁴, который не только собирал мелодии, но и анализировал их, отмечая характерные ладовые и ритмические черты. Мелодии, приведенные Клечиньским, в основном представлены в виде обработок для фортепиано, однако мелодические линии сохранены довольно точно. После собрания Клечиньского появилось еще несколько сборников подгальских мелодий, но они не отличались достоверностью записи.

Подлинное научное открытие гуральского фольклора состоялось в межвоенное двадцатилетие, когда были созданы и опубликованы работы выдающегося музыковеда и этнографа Адольфа Хыбиньского, друга и

⁴³ *Kolberg O. Dzieła wszystkie. T.44, Góry i Podgórze. Cz. 1; T. 45, Góry i Podgórze, cz. 2. Wrocław, Kraków: Polskie Towarzystwo Muzyczne; Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1968.*

⁴⁴ *Kleczyński J. Melodye zakopiańskie i podhalskie // Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego. Cracow: PTT, 1888. Vol. XII. S. 39–102.*

соратника Кароля Шимановского. Хыбиньский занимался не только вопросами польского фольклора, но и общей историей музыки — прежде всего, польской музыкой эпохи ренессанса и барокко, однако наиболее заметный след он оставил именно в польской этномузыкологии. В своих работах Хыбиньский обращался как к общим вопросам этнографии и ее ситуации в современной Польше (к примеру, в статьях «О методах работы над народными мелодиями» — «*O metodach zbierania i porządkowania melodyj ludowych*», 1907; «Указания к сбору народных мелодий» — «*Wskazówki zbierania melodyj ludowych*», 1925; «О нуждах польской музыкальной этнографии» — «*O potrzebach polskiej etnografii muzycznej*», 1947 и др.), так и к анализу музыкального фольклора конкретных регионов и областей («Музыкальные инструменты польского народа на Подгалье» — «*Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*», 1924; «Об источниках и распространении двадцати народных мелодий на Скальном Подгалье» — «*O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu*», 1933 и др.). Значительную часть его этнографических исследований занимают работы о музыке Подгалья и Оравы⁴⁵. Хыбиньский был хорошо знаком с композиторами «Молодой Польши» — Л. Ружицким, М. Карловичем, Г. Фительбергом и К. Шимановским, с которым впоследствии тесно сотрудничал при изучении и собирательстве гуральной народной музыки.

Хыбиньский предложил новую классификацию народных мелодий, опирающуюся на их музыкальные особенности — ритмику, строение

⁴⁵ См.: *Chybiński A. O muzyce górali tatrzańskich // Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. S. 93–99; Chybiński A. O muzyce górali podhalańskich // Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. S. 99–112; Chybiński A. Przegląd dotychczasowych badań nad muzyką ludową na Podhalu // Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. S. 166–186; Chybiński A. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu // Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. S. 245–421; Chybiński A. Melodie podhalańskie // Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. S. 427–537; Chybiński A. Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu // Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. Kraków. T. 4, część 3, 1925. S. 29–57; Chybiński A. O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu // Kwartalnik Muzyczny, 1933, zeszyt 17/18. S. 48–65; и др.*

мелодии и ладово-тональную структуру⁴⁶. Научная деятельность Хыбиньского охватывала довольно продолжительный период — практически всю первую половину XX века. Его первые статьи появились в 1900-х годах, последние вышли уже после окончания Второй мировой войны. Вскоре после смерти ученого, в 1961 году под редакцией Л. Белявского был издан обширный сборник этнографических статей Хыбиньского. Работы Хыбиньского оказали неоспоримое влияние на дальнейшее развитие польского музыковедения и этномузыкологии.

В 1930 году появилось очередное значительное издание — сборник подгальских народных песен, собранных Станиславом Мерчиньским, этнографом и скрипачом, глубоко проникшим в традицию гуральской народной музыки⁴⁷. Варшавянин по происхождению, Мерчиньский удостоился чести выступить вместе с выдающимся гуральским народным музыкантом Бартоломеем Оброхтой⁴⁸, что позволило ему в совершенстве узнать особенности народного музицирования гуралей. Нельзя не упомянуть о том, что предисловие к сборнику написал Кароль Шимановский, помогавший Мерчиньскому в работе над изданием.

Сборник Мерчиньского отличается своим объемом (автор собрал более ста народных мелодий) и бережным обращением с народным материалом. Мелодии в собрании Мерчиньского записаны на трех нотных линейках, соответствующих партии первого, второго скрипача и басиста. Собрание Мерчиньского, наряду со сборником Клечиньского и позднейшей работой А. Шурмяк-Богущкой, сыграло важную роль в польской профессиональной музыке. Именно эти три издания стали основным источником подлинных народных мелодий для многих польских композиторов XX века, в том числе Кароля Шимановского и Войцеха Киляра.

⁴⁶ *Chybiński A.* O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych / *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej. Kraków: PWM, 1961. S. 23–58.

⁴⁷ *Mierczyński S.* Muzyka Podhala. Lwów–Warszawa: Książnica–Atlas, 1930.

⁴⁸ Более подробно о Бартоломее Оброхте см. с. 67–68 настоящей работы.

В начале 1950-х годов в рамках «Общепольской акции собирания музыкального фольклора» подробное научное исследование различных элементов подгальской народной музыки предпринял молодой композитор и ученый Влодзимеж Котоньский. Результатом его труда стала серия статей, вышедших в квартальнике «Музыка» («*Muzyka*») в 1953–1954 годах⁴⁹, в которых автор, продолжая разработки Хыбиньского и Мерчиньского, ввел новое научное понятие в области гуральского фольклора — *нута*. В 1959 году появился сборник пятидесяти народных мелодий, собранных А. Шурмяк-Богущкой «Гурали, гурали, гуральская музыка» («*Górole, górole, górolsko muzyka*»)⁵⁰, название которого является цитатой из гуральской народной песни. Та же автор в 1974 году издала «Гуральскую свадьбу» («*Wesele góralskie*»)⁵¹, являющуюся аутентичной записью свадебного обряда, имевшего место в Буковине Татраньской.

Подробному изучению был подвергнут и музыкальный фольклор соседних с Подгалем регионов — Спиша, Оравы, Бескида Живецкого, который до XX века практически не попадал в сферу внимания собирателей народного творчества. Так, в собрании Кольберга находятся только три мелодии, обозначенные как «оравские». Однако на сегодняшний день музыкальный фольклор Оравы и Спиша можно считать хорошо изученным. Заметную роль в исследовании оравского фольклора сыграл Эмиль Мика — этнограф, музыкант, основатель ансамбля «Орава», который в 1934 году издал сборник «Песни оравские» («*Pieśni orawskie*»), переизданный в послевоенные годы благодаря усилиям Адольфа Хыбиньского⁵². В конце XX–начале XXI века фундаментальные исследования оравской народной культуры проводили Божена Левандовская и Юзеф Конс. Их основные работы — «Оравская свадьба в прошлом и настоящем» («*Wesele orawskie*

⁴⁹ *Kotoński W.* Uwagi o muzyce ludowej Podhala // *Muzyka*: 1953. №5–6. S. 3–25; 1953. № 7–8. S. 43–58; №11–12. S. 25–45; 1954. №1–2. S. 14–27.

⁵⁰ *Szurmiak-Bogucka A.* *Górole, górole, górolsko muzyka*. Kraków: PWM, 1959.

⁵¹ *Szurmiak-Bogucka A.* *Wesele góralskie*. Kraków: PWM, 1974.

⁵² *Mika E.* *Pieśni orawskie*. Lipnica Wlk: Związek Spisko-Orawski, 1934.

dawniej i dziś)⁵³, «Оравские песни» («*Pieśni z Orawy*»)⁵⁴ — пополнили польскую фольклористику, посвященную гуральскому фольклору.

В новейшее время (от начала 1990-х годов) первенство в научном изучении гуральской музыки переняли сами гурали. В 1992 году вышло интересное исследование Лидии Длуголенцкой и Мацея Пинкварта «Музыка и Татры» («*Muzyka i Tatry*»)⁵⁵, в котором авторы, кроме прочего, прослеживают влияние гуральского фольклора на музыку польских композиторов. Значительный вклад в развитие как собственно гуральской народной музыки, так и гуральской фольклористики, вносит Кшиштоф Требуня-Тутка — потомственный музыкант, педагог и исследователь. Его перу принадлежат научные исследования⁵⁶ и обучающие материалы — к примеру (к сожалению, неизданный до настоящего времени), учебник по гуральскому народному музицированию с аппликатурной записью мелодий «Музыка Скального Подгалья» («*Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej z zapisem palcowym*»). Этот учебник, рассчитанный на любителей, не знающих нотной грамоты, по свидетельству молодой исследовательницы М. Маланич-Пшибыльской, приведенному в ее работе «Между звуками Скального Подгалья. Современная гуральская музыка» («*Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*»)⁵⁷ пользуется большой популярностью в гуральских домах.

В 2004 и 2013 годах появились два масштабных сборника народных песен с этнографическими и музыковедческими комментариями —

⁵³ Lewandowska B., Kąs J. *Wesele orawskie dawniej i dziś*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2010.

⁵⁴ Lewandowska B., Kąs J. *Pieśni z Orawy*. Kraków: Musica Iagellonica, 2007.

⁵⁵ Długolecka L., Pinkwart M. *Muzyka i Tatry*. Kraków: Wydawnictwo PTTK Kraj, 1992.

⁵⁶ См.: *Trebunia-Tutka K. Dziedzictwo muzyczne Podhala i możliwe kierunki rozwoju // Dziedzictwo kulturowe Podhala: wybrane zagadnienia / red. S.A. Chodorowicz, S. Trebunia-Staszal. Nowy Targ: PPWSZ, 2011. S. 53–63.*

⁵⁷ См.: *Małanicz-Przybylska M. Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. S. 109.*

«Песенник польских горцев» («*Śpiewnik górali polskich*»)⁵⁸ и «Карпатский песенник» («*Śpiewnik karpacki*»)⁵⁹, которые включают в себя не только материалы музыкального фольклора польских Татр, но и образцы украинской, словацкой и венгерской народной песенной культуры. Составителем этих сборников является В. Мотыка, видный общественный, культурный и политический деятель.

Активная работа по изучению гуральского фольклора продолжается и в самые последние годы. Гуральская музыка становится предметом внимания ряда молодых ученых — музыковедов и этнографов. Значительный интерес представляет статья С. Требуня-Стасель «Сохраненная народная культура. Современные обличья региональной культуры Подгалья» («*Kultura ludowa nieutracona. Współczesne oblicza regionalnej kultury Podhala*»)⁶⁰. Различные аспекты гуральской народной традиции и ее функционирование в современном обществе рассматривает М. Маланич-Пшибыльская в упоминавшемся исследовании «Между звуками Скального Подгалья. Современная гуральская музыка» («*Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*»).

3. Особенности музыкального фольклора низинных регионов Польши.

Музыкальный фольклор низинных регионов Польши, несмотря на довольно заметные региональные различия, обладает значительным числом общих, объединяющих черт. Межрегиональное взаимопроникновение элементов народной культуры в низинной Польше не было затруднено, как это имело место в горных районах страны. Кроме того, именно народная

⁵⁸ *Śpiewnik górali polskich* / oprac. W. Motyka. Milówka: Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, 2004.

⁵⁹ *Śpiewnik karpacki* / oprac. W. Motyka. Milówka: Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, 2013.

⁶⁰ *Trebunia-Staszal S. Kultura ludowa nieutracona. Współczesne oblicza regionalnej kultury Podhala // Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki* / pod red. B. Fatygi, R. Michalskiego. Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, 2014. S. 251–287.

музыка низинных (центральных) польских территорий на протяжении столетий являлась основным материалом для профессионального музыкального творчества. Широкое обращение к нему композиторов в конечном итоге привело к некоторой унификации, ослаблению региональных особенностей низинного фольклора, чего избежала гуральская народная музыка.

Наиболее важными общими чертами музыкального фольклора низинных районов Польши являются:

- Преимущественно вокальное одноголосие (унисон при групповом пении).
- Разделение вокальной и инструментальной музыки: поющая мелодия может выступать как самостоятельная песня *a cappella* или как запевка перед танцем, сопровождающимся инструментальной музыкой. Довольно редко в польской народной музыке встречается пение с аккомпанементом инструментов.
- Значительная роль танцев и танцевальности, которая, прежде всего, оказывает влияние на ритм и метр польской музыки.
- При большом разнообразии ладов (от архаической пентатоники до мажора и минора) преимущественное значение имеют лады мажорного наклонения, нередко подчеркнутого лидийской IV ступенью.

Именно в танцевальных мелодиях сложились наиболее характерные черты «низинной» польской народной музыки, которые впоследствии стали для нее репрезентативными. Они концентрируются в области ритмики, особенностях исполнительского состава и жанровых разновидностях польских танцев.

Важнейшей чертой в метроритмической сфере является трехдольность, которая в свою очередь разделяется на несколько вариантов:

- 1) Вальсовая трехдольность, отличающаяся равными неделимыми длительностями (четверти в размере $\frac{3}{4}$, восьмые в размере $\frac{3}{8}$), и умеренным

темпом (примеры: силезкий вальс «валошек»⁶¹, различные штайеры⁶² и штайерки⁶³).

2) Трехдольность мазурки, к которой относятся не только собственно мазуры, но и куявяки и оберекки. Она характеризуется дробным ритмом с почти обязательным делением первой доли на короткие длительности.

3) Трехдольность полонеза, характеризующаяся ровными короткими длительностями, спокойным темпом и — в случае городского полонеза — обладающая типичной ритмической фигурой окончания (четыре шестнадцатых – четверть – восьмая – восьмая пауза).

Огромная роль танцевальности в польском фольклоре привела к формированию в польской фольклористике уникального научного понятия — «национальные танцы» (*tańce narodowe*)⁶⁴. В содержании этого понятия на первый план выдвигается общенациональная специфика, но оно вбирает в себя и региональные традиции, формирование которых исторически было связано с определенными областями низинной Польши.

К национальным польским танцам польские этнографы относят пять танцев — краковяк, полонез, мазур, куявяк, оберек. Каждый из танцев имеет свой народный региональный вариант, являющийся его фольклорным первоисточником. Все эти танцы широко распространены на бóльшей части территории Польши. Вследствие исторического развития польской и европейской культуры они постепенно стали основными репрезентантами

⁶¹ Валошек — парный танец, распространенный в Силезии, напоминает вальс. Танцоры в каждом такте совершают пол-оборота в паре в правую или левую сторону. Темп танца умеренный, метр $\frac{3}{4}$.

⁶² Штайер — парный танец вальсового типа, распространенный на юго-востоке Польши, в котором основным танцевальным шагом является вальсовый.

⁶³ Штайерек — танец типа лендлера, встречающийся в горных районах Польши (например, в Пенинах). Темп танца несколько более быстрый, чем у штайера, шаги отличаются меньшей плавностью. Подобный танец встречается также на территории Австрии и Словении.

⁶⁴ См.: *Dąbrowska G. Taniec w polskiej tradycji: leksykon. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., 2005. S. 146.*

польской музыки в сознании зарубежных слушателей, что с наибольшей силой проявилось в XIX столетии.

Только один из этих танцев — краковяк — имеет двудольный метр, что явственно указывает на преимущество трехдольности в польском низинном фольклоре. Краковяк, один из старейших известных польских танцев (сведения о нем встречаются уже в хрониках XIV века)⁶⁵ имеет военное происхождение, что подтверждается его энергичным характером и движениями, имитирующими сабельные удары. Главной музыкальной особенностью краковяка является синкопированный ритм «восьмая–четверть–восьмая». Золотым веком краковяка стал рубеж XVIII–XIX веков, когда появилось множество патриотических песен в характере краковяка, связанных с восстанием Т. Костюшко, такие как «Дальше, ребята» («*Dalej chłopcy, dalej żywo*»); «Бартош» («*Bartoszu*», также его часто называют «Краковяк Костюшко») и др., изначально авторских, но со временем вошедших в «народный» польский репертуар.

Полонез, известный в Европе с XVII века, происходит от народного польского танца «ходзоны» (*chodzony*). Этот спокойный, полный достоинства танец часто открывал деревенские забавы. При европейских дворах, прежде всего, во Франции, полонез был обогащен фигурами менуэта и контрданса. В XIX веке в творчестве Огиньского, Шопена, Монюшко полонез обрел новое звучание, став символом польского духа и истории. Следует отметить, что полонез как танец-«открытие» не потерял своего значения до сегодняшнего времени, так как каждое официальное танцевальное мероприятие в Польше (к примеру, выпускной школьный бал) начинается именно с полонеза.

Мазур, кувяк и оберек, как указывалось выше, являются родственными танцами благодаря характерной ритмике. Это позволило Шопену синтезировать их черты в новом, опоэтизированном жанре мазурки (*mazurek*). Однако в польском фольклоре мазур, кувяк и оберек выступают,

⁶⁵ Там же. S. 68.

как правило, отдельно. Наиболее сложный и интересный из этих танцев — мазур, характерными чертами которого являются акценты на вторую и третью долю такта. В качестве национального польского танца мазур получил наибольшую популярность в XIX веке⁶⁶, когда его танцевали на балах во всех европейских странах.

Куявяк — самый медленный польский национальный танец, отличающийся лирическим характером. Мелодии куявяков характеризуются преимущественно минорным ладом. Куявяк, в отличие от мазура и оберека, практически лишен элементов подсакивания, его танцевальный шаг плавен и спокоен. Оберек же является его полной противоположностью. Быстрый темп, многочисленные обороты и подскоки — главные черты оберека. Куявяк и оберек в качестве национальных танцев нередко объединяются в одну сюиту. Впрочем, такое объединение наблюдается и в фольклоре некоторых регионов центральной Польши, прежде всего, в Мазовии.

Инструментальная музыка также играет важную роль в польском фольклоре. Она выступает чаще всего в семейных обрядах (свадьбах), праздниках годового цикла и забавах в избах и корчмах.

В польском фольклоре, как отмечает Л. Белявский, существует три способа инструментального музицирования — сольный, спонтанно-групповой (прежде всего, наблюдающийся в детском музицировании) и игра в «капелле», т.е. небольшом инструментальном ансамбле⁶⁷. Первые два способа довольно редко выступают на территории Польши. Третий же, в свою очередь, был и остается в Польше основным способом исполнения инструментальной музыки.

⁶⁶ В русском языке принято называть танец, распространенный в Европе в XIX веке, мазуркой. Это название происходит от французского названия мазура — *la mazurka*. Однако его не следует путать с мазуркой — жанром фортепианной миниатюры и с мазуреком — одной из региональных разновидностей мазура.

⁶⁷ *Bielawski L. Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999. S. 89.*

Основой инструментальных капелл на большей части Польши являются струнные и ударные инструменты — скрипка (или несколько скрипок), бас, бубен. Постепенно состав инструментальных капелл расширялся, включая в себя кларнет, трубу, аккордеон. Однако важнейшую роль в капеллах играют мелодические инструменты.

Состав капелл различается в разных регионах. Так, для юго-западной части Польши характерны капеллы с широким использованием духовых инструментов — труб, рогов, пищалок, которые в XX веке были заменены профессиональными духовыми инструментами. В районе Кашубского Поморья капелла, состоящая из скрипки и баса, дополняется любопытными инструментами — дьявольской скрипкой и бурчибасом. Дьявольская скрипка, вопреки своему названию, является ударным инструментом и представляет собой имитацию скрипки, укрепленной на длинной палке, украшенной бубенцами и резной дьявольской мордой (см. Прил. 3, илл. 1). Этой палкой музыкант ритмично ударяет в землю. Бурчибас — это продырявленный бочонок, через который протянут пучок из конского волоса. При ритмичном потягивании пучка возникает скрипучий звук (см. Прил. 3, илл. 2).

В восточных регионах Польши — Жешуве, Люблине — в состав инструментальной капеллы, кроме скрипки и баса, входят цимбалы — струнный ударный инструмент, широко распространенный во многих славянских странах (Чехии, Словакии, Белоруссии, Украине) и Венгрии. Особенностью польских цимбал являются палочки для игры, снабженные отверстиями для пальцев (см. Прил. 3, илл. 3а, 3б).

На территории Великой Польши типичным инструментом капеллы являются духовые инструменты типа волынки. На западе региона распространены черный «свадебный» и белый «весельный» козел, сделанные из шкуры молодой козочки (см. Прил. 3, илл. 4а, 4б). В южных и восточных районах Великой Польши встречаются «великопольские дуды» (см. Прил. 3, илл. 5а, 5б).

4. Фольклорные музыкальные традиции горных регионов Польши

В исследованиях, посвященных польской народной музыке, часто можно встретить замечание, что гуральский фольклор не похож на фольклор других регионов⁶⁸. Однако само понятие «гуральский фольклор» требует уточнения. Горы, расположенные вдоль всей южной границы страны, делятся на несколько регионов, каждый из которых отличается самобытной культурой, проявляющейся не только в музыке, но и в прочих элементах народного творчества и быта. Такая неоднородность во многом объясняется труднодоступностью горных районов, приводящей к трудностям в коммуникации между местными жителями и, как следствие, формированию самостоятельных традиций. С другой стороны, через горные территории проходили важнейшие торговые пути, соединяющие южную и северную Европу, благодаря которым горцы узнавали культуру других народов. Все это привело к тому, что музыкальный фольклор польских горцев в разных регионах отличается самобытностью, индивидуальностью и непохожестью на фольклор не только низинных территорий, но и соседних горных областей.

В польских горах можно выделить несколько важных культурных районов: Бескид Силезский, Бескид Живецкий, Орава, Подгалье, Спиш, Бескид Низкий⁶⁹. Каждый из них обладает неповторимой богатой культурой и по-своему интересен. В данной работе более подробно будет рассматриваться фольклор Подгалья, находящегося в Высоких Татрах, так как фольклорные традиции именно этого региона играли наиболее значительную роль в польской музыке XX века, начиная с эпохи «Молодой Польши».

⁶⁸ См. например: *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej. Kraków: PWM, 1961. S. 102; *Długolecka L., Pinkwart M.* Muzyka i Tatry. S. 23.

⁶⁹ Это наиболее значимые и крупные регионы. Существует и более подробное деление.

Индивидуальность культуры польских горцев подчеркивают и особенности их речи. Язык гуралей своеобразен, ярок, он отличается от литературного польского языка и по звучанию, и по словотворчеству. Диалекты культурных районов Высоких Татр — Подгалья, Спиша, Оравы — несколько разнятся, но обладают и многочисленными общими чертами.

Все горные диалекты этой части Польши относятся к малопольской группе⁷⁰. Главные особенности подгальского диалекта таковы:

- 1) Мазурение — замена шипящих согласных *sz* (ш), *cz* (ч), *ż* (ж) на переднеязычные согласные *s* (с), *c* (ц), *z* (з);
- 2) Озвончение согласных между словами в одной фразе;
- 3) Замена гласных звуков: *a* — *o* (*a* — *o*), *o* — *u* (*o* — *u*), *e* — *y* (*э* — *ы*), например: *śpiuwoć* вместо *śpiewać* (петь), *jo* вместо *ja* (мест. я), *kuń* вместо *koń* (конь).
- 4) Замена согласного звука *k* перед *t* на *f*: польск.: *kto*, подг., спишск.: *fto*
- 5) Особая форма окончаний глаголов 1 лица ед.ч. и 1 лица мн.ч.: в подгальском диалекте конечный согласный звук *-m* заменяется на *-k* (польск.: *byłem*, подг.: *byłek*). Подобная ситуация наблюдается и в соседних диалектах, к примеру, в спишском, где происходит замена согласного на *-ch*: польск.: *byłem* — спишск.: *bylech*.

Кроме того, наблюдается расширение лексики в словарных областях, непосредственно связанных с бытом гуралей (прежде всего, с пастушеством и разбоем), и сокращение лексики, характеризующей более отвлеченные предметы. К примеру, человек, пасущий овец, в подгальском диалекте обозначается тремя словами в зависимости от его ранга: *honielnik* — молодой подпасок, *juhas* — пастух, *basa* — старший пастух, наиболее уважаемый человек.

⁷⁰ В современном польском языке выделяется четыре основных группы диалектов — мазовецкий, малопольский, великопольский и силезский, и один региональный язык — кашубский.

Подгалье — высокогорный регион со столицей в Закопане, стал своего рода «колыбелью» польской культуры первой половины XX века. Местоположение Подгалья, своеобразного анклава, спрятанного в горах и находящегося на пересечении нескольких культурных традиций (словацкой, чешской, украинской, венгерской), способствовало некоторой культурной «изоляции» региона от остальной Польши и, в то же время, ассимиляции инонациональных влияний. Музыкальному фольклору подгальских гуралей посвящено обширное и подробное исследование польского музыковеда и композитора В. Котоньского «Заметки о народной музыке Подгалья», уже упоминавшееся в настоящей работе.

В этом труде автор выделяет три наиболее значимых тезиса:

- Подгальская музыка значительно отличается от фольклора других регионов Польши.

- В ней ощущаются связи с народной музыкой Венгрии, Словакии, Моравии и Румынии, то есть она принадлежит к фольклору «большого карпатского круга» (народов, населяющих сами Карпаты и низины от Моравы до Трансильвании).

- Вместе с тем, подгальская народная музыка обладает большим количеством индивидуальных черт, не встречающихся в соседних регионах, поэтому она должна рассматриваться как особое региональное явление.

Кроме того, исследователь отмечает, что подгальская народная музыка в начале XX века, в отличие от фольклора многих других регионов и стран Европы, еще не испытала на себе значительного давления городской музыкальной культуры, сохраняя свою самобытность в неприкосновенности.

Одной из значимых черт подгальского музыкального фольклора, как отмечает Котоньский, является большая роль группового музицирования. Это оказывает влияние и на сам музыкальный материал. Преимущественное значение в Подгалье имеет хоровое и инструментально-ансамблевое исполнение. Высокий уровень развития и широкое распространение

инструментальной ансамблевой музыки — одна из наиболее характерных и ярких черт подгальской музыки, о которой говорит и Шимановский: «Однако как можно говорить о “немузыкальности” народа, который, кроме неизмеримого богатства песен, чарующих часто необычной, капризной мелодической линией, единственный в Польше (а может, и не только в Польше) создал ансамблево-инструментальную музыку, опирающуюся на оригинальную гармоническую и ритмическую систему»⁷¹.

Из коллективного характера народного музицирования в Подгалье проистекают и другие значимые особенности, в первую очередь, относящиеся к функциональному соотношению различных музыкальных элементов. Наиболее важная из них заключается в том, что мелодия не является приоритетом во всем музыкальном комплексе. Она, безусловно, присутствует и имеет немаловажное значение, но чаще всего не становится единственным и основным репрезентативным элементом народного «произведения».

Главенствующую роль в подгальской народной музыке играет *нута*. 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, сохраняя при этом общий контур *нуты*. В. Котоньский характеризует это явление следующим образом: «Мелодия в нашем понимании, а именно одноголосная линия, основывающаяся 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

⁷¹ Szymanowski K. Pisma. Tom I. Pisma muzyczne. Zebrał i opracował K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. S. 267.

(точнее, мелодических линий). Гурали называют это явление „нута”. Следовательно, „нута” — это понятие, не тождественное мелодии. Ее можно петь — разными способами, ее можно играть — „просто” или „с украшениями”, и всегда она будет той же самой „нутой”»⁷². В качестве доказательства исследователь приводит ряд примеров, показывающих различные варианты одной и той же *нуты* (см. Прил. 1, пример 1).

В связи с тем, что мелодия не занимает первенствующего места, увеличивается роль иных элементов музыкальной выразительности, в первую очередь, гармонии и ритма. Гармония и в хоровом, и в инструментальном исполнении является своеобразным «лицом» подгальского фольклора. Созвучия приобретают особый колорит благодаря ладам, используемым в народной гуральской музыке. Отличительных особенностей гуральских ладов несколько. Первая связана с предпочтением мажорного наклона минорному. «Мажорность» очень часто подчеркнута IV высокой («лидийской») ступенью (как уже отмечалось, эта особенность характерна для фольклора не только Подгалья, но и других регионов Польши).

Народной музыке гуралей свойственна вариантность ступеней, причем как опорного тона, так и отдельных ступеней 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). Чаще всего такое «колебание» происходит между соседними тонами (см. Прил. 1, пример 2).

Все это в условиях коллективного исполнения приводит к появлению неожиданных гармонических поворотов, а иногда — острых созвучий. Этому способствуют и некоторые особенности самой инструментальной группы.

Подгальская инструментальная капелла приблизительно до XIX столетия складывалась из двух инструментов: народной скрипки и дуды —

⁷² Kotoński W. Uwagi o muzyce ludowej Podhala // Muzyka. 1953. №5–6. S. 23.

популярного в средневековой Европе и Польше духового инструмента, родственного волынке. Впоследствии инструментальный состав подгальской капеллы изменился, и она стала состоять из нескольких (чаще всего, трех) скрипок и баса. В таком виде подгальская капелла существует до нынешнего времени. Подобный инструментальный состав наблюдается и в соседних регионах — оравском и спишском, хотя там встречаются и инструменты, неизвестные в Подгалье, чье существование объясняется пограничным положением этих районов, к примеру, цимбалы в Ораве и гелигонка (разновидность гармоники) в Спише, широко используемые в народной музыке Словакии.

Музыкальные инструменты подгальских горцев можно подразделить на две группы. К первой относятся традиционные инструменты-аэрофоны, используемые пастухами при выпасе — прежде всего, различного рода рога. Наиболее характерным среди них является подгальская трембита, или тромбита — очень длинная деревянная труба, обернутая берестой, распространенная на значительной территории Карпат. Пастушеские инструменты никогда не использовались для сопровождения пения или танца, выполняя только прикладную функцию.

Инструменты второй группы служат для самостоятельного музицирования и сопровождения танцев и пения. На протяжении веков на Подгалье была распространена подгальская коза, или подгальские дуды — разновидность волынки. Инструменты такого типа некогда были популярны на территории всей Польши, ныне же они сохранились только в западных ее регионах — Великопольском и Любушском. К концу XIX века подгальская коза уступила место струнным смычковым инструментам. К ним относятся народные разновидности скрипки и контрабаса (а в наши дни — и инструменты фабричного производства). Наиболее распространенным и характерным для Подгалья инструментом является злубцоки (*złóbcoki*) — инструмент, формой напоминающий скрипку, выдолбленный из цельного куска дерева, откуда и происходит его название (см. Прил. 3, илл. 6, 6а).

Злубцоки — близкий родственник распространенного у южных славян инструмента гусле (серб.-хорв.) или гусла (болг.), на что указывает как одинаковый способ производства, так и наличие двух струн. Впрочем, под влиянием профессиональных инструментов более поздние злубцоки стали обладать четырьмя струнами, настроенными скрипичным способом, однако многие народные музыканты продолжали играть только на двух верхних струнах. Звук злубцоков несильный, но пронзительный и острый (см. Прил. 3, илл. 6а, 6б).

Другим типично гуральским смычковым инструментом является «гуральский бас», или басетля (*basetla*) — похожий на виолончель инструмент с тремя струнами со строем *D-d-A* (см. Прил. 3, илл. 7а, 7б). Басетля имеет плечевой ремень, благодаря чему музыкант обладает свободой движения во время игры. Тембр басетли уступает виолончели в силе и глубине звука, но обладает специфической, несколько резкой окраской.

Как утверждает Котоньский, инструментальная музыка гуралей в первые десятилетия XX века, когда ее начали открывать для себя профессиональные музыканты, находилась в процессе развития. Исследователь обосновывает это, опираясь на данные, приведенные в фольклорном сборнике Я. Клечиньского, а также свидетельства старых гуралей с одной стороны, и современные автору исследования с другой. В XIX веке инструментальная капелла, как правило, состояла из меньшего числа музыкантов (чаще всего был один скрипач и один басист). По свидетельству Клечиньского, «этот оркестр производил больше шума, чем гармонии»⁷³. Однако в течение следующих 50–70 лет техника народных инструменталистов, особенно скрипачей-«примистов», сильно изменилась, благодаря чему к середине XX века гуральские народные капеллы стали одними из лучших в Польше.

⁷³ Цит. по: *Kotoński W. Uwagi o muzyce ludowej Podhala // Muzyka. 1954 №1–2. S. 20.*

Главное назначение капеллы — подыгрывать танцам и песням, однако выдающиеся музыканты использовали свои инструменты и для сольного музицирования. Так поступал Ян Кшептовский, известный как Сабала — музыкант, рассказчик, проводник в горах, один из наиболее выдающихся людей в истории Подгалья. Мелодии, которые он импровизировал на злубцоках, вошли в репертуар каждого подгальского скрипача под названием «сабаловы нуты» и до сих пор охотно исполняются горцами.

В капелле ведущая роль принадлежит так называемому «примисту» (*prymista*) — первой скрипке, наиболее талантливому и технически оснащенному музыканту. После сольной вокальной «припевки», исполняемой танцором-певцом, ее мелодия переходит к «примисту», и он ведет ее, украшая по своему желанию и в соответствии со своими возможностями. Чаще всего «примист» является и главным творческим и организационным вдохновителем всей капеллы, которую часто называют по его имени (например, капелла Бартека Оброхты). Две другие скрипки (исполнители этих партий называются «секундистами») и бас создают необходимую гармоническую и ритмическую основу для пения и танца. На них и лежит основная задача в создании гармонии. И наибольшую роль в разнообразии гармонического сопровождения играют именно «секундисты», так как их функция, в отличие от функции басиста, не определена столь четко. Роль партии «секундистов» колеблется между гетерофонной второй основной мелодии в нижнюю октаву и поддержкой баса гармоническими звуками (см. Прил. 1, пример 3).

Ритмический рисунок мелодии в подгальском фольклоре также отличается остротой и своеобразием. Особое пристрастие гурالي питают к «обратному пунктиру» — ломбардскому ритму. Кроме того, для гуральской музыки характерна ритмическая свобода, длительные ритмические задержки на высоких звуках. Однако многие исследователи и любители подгальского фольклора отмечают, что в целом звучание гуральской капеллы производит впечатление некоторой ритмической и метрической монотонности. Это

связано с несколькими особенностями подгальской народной музыки. Во-первых, абсолютное большинство гуральских танцев выдержано в двудольном размере, что само по себе исключает метрическое разнообразие в цепочке танцев, сменяющих друг друга. Второй причиной является то, что сопровождение мелодии капеллой — «секундистами» и басами — чаще всего представляет собой движение ровными четвертями, на фоне которых разворачивается виртуозная, свободная мелодия скрипача-«примиста». Такое сочетание является отличительной особенностью подгальского фольклора и оказывает значительное влияние на связанную с ним профессиональную музыку.

В гуральской народной музыке широко представлены различные жанры вокальной и инструментальной музыки. Центральное место в ней занимают песни, танцевальные жанры, несколько меньшую роль играют самостоятельные инструментальные композиции. Для гуральского фольклора характерно взаимопроникновение жанров: одна и та же *нута* может функционировать как песня *a cappella*, фрагмент танца или независимый инструментальный отрывок, или же песня может сменяться инструментальным фрагментом, словно «переходя» от певца к инструменталисту. Уникальным примером жанрового взаимопроникновения является структура народного гуральского танца, о которой речь пойдет ниже.

Большая роль танцевальности присуща фольклору польских горных областей в такой же степени, что и низинному, однако гуральские танцы значительно отличаются от танцев других регионов Польши. В гуральском фольклоре практически не встречаются характерные для центральной Польши мазуры, кувяки и обереки, но зато гурали имеют значительное число танцев, свойственных только им. Именно в горной части Польши сохранились наиболее архаичные танцевальные жанры. В то же время, из-за географического положения Подгалья, Спиша и Оравы музыкальный и танцевальный фольклор этих регионов испытал значительное влияние

словацкого и венгерского фольклора. Особенно заметно это проявляется в танцевальных жанрах Оравы и Спиша, ведущее место в которых занимают многочисленные чардаши. Этот танец, складывающийся из двух традиционных частей — медленной и быстрой, не встречается в других регионах Польши. Неотъемлемой частью чардаша являются мужские виртуозные элементы, так называемые «клепанки» (ритмичные шлепки), распространенные также в Словакии и Венгрии.

В Подгалье, в свою очередь, наиболее распространенными и практически единственными формами танцевального фольклора являются два танца — гуральский (*góralski*) и разбойничий (*zbójnicki*). Первый из них — смешанный танец, второй — чисто мужской. Оба танца являются своеобразными хореографическими и музыкальными «сюитами»: их мелодическая структура основана на смене *нут*, а хореографическая — на смене танцевальных шагов. Именно гуральский и разбойничий танцы стали источниками вдохновения для многих польских композиторов XX веков, таких, как Шимановский, Малявский, Киляр.

Гуральский танец принадлежит к архаическому танцевальному типу, на что указывает способ его исполнения — мужчина и женщина в паре практически не прикасаются друг к другу. Танец состоит из нескольких музыкальных разделов (*нут*), смена которых наступает после «припевки» — «заявки» танцора-певца, который чаще всего поет выбранную им *нуту*, обращаясь к музыкантам, то есть, «заказывая» ее. Собственно танец начинается с *нуты* «озводной» (название происходит от первой фигуры танца — оборотов танцорки), затем следует одна, либо (что представляет собой более частый вариант) несколько *нут* «кшесанных» (от *krzesać* — высекать; обозначение танцевальной фигуры), в которых танцор показывает свою удаль перед партнершей, а завершается он *нутой* «зеленой», при которой наступает кратковременное «объединение» пары в быстром кружении. Характерной чертой гуральского танца является способ введения

партнерши в танец — ее выводит не основной партнер, который в это время занят «заказыванием» *нуты* музыкантам, а вспомогательный танцор.

Разбойничий танец, в свою очередь, является исключительно мужским танцем. Так же, как и гуральский, он складывается из нескольких частей, которые перемежаются маршеобразным «рефреном». Некоторые разделы разбойничьего танца являются аналогами соответствующих фрагментов гуральского: так, в разбойничьем танце также часто встречаются различные варианты «кшесаных» *нут*, а завершается танец быстрой «зеленой» *нутой*. Однако разбойничий танец — это, прежде всего, виртуозный показ мужской силы и удали: танцоры выполняют различные приседания, подскоки, имитируют битву на чупагах (гуральских топориках). В отличие от гуральского, *нуты* разбойничьего танца часто обладают более простой ритмической и мелодической структурой, благодаря чему являются более популярными. Наиболее распространенные мелодии разбойничьего танца основаны на подгальском ладу и имеют равномерный двудольный метр (см. Прил. 1, пример 5).

Значительное место в гуральском фольклоре занимают песни, которые также называются *нутами*. Многие из них пересекаются с танцевальными *нутами*: есть вокальные «озводные», «зеленые» *нуты*. Однако наиболее характерные и распространенные вокальные подгальские *нуты* — «верховые» (*wiyrchowe*), в медленном или умеренном темпе, со свободным метром. Их название произошло от слова *wierch* — вершина, так как чаще всего такие *нуты* исполнялись на открытом воздухе. Тематика «верховых» *нут* обычно связана с разбойничьей жизнью и окружающей природой.

Для «верховых» *нут* характерна шестислоговая строка, иногда расширенная до семи слогов за счет добавления окриков *Ej* или *Hej*:

*Tatry nase, Tatry,
Ej, ukochane Tatry,
Drobny dyscyk leje,
Ej, zimne dujom wiatry.*

Татры наши, Татры,
Эй, любимые Татры,
Мелкий дождик льет,
Эй, дуют холодные ветры.
(Пер. мой. — Е.М.)

Или:

*Ej,
Z bukowiańskich wierchów
Tatrzańskie widoki,
Ej,
Drugich takich ni ma,
Jako świat syroki.*

Эй,
С буковьянских вершин
Татранские виды,
Эй,
Других таких нет
На всем белом свете.
(пер.мой – Е.М.)

Музыкальная фраза чаще всего состоит из четырех или пяти тактов в случае расширения второго мотива (2+2 или 2+3). Однако из-за свободного метра тактовая структура «верховой» *нумы* ощущается не столь явственно.

«Верховые» *нумы* исполнялись преимущественно *a cappella* и в специфическом для подгальской музыки многоголосии. Подобное многоголосие чаще всего представляет собой терцовое дублирование верхнего голоса или добавление к основной мелодии двух терций — сверху и снизу, что приводит к движению параллельными трезвучиями. Особенностью такого многоголосия является то, что линии в нем перемешиваются, пересекаются и меняются местами при сохранении общего мелодического рисунка. То есть ни один из голосов в многоголосии не ведет основную мелодию *нумы*, при этом иллюзия постоянного звучания этой мелодии присутствует (см. Прил.1, пример 4). Такой тип многоголосия связан, в том числе, и с тесситурно-динамическими особенностями гуральского народного пения — очень напряженного, на грани крика,

особенно у мужчин, так как певец, ведущий верхний голос в очень высоком регистре, не может долго удерживаться на начальной высоте и «уступает» свое место — и основную мелодию *нуты* — другому, благодаря чему происходит постоянное высотное перемещение голосов.

В Подгалье функционируют также песни, совмещенные с инструментальным исполнением. Однако следует отметить, что пение с инструментальным сопровождением в целом не свойственно гуральскому фольклору и возникает только в случаях слишком раннего «перехвата» инструментальной капеллой мелодии певца, который допевает свой куплет до конца. Поэтому о совмещении вокального и инструментального исполнительства можно говорить скорее в «горизонтальной», чем в «вертикальной» плоскости. Такая ситуация (т.е., чередование вокальных и инструментальных разделов в рамках одной композиции) возникает и в случае обращения к *нутам*, предназначенным преимущественно для вокального исполнения, как это имеет место в отношении «верховой» *нуты*. К подобным примерам относятся также «припевки», исполняемые танцором перед танцем для «заказа» определенной мелодии, которая впоследствии переходит к инструментальной капелле.

В рамках настоящей работы представляется невозможным охватить все разнообразие подгальского музыкального фольклора, поэтому автор ограничился лишь характеристикой его наиболее важных отличительных черт. Особенную сложность, и в то же время большой интерес для исследователя представляет непрерывная и неослабевающая эволюция гуральского фольклора. В отличие от исчезающей вследствие естественных причин народной культуры других регионов Польши и Европы, развитие народной музыки подгальских горцев продолжается как внутри традиции, так и за ее пределами.

В настоящее время гуральская народная музыка занимает исключительное место в музыкальной жизни Польши. Музицирование — пение, игра на музыкальных инструментах, танец — является неотъемлемой

частью жизни современных гуралей. В Подгалье и соседних регионах существуют школы традиционного музыкального исполнительства. К таким школам относится, например, школа «Фонда братьев Голец» в Милювке (Бескид Живецкий), в которой дети обучаются игре на злубцоках и басетле. Большую роль в сохранении подлинной гуральской народной музыки играет Кшиштоф Требуня-Тутка, музыкант и популяризатор гуральской музыки, лидер ансамбля «Требуня-Тутка». В Высоких Татрах существует большое количество региональных фольклорных ансамблей, главной творческой целью которых является точное сохранение подлинного народного искусства.

Начиная с конца XX века, многие эстрадные исполнители, действующие в различных направлениях современной популярной музыки, обратились к гуральскому музыкальному фольклору, вследствие чего его узнаваемые элементы заняли устойчивую позицию на польской эстрадной сцене⁷⁴. Думается, что тщательное сохранение народных традиций и их новое прочтение, которые в данное время можно одновременно наблюдать в гуральском фольклоре, являются важными условиями дальнейшего полнокровного существования уникальной народной культуры польских горцев.

⁷⁴ К наиболее значительным представителям польской эстрады, обратившимся к народной музыке гуралей, относятся рок-музыкант «Гураль» (*Gooral*), рок-группа «Закопауэр» (*Zakopower*), этно-группы «Оркестр Голец» (*Golec uOrkiestra*) и «Требуне-Тутки» (*Trebunie-Tutki*), диско-группы «Разбойники» (*Zbóje*), «Бачары» (*Baciary*), «Кривань» (*Krywani*) и др. Многие из перечисленных исполнителей являются гуралами по происхождению и в своем творчестве сохраняют подлинные черты гуральского фольклора, развивая их в новых рамках современных популярных музыкальных стилей.

Глава 2. Фольклор в творчестве Кароля Шимановского: гуральский балет «Харнаси» как воплощение «прапольского» начала в музыке

*«Когда мы прозреем и широко раскроем крылья?
Когда же и мы сможем творить собственные ценности?
Неужели Шопен действительно был началом и концом польской музыки?»*

К. Шимановский

1. Национальные истоки в творчестве польских композиторов до Шимановского

Одной из центральных в творчестве Шимановского является проблема *национальных истоков*, которую следует рассматривать в широком контексте, так как понятие *национального* у Шимановского вбирает в себя и фольклорное начало, и музыку польской церкви, и шопеновские влияния. Эти тенденции, по-разному проявлявшиеся в разные периоды творчества композитора, особую рельефность приобрели в сочинениях 1920–1930-х годов. Они стали исходным пунктом и для развития многих направлений польской музыки в последующие годы. Но в обновлении музыкального языка позднего Шимановского важнейшую роль сыграл подгальский фольклор как главный носитель «национального характера».

Связи и взаимоотношения народного и профессионального музыкального творчества — один из интереснейших и сложнейших вопросов в музыкальной истории Польши. В первой главе настоящей работы шла речь о богатстве польского музыкального фольклора. Можно утверждать, что фольклорные элементы присутствовали в композиторском творчестве на протяжении всей истории польской музыки, хотя их значение, безусловно, изменялось в соответствии со сменой эпох. Так, уже в органных и лютневых табулатурах XVI–XVII веков нередко встречаются «польские танцы»,

связанные с народной и шляхетской танцевальной традицией⁷⁵. Интонации народной музыки широко использовал выдающийся композитор Миколай Гомулка в одном из наиболее значимых произведений польского ренессанса — «Мелодии польского Псалтиря» («*Melodie na psalterz polski*» 1580).

В конце XVIII века на фоне сложной политической ситуации особое значение в польской культуре приобрели идеи независимости и патриотизма, что естественным образом отразилось на музыкальном словаре эпохи. К этому же времени относится и появление «первой польской национальной оперы»⁷⁶ «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» («*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*»), созданной в 1794 году Войцехом Богуславским и Яном Стефани⁷⁷. Не только злободневный текст с многочисленными политическими аллюзиями, но и широкое использование народных мелодий и танцев⁷⁸ определили популярность этой оперы, постановки которой и спустя полтора века после премьеры пользовались большим успехом.

Польские композиторы «дошопеновского» периода в начале XIX века активно обогащали свой музыкальный язык элементами, почерпнутыми в народной музыке, которая с развитием фольклористики становилась все более известной. Ведущее место продолжали занимать танцы, впрочем, ставшие к тому времени популярными в Европе и далеко отошедшие от своего фольклорного первоисточника. Они появлялись как самостоятельные произведения (можно вспомнить многочисленные полонезы Курпиньского, Огиньского, Эльснера), а их интонационный круг служил мелодическим импульсом в классических жанрах. Так, З. Яхимецкий утверждает, что Эльснер «вероятно, был первым польским композитором, который ввел в

⁷⁵ Одним из наиболее известных примеров является *Chorea Polonica* из лютневой табулатуры В. Длугорая (1619). См.: *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. Т.1. М.: Музгиз, 1954. С. 139.

⁷⁶ Это определение принадлежит Леону Шиллеру, который обнаружил оперу в 1929 году и возобновил ее постановки.

⁷⁷ Музыка «Мнимого чуда» принадлежит Яну Стефани, однако в польской литературе на первое место ставится фамилия Богуславского, как автора пьесы и либретто оперы.

⁷⁸ В «Краковянах и горцах» встречаются такие танцы, как полонез (ария Дороты «Редко так бывает на свете») и краковяк («Ой да да, танцуем весело»).

классическую сонату темы *a la mazurek* и писал рондо *a la mazurek* и *a la krakowiak*»⁷⁹. Однако нельзя не отметить, что непосредственное соединение мелодических оборотов народной музыки и классического стиля произведений являлось несколько искусственным и ненатуральным⁸⁰.

Перелом произошел в творчестве Шопена, для которого народная музыка стала не просто источником мелодических цитат, а почвой, в которой глубоко укоренился его собственный музыкальный язык. И. Бэлза точно описал эту проблему: «Когда гений Шопена поднял польскую музыкальную культуру до классического уровня, с неотразимой художественной силой обобщив и возвысив образный строй и средства выразительности народного творчества, — тогда попытки, предпринятые в этом направлении предшественниками великого мастера, стали казаться наивными, робкими и примитивными»⁸¹. В творчестве Шопена 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 польский фольклор стал восприниматься сквозь призму его творчества не только европейскими, но и польскими музыкантами, что в конечном итоге усложнило дальнейшую эволюцию польской музыки. В стремлении достичь вершины европейской культуры, на которую вознес ее Шопен, многие композиторы попадали в ловушку подражательства или же — вновь — искусственного прививания народных мотивов на чуждую им почву романтических выразительных средств. Не избежал этого и Оскар Кольберг в своих композиторских опытах. Лишь Станиславу Монюшко, наделенному удивительным мелодическим даром, удалось создать подлинно национальную музыку, вдохновленную фольклорными интонациями. В

⁷⁹ Jachimecki Z. Muzyka polska w rozwoju historycznym. T. I, cz. II. Kraków: PWM, 1951. S. 138; Собакина О. Портреты польских музыкантов. СПб: Алетейя, 2010. С. 13.

⁸⁰ См.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Т.1. С. 250–257.

⁸¹ Там же. С. 250.

наибольшей степени это проявилось в его многочисленных песнях, многие из которых стали «народными», как это раньше произошло с мелодиями из «Краковян и горцев». В его же опере «Галья» впервые появляются «гуральские танцы», впрочем, с музыкальной точки зрения еще не имеющие ничего общего с подлинным фольклором польских горцев, открытие которого наступит позднее.

Польская художественная культура на протяжении всего XIX столетия находилась на высоком уровне и играла важную роль в жизни общества. Ее значение особенно ярко проявилось после поражения восстания 1863 года, когда на почве национальной идеи возросла литература польского реализма, представленная именами выдающихся писателей Г. Сенкевича, Э. Ожешко, Б. Пруса. Кризис, наступивший в конце 1880-х годов, стал своеобразным «кризисом роста» и началом новой эпохи, не уступавшей предыдущей, а то и превосходившей ее. Польская литература конца XIX–начала XX века по богатству творческих индивидуальностей, по количеству произведений, поднимающих центральную проблематику своей эпохи, не без оснований сравнивается современными польскими литературоведами с эпохой наивысшего расцвета творчества польских романтиков⁸².

2. Эпоха «Молодой Польши»: открытие гуральского фольклора

В 90-х годах XIX века заявило о себе новое художественное направление, название которому — «Молодая Польша» — дал в 1898 году польский писатель и литературный критик Артур Гурский в цикле своих статей. Это название впоследствии стало обозначать весь период культурной жизни страны на рубеже веков. «Младопольская» художественная группировка объединила творцов самой разной направленности — поэтов, писателей, драматургов, живописцев... Разнообразие наблюдается и в творческих интересах художников: здесь увлечение и символизмом

⁸² См.: История польской литературы // редкол. В.В. Витт, И.С. Миллер и др. М.: Наука, 1969. Т. 2. С. 6.

(С. Пшибышевский), и неоромантизмом (С. Жеромский), и импрессионизмом (К. Пшерва-Тетмайер, Я. Каспрович), и эстетикой модерна (С. Выспяньский). Объединяло их неприятие культурной и общественной ситуации в Польше того времени, отказ от позитивизма, характерного для предыдущего этапа польской культуры, интерес к философии Ницше, Шопенгауэра, Бергсона и стремление к поиску новых путей в искусстве. Недаром эти годы польского искусства иногда называют «модернистским бунтом»⁸³.

Идеи «Молодой Польши» дали свои всходы и в музыке. Разумеется, не случайно молодые польские музыканты взяли для своей группы имя, созвучное с названием современного им художественного объединения. Они, как и их коллеги — литераторы и художники — стремились найти новое в своем искусстве: новые концепции, новые, современные средства выражения. Композиторы «Молодой Польши в музыке» — Мечислав Карлович, Людомир Ружицкий, и в особенности Кароль Шимановский, обратились к современной европейской музыке — немецкой (М. Рeger, Р. Штраус), французской (К. Дебюсси), русской (А. Скрябин). В то же время они не оставляли и мыслей о национальном искусстве, но, воплощая его идеи, не замыкались внутри него, а открывали его мировой музыке. Это же время стало временем становления польского симфонизма — области, которая практически еще не была представлена в европейском контексте, так как Шопен к ней не обращался, а симфонические произведения предшественников «младополяков» — З. Носковского и В. Желеньского — не достигли европейского уровня.

Начало XX века, время композиторов «Молодой Польши», стало своеобразным «трамплином» для дальнейшего развития композиторского творчества в Польше, достигшего к середине столетия подлинного расцвета. И особую роль в этом сыграл Кароль Шимановский, первооткрыватель многих новых путей в польской музыке. Недаром именно он был кумиром и

⁸³ Там же. С. 8.

учителем для молодых композиторов последующих поколений, осваивавших самые современные музыкальные направления.

К началу 1920-х годов Шимановский, как и подавляющее большинство представителей интеллигенции в бывшей Российской Империи, пережил резкое изменение привычного уклада жизни. Вся его жизнь до этого времени была связана с родительским имением в украинской Тимошовке, где проходило и творческое становление музыканта. К этому украинскому селу Шимановского привязывали не только семейные воспоминания, но и круг близких ему людей, общение с которыми было необходимо композитору. Когда после исторических событий начала XX века Шимановскому пришлось оставить Тимошовку, он разом лишился и пристанища, и «духовной родины». Варшава, где он остановился, и многочисленные, но поверхностные связи с окружением не могли дать Шимановскому того, что ему было необходимо. По свидетельству Ярослава Ивашкевича, композитор не любил шум и сутолоку больших городов, он чувствовал себя гораздо лучше в узком кругу духовно близких людей, объединенных общей идеей. Именно таких людей Шимановский нашел в Подгалье, в сердце высоких Татр, на горных курортах которого он с детства бывал наездами.

Этот регион в эпоху расцвета художественной «Молодой Польши» занял одно из центральных мест в польской культуре. Выдающиеся представители литературы, живописи и других видов искусства открыли для себя красоту горных татранских вершин и воспели ее в своих произведениях. Этому в большой степени способствовало то, что многие из наиболее значительных «младополяков» были тесно связаны с Подгальем и Татрами. Особую роль в «открытии» этого региона сыграли художник Станислав Виткевич и поэты Казимеж Пшерва-Тетмайер и Ян Каспрович.

Станислав Виткевич (1851–1915), архитектор и художник, отец знаменитого польского писателя и художника Станислава Игнацы Виткевича (псевдоним Виткацы), стал создателем так называемого «закопанского», или «виткевичевского» стиля в польской архитектуре, откуда он впоследствии

распространился и на другие виды искусства. Основной идеей этого стиля является соединение народных гуральских архитектурных мотивов и элементов эстетики модерна. В этом стиле были выстроены многие виллы в Закопане. Впоследствии же интерес к гуральскому народному творчеству приобрел в польской культуре столь широкий размах, что закопанским стилем стали называть всякое обращение к гуральскому фольклору. В конце концов, этот стиль стал основой для широко распространившейся концепции, согласно которой из сохранившихся в сердце гор черт некоей древней, «прапольской», культуры, может родиться некий «общепольский» стиль. Эта идея возрождения общенационального стиля через фольклор увлекала многих творцов того времени. Какое-то время она была близка и Шимановскому.

Казимеж Пшерва-Тетмайер (1865–1940) — выдающийся писатель и поэт, яркий представитель импрессионистского направления «Молодой Польши», родился в Подгалье и стал певцом этого края. Горы играют важнейшую роль в его творчестве, лучшие его произведения посвящены Татрам. Все его герои тесно связаны с Подгальем, они ощущают себя частью природы. Новый подход Тетмайера к героям находит наиболее яркое отражение в крупнейшем его сочинении, романе «Легенда Татр», который является своеобразной полемикой с исторической трилогией Сенкевича («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыёвский»). В сопоставлении этих произведений ясно видна разница в художественном мировоззрении «позитивистов», к которым принадлежал Сенкевич, и «младополяков». Это и значительное место, которое занимает природа у Тетмайера, и новый подход к образам главных героев: если у Сенкевича главными действующими лицами были идеализированные шляхтичи, люди высшего сословия, то у Тетмайера, напротив, главными героями становятся люди из народа, близкие простому люду и природе. Произведения Тетмайера сыграли важнейшую роль в том интересе, который польские художники стали проявлять к

Подгалью и гуралам. Они, несомненно, оказали большое влияние и на Шимановского.

Ян Каспрович (1860–1926) — один из крупнейших «младопольских» поэтов. Последние годы жизни он провел в Татрах. В его поэтическом сборнике «Мой мир» обычаи, жизненный уклад и психология жителей Подгалья представлены «на языке оригинала». Каспрович не только широко использовал гуральские фольклорные мотивы, но обращался и к диалекту, бытующим речевым формам.

Музыканты тоже не остались в стороне от столь художественно богатого региона. Было бы неверным утверждать, что поколение «Молодой Польши в музыке» первым обратилось к гуральскому музыкальному фольклору. Отнюдь. К гуральской народной музыке (в основном, конечно, к танцам) обращались оперные композиторы XIX века, в том числе, как уже упоминалось, и С. Монюшко в опере «Галька» (сцена гуральских танцев в 3 акте). Композиторы более позднего поколения — З. Носковский (симфоническая поэма «Морское око»), В. Желеньский (симфоническая поэма «Татры») — тоже не прошли мимо этого региона.

Гуральская тематика не потеряла своей актуальности для польских композиторов и после обретения Польшей независимости. В 20-е годы XX века появилось несколько сценических произведений, связанных с Татрами. Наиболее значительными примерами таких сочинений являются опера Б. Валлека-Валевского «Мечь Йонтека» («*Zemsta Jontka*», 1926), фабула которой представляет собой продолжение истории Гальки из одноименной оперы Монюшко, и балет-опера Ф. Нововойского «Татры» («*Tatry*», 1929)⁸⁴. Однако всех перечисленных композиторов в большей степени интересовали сами Татры, с их вдохновляющей горной природой, дающей широкие возможности для звукоизобразительных музыкальных приемов, а не

⁸⁴ Иногда встречается иной вариант названия балета-оперы Нововойского — «Лелуя» («*Leluja*», по имени главной героини). Позднее, в 1930-е годы, Нововойский переработал музыку балета-оперы, создав на ее основе балет «Король вихрей» («*Król wichrów*»), получивший бóльшую известность, чем первоначальный вариант.

Подгалье, как регион со своей самобытной культурой. Народная же гуральская музыка использовалась композиторами лишь как удобный материал для создания определенного колорита или настроения. Глубокое открытие самобытного, необычного и непривычного гуральского фольклора состоялось несколько позднее.

В начале XX века произошли события, которые А. Хыбиньский — польский музыковед, друг Шимановского и автор первых работ о нем — называет «подлинным обновлением польской культуры»: «В эти дни в гуральской среде началось “новое время”, которое привело к возвращению проблемы “гуральского стиля”. Разрастался Татранский музей под опекой Юлиуша Зборовского, который впервые в Польше записал на фонограф наречие и народную музыку, в том числе и подгальскую, и мечтал создать большой фильм о гуральских народных обрядах. Позднее он близко сошелся с Шимановским. Зборовский также напевал Шимановскому гуральские песни, которых знал множество, и рассказывал народные легенды.

Рядом с Музеем была Школа деревянных ремесел. Ею в 1923 году руководил выдающийся художник, великий вдохновитель нового гуральского стиля в архитектуре и скульптуре Кароль Стрыеньский. Его интересовала и музыка Подгалья как часть великой народной культуры. Стрыеньский усердно прививал своим ученикам “подгальский дух”, для чего они должны были посещать различные народные представления и праздники. В конечном итоге в подгальском обществе сформировалась группа людей, которых Шимановский называл “скорой помощью” гуральской культуры. Это были Яцек Мальчевский, Ян Павликовский, Анна и Ярослав Ивашкевичи, Станислав Мерчиньский, Ежи Рытард, через свою жену Элу породнившийся с гуральским народом. К этой группе принадлежал и Шимановский»⁸⁵.

⁸⁵ *Chybiński A. Szymanowski a Podhale. Kraków: PWM, 1977. S.16–20.*

Почему же именно Подгалье стало тем центром, где в первые десятилетия XX века сконцентрировались лучшие творческие умы Польши? Думается, этому способствовало несколько причин, как внешних, так и внутренних.

Одной из причин интереса к окрестностям Закопане, центра региона, стало интенсивное развитие там лечебно-оздоровительного туризма и альпинизма. Все большую популярность в Польше приобретали санатории и курорты в Закопане, где горный воздух и хороший климат способствовали отдыху и лечению. Поэтому все, кто имел такую возможность, стремились провести отдых именно на склонах Татр. А исключительная самобытность народной культуры Подгалья, благодаря курортам открывшаяся для широкой публики, привлекла к себе художников со всей Польши.

Многочисленных писателей, художников и музыкантов заинтересовал не только фольклор, но и то, что в XIX и начале XX века в Подгалье жили и творили два известнейших народных музыканта — Сабала (настоящее имя Ян Кшептовский, 1809–1894) и Бартоломей Оброхта (1850–1926). Сабала, музыкант, певец и рассказчик, стал легендарной фигурой в польской культуре. Он общался с самыми выдающимися представителями творческой польской интеллигенции — Г. Сенкевичем, С. Виткевичем, Т. Халубиньским. Его образ запечатлен в литературных произведениях Г. Сенкевича («Сказки Сабалы», 1884), К. Пшервы-Тетмайера («Легенда Татр», 1910), Вл. Оркана и Виткацы.

Бартоломей Оброхта (чаще его называли Бартек или Бартусь), младший современник Сабалы, тесно общался уже со следующим поколением польских художников и музыкантов. Известный скрипач, он основал капеллу, которая в 1925 году при помощи Ежи Рытарда приняла участие во Всемирной выставке в Париже. Круг его связей был очень широк, в него входили все выдающиеся художники, так или иначе связанные с Закопане. Его наигрыши стали основой для «Татранского альбома» Падеревского. Сам же Шимановский, с детства знавший произведение Падеревского, а

впоследствии познакомившийся и с самим Оброхтой, очень высоко ценил его творчество. Он называл репертуар скрипача «Евангелием гуральской музыки», а самого Оброхту ее «непреклонным стражем»⁸⁶.

3. Роль фольклора в сочинениях «национального» периода творчества Шимановского (1921–1936 годы)

Гуральский фольклор и гуральское окружение захватили Шимановского и дали новый толчок его творчеству, как в области композиции, так и музыкальной критики. Интерес к подгальской народной музыке нашел свое отражение в четырех статьях Шимановского, появившихся в 1920-е годы⁸⁷. В них композитор характеризовал наиболее важные черты гуральского фольклора и обращал внимание на опасности, подстерегающие народную музыку в XX веке. В одной из статей — «О гуральской музыке» — Шимановский высказал надежду на то, что гуральский фольклор станет одним из важнейших источников вдохновения для следующих поколений польских композиторов: «Я бы очень желал, чтобы молодые польские музыканты поняли, какое богатство, способное возродить нашу анемичную музыку, кроется в этом польском „варварстве“, которое я уже полностью „открыл“ и понял — для себя»⁸⁸.

⁸⁶ Там же. С. 21.

⁸⁷ Три статьи Шимановского были опубликованы в период с 1924 по 1930 год («О гуральской музыке» — «O muzyce góralskiej» // „Pani”. 1924. №8/9. S. 8–10; «Проблема «народности» в современной музыке (В связи со статьей Бели Бартока «У истоков народной музыки») — «Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej (Na marginesie artykułu Beli Bartoka „U źródeł muzyki ludowej”))» // „Muzyka”. 1925. №10. S. 8–13; Предисловие к «Музыке Подгалья» — Przedmowa do „Muzyki Podhala” // Muzyka Podhala / zebrał i ułożył S. Mierczyński. Lwów: Książnica–Atlas, 1930. S. VII–XI). Четвертая статья (без названия), поднимающая вопрос о необходимости сохранения гуральской музыки, была опубликована лишь в 1947 году, хотя Т. Хылинская указывает на 1924 год как дату ее возникновения («[O potrzebie ratowania muzyki góralskiej]» // „Poradnik muzyczny”. 1947. №2. S. 1–2; см. *Chylińska T. Szymanowski i jego epoka*. Т.3. S. 92). Кроме того, в 1924 году в «Курьере Польском» появилась краткое интервью Шимановского о гуральских народных танцах, посвященное выступлению ансамбля под руководством Хелены Рытард (Karol Szymanowski o tańcach góralskich // „Kurier Polski”. 14.II.1924. №44).

⁸⁸ *Szymanowski K. O muzyce góralskiej* // Szymanowski K. *Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski*. Т. 1. S. 108.

Отдельное внимание этой части наследия Шимановского уделил А. Калениченко в диссертации «Шимановский и народная музыка Подгалья». Автор утверждает: «Она [фольклористическая деятельность Шимановского. — *Е.М.*] явилась весомым вкладом в фольклористику Подгалья, в определенной мере обусловив качественный скачок в ее развитии, происшедший в 1920-х гг. Активная популяризация композитором гуральской народной музыки возбудила к ней широкий интерес польской общественности, а некоторые содержащиеся в его трудах музыкально-теоретические и эстетико-культурно-логические положения и выводы послужили основой для ее дальнейшего научно-теоретического освоения»⁸⁹.

Первым сочинением, ознаменовавшим новый этап, стал цикл на стихи Ю. Тувима «Слопевне», написанный в 1921 году. Эти стихи занимают особенное место и в творчестве поэта. Написанные в период юношеского творческого вдохновения, в момент неустанного поиска себя и новых путей польской литературы, они остались исключительным явлением в поэзии Тувима. В них поэт, пользуясь новыми звуко- и словосочетаниями, предпринял попытку создания некоего «праязыка», прапольского языка. Стихи «Слопевне», безусловно, во многом связаны с футуристическими концепциями и прежде всего со словотворчеством Велимира Хлебникова⁹⁰. И хотя этот цикл остался единственным в своем роде, его открытия сыграли важную роль в дальнейшем творчестве Тувима.

Именно «прапольскость» языка «Слопевне» наиболее отвечала исканиям Шимановского. Композитор отрицал непосредственное обращение к фольклору, к музыкальному материалу народной музыки, желая создать нечто новое, вневременное, «надфольклорное», но в то же время — польское, национальное. Шимановский так писал об этом: «Моей целью является

⁸⁹ *Калениченко А.* Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества): автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Мин. культуры УССР. Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1988. С. 6–7.

⁹⁰ См. История польской литературы. Т. 2. С. 301–302.

сотворение польского стиля уже в “Слопевне”, в которых, однако, нет ни капли фольклора»⁹¹.

Цикл «Слопевне» открыл новый, *неофольклорный* период в творчестве Шимановского. В польском музыкознании его принято называть «национальным» или «подгальским». К значительным сочинениям этого периода, основанным на гуральском фольклоре, кроме балета «Харнаси», относятся Мазурки ор. 50 (1924–1926), Второй струнный квартет (1927), Четвертая концертная симфония с фортепиано (1932), Второй скрипичный концерт (1933). Впрочем, следует отметить, что подгальский фольклор был не единственным, привлекавшим внимание композитора. Самобытное народное творчество Курпёвщины, региона, спрятанного в пущах на северо-востоке страны, Шимановский воплотил в хоровых и сольных «Курпёвских песнях» (1929, 1934–1935), а старинная церковная польская музыка стала основой для создания кантаты *Stabat Mater* (1926).

Думается, было бы ошибкой категорично утверждать, что поворот к фольклору в творчестве Шимановского произошел внезапно. О Собакина, в связи с этим, замечает: «Причины появления у Шимановского интереса к подгальской народной музыке по возвращении в 1919 году из России в Польшу заключались не только в непосредственном соприкосновении с древней национальной традицией, но и в его взглядах на пути дальнейшего развития своего стиля, сложившихся в русле “Молодой Польши” еще в первый период творчества»⁹². Столь же проблематичным представляется вопрос о соотношении «подгальского» и «национального» в определении стилевой эволюции композитора. Адольф Хыбиньский придерживается мнения, что обращение композитора к фольклору гуралей (а, следовательно, и к фольклору вообще, так как интерес Шимановского к народной музыке

⁹¹ Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. S. 77.

⁹² Собакина О. Интерпретация мифа в творчестве Кароля Шимановского: от модерна к неофольклору // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 1. С. 9–16. URL: http://e-notabene.ru/phil/article_18288.html (дата обращения — 30.01.2019).

пробудился именно благодаря народному творчеству польских горцев), произошло неожиданно и было спровоцировано конкретным событием — знакомством со сборниками, с записанными примерами гуральской музыки. Близкий взгляд на творческую эволюцию Шимановского высказывает и И. Никольская. Однако она уточняет, что интерес к подгальскому фольклору в польской культуре проявился раньше, в эпоху «Молодой Польши», и творческие связи Шимановского с культурой этого периода в какой-то степени подготовили и его самого к восприятию народной музыки Подгалья⁹³.

Иную позицию демонстрирует З. Лисса в работе «Размышления о национальном стиле в музыке на материале творчества Кароля Шимановского». Исследовательница считает, что все творчество Шимановского является в той или иной мере национальным, и композитор никогда не порывал с музыкальной традицией родины. Но его музыкальная «национальность» проявлялась по-разному, и опиралась на разные истоки. Так, одной из наиболее важных и значимых была для него традиция Шопена, глубинная связь с которой органически присуща художественному мышлению Шимановского. Если в ранних сочинениях Шимановский широко использовал такие шопеновские средства (правда, воспринятые в какой-то степени через творчество Скрябина), как обращение к малым формам, предпочтение фортепиано другим инструментам, то впоследствии, в 1920-е годы, он стал обращаться к музыке Шопена на новом уровне, создавая особый синтез шопеновско-«национального» и «национального» народной музыки, что ярче всего проявилось в Мазурках. Субъективность высказывания, лиризм, романтическое начало, являющееся одной из основных черт творчества Шимановского, также неразрывно связаны с Шопеном: «Он [Шимановский. — *Е. М.*] не был зачинателем новой эпохи в польской музыке, но был последним, завершающим факелом польского

⁹³ *Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Сов. композитор, 1990. С. 81–82.

романтизма»⁹⁴. В этом отношении З. Лиссе вторит И. Никольская: «Если посмотреть, как решались проблемы выразительности в аспекте национальной традиции, нетрудно заметить, что Карлович продолжает драматическую линию, идущую от наследия Шопена, а Шимановский — импрессионную, нашедшую выражение в созданных Шопеном ноктюрнах»⁹⁵. О. Собакина, говоря о шопеновских традициях в фортепианной музыке Шимановского, отмечает «многогранность их проявления»: «Так, произведения первого периода создаются в русле следования шопеновским формам и жанрам и создания собственной пианистической стилистики на основе принципа полимелодизма фактуры. В произведениях 1913–1920 годов преломляются принципы формообразования поэзных форм Шопена. В последний период творчества шопеновские традиции нашли выражение в демократичности художественных устремлений, оригинальности выявления национального начала; в выборе жанра и формы, и, конечно, в творческом претворении фольклора, осуществленном с высочайшим мастерством»⁹⁶.

Что же касается собственно «национального» периода творчества Шимановского, то здесь наблюдается большое разнообразие истоков, к которым обращался Шимановский. В начале этого периода можно отметить поиск композитором неких «общепольских» — «ляшских» (по выражению Никольской) или «лехицких» (З. Лисса, Т. Хылинская) черт. Впоследствии же Шимановский больше обращается к конкретным примерам регионального фольклора Подгалья или Курпёвщины. Эти процессы, впрочем, нельзя назвать последовательными, скорее они происходили параллельно. Но постепенное возрастание роли регионального фольклора над общепольским «духом» в творчестве Шимановского очевидно.

⁹⁴ *Lissa Z. Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego // Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały / pod red. J.M.Chomińskiego. Kraków: PWM, 1950. S. 39.*

⁹⁵ *Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. С. 64.

⁹⁶ *Собакина О.В.* Стилистика фортепианных произведений К.Шимановского: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 25.

Сам Шимановский неоднократно использовал термин «лехицкий»⁹⁷, который представлялся ему наиболее полно определяющим специфику этого творческого этапа. Перед композитором стояла более широкая задача: создать, а точнее, вернуть польской музыке ее национальную идентичность на новом уровне, отказавшись от бесплодного пути искусственного использования народных мелодий в чуждых им формах профессиональной музыки. Именно этим путем с большим или меньшим успехом шло абсолютное большинство польских композиторов после Шопена, и именно это вызывало раздражение Шимановского. Его целью стало создать свой собственный музыкальный язык, одновременно индивидуальный и национальный, принадлежащий всей польской культуре.

Другим значимым произведением, в котором композитор также обратился к общенациональным истокам, стала его кантата «*Stabat Mater*». Это сочинение, основанное на польской архаике (которая впоследствии будет широко разработана композиторами межвоенного и более позднего поколения — Я. А. Маклякевичем, В. Лютославским и др.), связано с идеей праславянской и отчасти — с «мифами» предыдущего периода творчества Шимановского.

Создание «*Stabat Mater*» было очень важным моментом в творчестве Шимановского. С одной стороны, религиозная тематика зачастую становилась для композиторов наиболее благодатной почвой для создания произведений философского, глубокого значения. С другой стороны, в Польше с ее богатейшими музыкальными религиозными традициями, как профессиональными, так и народными, мало кто из композиторов проходил мимо создания музыки на церковную тему, воплощая в ней гуманистические идеалы.

Церковная музыка в Польше вообще во все времена занимала особое место. Именно с церковной музыкой был связан расцвет музыки польского

⁹⁷ См.: *Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. S. 517.*

Возрождения и барокко. В это время творили композиторы, получившие европейскую известность: Миколай Гомулка, Вацлав из Шамотул, Миколай из Кракова, Ян из Люблина, Миколай Зеленский и др. Их перу принадлежат мессы, духовные песни и многое другое. В течение последующих веков традиция церковной музыки не прерывалась, так как большинство композиторов служили в церкви — органистами, руководителями церковных хоров, или же просто были священнослужителями. Такая ситуация сохранялась и в XIX веке. Станислав Монюшко был органистом в вильнюсском костеле, и в его наследии сохранились не только органные произведения, но и шесть месс. З. Носковский и В. Желеньский тоже не остались в стороне от церковной музыки, создав множество духовных произведений.

Но подлинный расцвет польской церковной музыки, ее «серебряный век» наступил в начале XX столетия. После поражения восстания 1863 года церковь стала одним из стержней национального самосознания и объединения. Музыкальное сопровождение богослужений тоже должно было отвечать ее новой роли. Обновление церковной музыки стало делом плеяды церковных композиторов, которые появились в Польше на рубеже XIX–XX веков — В. Гебуrowsкого, Ю. Фурманика, А. Хлонда (Хлондовского), Ф. Нововойского. С одной стороны, они подхватили существовавшие в Европе идеи цецилианства, «очищения» церковной музыки от светских влияний, обращения к прошедшим эпохам и старинным музыкальным памятникам. Но с другой стороны, большое внимание они уделяли использованию в своих сочинениях фольклорных элементов, в первую очередь, народных (или авторских, но ставших народными) духовных песен и напевов — рождественских коленд, марийных (посвященных Деве Марии) песен. «Польскость», национальное начало в церковной музыке сохранили свое значение и в дальнейшем. К «польским» мессам и другим жанрам духовной музыки обращались и композиторы молодого «парижского»

поколения — Я. А. Маклякевич, С. Вехович, Т. Шелиговский⁹⁸. «*Stabat Mater*» Шимановского стала одним из наиболее выдающихся сочинений такого рода.

Шимановский так говорил о том, что привело его к созданию «*Stabat Mater*»: «Я в течение многих лет думал о польской религиозной музыке (но не литургической, где определенные формальные каноны обязательны), <...> у меня... сложилось мнение, что даже для знающих латынь в совершенстве, этот язык... стал закрепленной, не развивающейся дальше формой, ...потерял свое *чувственное* [выделено Шимановским. — *Е.М.*] содержание. <...> Поющиеся где-нибудь в деревенском костеле *Święty Boże* [Святой Боже. — *Е.М.*] или мои любимые *Gorzkie Żale*⁹⁹, каждое слово которых есть поэтически живой организм, во сто крат сильнее возбуждали во мне религиозный инстинкт, чем самая искусная и сложная латинская месса»¹⁰⁰.

⁹⁸ В начале 1920-х годов в столице Франции молодые польские музыканты создали «Общество молодых польских музыкантов в Париже» («*Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu*»), которому суждено было сыграть немаловажную роль в становлении нового польского искусства. Главными его вдохновителями были Петр Перковский и Феликс Лабуньский. В его ряды входили все талантливые профессиональные (то есть завершившие обучение) польские музыканты, находившиеся в то время в Париже. Согласно З. Хельман, к 1939 году (последнему в активной деятельности Общества) оно насчитывало 140 членов, среди них — С. Вехович, Я. А. Маклякевич, З. Мыцельский, Т. Шелиговский, Т. Кассерн, Б. Войтович, Г. Бацевич, Г. Фительберг, Р. Мацевский, М. Списак. Молодые композиторы стремились освоить современные достижения европейской музыки, чтобы польская музыка заняла подобающее ей место, а не оставалась лишь экзотической забавой. Их поиски отличались широким разнообразием: это и неоклассицизм (П. Перковский, Т. Шелиговский), и новое понимание фольклора (Я. А. Маклякевич, С. Вехович), и интерес к явлениям современной цивилизации, урбанизм (М. Кондрацкий), и додекафония (Ю. Коффлер). Межвоенный период польской музыки дал целую группу талантливых композиторов, во многом заложивших ту основу, на которой впоследствии расцвела польская музыка второй половины XX века. Фигура Кароля Шимановского объединила эпоху «Молодой Польши» и польской музыки межвоенного двадцатилетия. Шимановский поддерживал с молодыми музыкантами активные творческие и личные отношения. И многие композиторы из «Общества молодых польских музыкантов в Париже» продолжили разрабатывать идеи и открытия Шимановского.

⁹⁹ *Gorzkie Żale* (Горькие жалобы) — особый вид великопостного богослужения, свойственный только польской католической церкви, но официально признанный Ватиканом. Он появился в Польше в средневековье и до сих пор является одним из наиболее интересных и необычных церковных обрядов.

¹⁰⁰ *Szymanowski K. Na marginesie „Stabat Mater” // Muzyka. 1926. №11–12. S. 25.*

В «*Stabat Mater*» происходит очень значимый для Шимановского поворот к прояснению стиля. После роскошеств предыдущих сочинений, в кантате композитор обращается к более скромному оркестру, и, хотя объективно скромным назвать его нельзя, но это шаг от штраусианского многоцветья к более лаконичным составам. В кантате становится более ясным и гармонический язык Шимановского. Все это — путь к новейшим завоеваниям музыки того времени, и в то же время — путь к обновленному стилю самого Шимановского.

Обращение же к подлинным фольклорным источникам, новое осмысление фольклора происходит в Мазурках, балете «Харнаси» и «Курпёвских песнях». Каждое из этих сочинений отличается своим, особенным подходом к решению проблемы *народного* в профессиональной музыке.

Как уже упоминалось, в Мазурках большое, фактически равноправное значение с выразительными чертами гуральского музыкального материала имеют традиции, идущие от мазурок Шопена. Можно сказать, что Шимановский взял за основу именно шопеновскую трактовку жанра — стилизованного, а не народного танца, — сохранив трехчастную структуру фортепианной миниатюры, ритмические формулы, характерные для мазурок Шопена, и общий лирический настрой произведений.

Музыкальный материал, наполняющий эту форму у Шимановского, отличается ярким своеобразием. Гуральский фольклор представлен здесь опосредованно, композитор не обращается к цитированию подлинных народных мелодий. Однако наиболее характерной чертой мазурок, связанной с опорой на гуральский фольклор, является преобладание гармонического начала над мелодическим, так же, как это имеет место в гуральских *нутах*.

В свою очередь, в «Курпёвских песнях» ор. 58, относящихся к широко и богато развитому в Польше жанру хоровых обработок, Шимановский взял за основу подлинные народные мелодии, которые стали главным импульсом и исходной точкой музыкального материала всего цикла.

С новыми творческими задачами, стоящими перед Шимановским, оказалась неразрывно связана необходимость обновления музыкального языка. Пышность оркестровки, сложнейшая вязь мелодического рисунка, предельная насыщенность гармонии — все эти черты, столь характерные для Шимановского периода Третьей симфонии и даже «Короля Рогера»¹⁰¹, — ни в малейшей степени не соответствовали цели «национализации» языка. Поэтому первое же произведение, открывающее новый этап творчества — «Слопевне» — представляет совершенно новый образ музыки Шимановского.

Если обобщить изменения, появившиеся в творчестве Шимановского с 1921 года, то окажется, что они затрагивают практически все элементы музыкального языка: гармонию, мелодию, фактуру, ритм. И всех их объединяет простота, строгость в выборе средств, отказ от преувеличения. Это касается всех сочинений вне зависимости от доли собственно «народного» в них: и непосредственно основанных на народных мелодиях низинной Польши «Курпёвских песен», и архаичной «*Stabat mater*», и гуральских «Харнаси», и «Слопевне», и «лехицкой» по определению Шимановского¹⁰² Концертной симфонии. Мелодические линии упрощаются, приобретают завершённую, нередко симметричную структуру. Фактура, как оркестровая, так и фортепианная, проясняется, сокращается оркестр, ярким примером чего может служить двойной состав оркестра «Харнаси» и «*Stabat Mater*» в отличие от пышного оркестра «Хагит» и «Короля Рогера». И, наконец, появляются цитаты народных мелодий — где-то единичные,

¹⁰¹ «Король Рогер» был завершён в 1924 году, в то время как началом нового «лехицкого» периода творчества Шимановского считается 1921 год, год создания «Слопевне». Однако нельзя забывать о том, что для творческого процесса Шимановского очень характерным было быстрое оформление замысла и эскиза и длительная, нередко мучительная работа над оркестровкой и окончательным завершением произведения. Такая ситуация имела место и в случае «Короля Рогера»: основные эскизы его были завершены уже в 1921 году, однако окончательное оформление партитуры заняло ещё три года. В связи с этим не возникает сомнений, что стилистически и эмоционально (Шимановский неоднократно жаловался на усталость и скуку при завершении оперы) «Король Рогер» принадлежит не «национальному» периоду, а предыдущему этапу творчества Шимановского.

¹⁰² См.: *Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. S.517.*

возможно, даже не осознаваемые до конца, как в «Святом Франциске» из «Слопевне», где-то являющиеся основой музыкального материала произведения, как в обоих опусах «Курпёвских песен».

Несмотря на все разнообразие аспектов претворения «польского» начала в сочинениях Шимановского 1920–1930-х годов, все же не вызывает сомнений тот факт, что «лехицкость», национальное качество своей музыки композитор построил в первую очередь именно на основе гуральского фольклора, подняв его на «всепольский» и даже «праславянский» уровень. Подобным образом в XIX столетии фольклор Мазовии и Куявии стал символом польской музыки на мировой арене благодаря Шопену. Гуральский фольклор не только лежит в основе титульного сочинения Шимановского этого периода — балета «Харнаси», но, кроме того, окрашивает собой большинство произведений 1920–1930-х годов, не связанных непосредственно с гуральской тематикой, таких как Мазурки, «Слопевне» или Концертная симфония, где он проявляется то в мелодических оборотах, то в ладовой основе, то в фактуре, а то и в прямом цитировании («Святой Франциск»).

4. Балет «Харнаси» — олицетворение гуральского мифа.

Центральным сочинением «национального» периода стал балет «Харнаси»¹⁰³. В нем композитор в наибольшей степени приблизился к стихии гуральского фольклора во всей полноте музыки, танца и художественных образов, создав на их основе произведение в русле современных тенденций европейской музыки. Работа над «Харнаси» длилась около десяти лет, в течение которых замысел претерпевал значительные изменения. Немалую

¹⁰³ Балет-пантомима «Харнаси» (*Harnasie* — разбойники) создавался с 1923 по 1932 год. Премьера «Харнаси» состоялась 11 мая 1935 года в Пражском Национальном театре (*Národní Divadlo*) под управлением Ю. Харвата. Режиссером спектакля был Юсеф Мунцлингр. 27 апреля 1936 года прошла парижская премьера на сцене Гранд-Опера. В постановке приняли участие выдающиеся артисты: режиссером был Леон Шиллер, оркестром руководил Ф. Гобер, в качестве хореографа и исполнителя заглавной роли выступил Серж Лифарь.

роль в создании балета играли окружающие Шимановского друзья и единомышленники — писатели, скульпторы, художники, так же, как и он, зачарованные Подгальем. Каждый из них вносил свою лепту в рождение «польского балета».

Одним из таких единомышленников был выдающийся польский поэт и писатель Ярослав Ивашкевич, родственник и близкий друг Шимановского, либреттист «Короля Рогера» и автор нескольких книг о Шимановском (в том числе и работы о балете «Харнаси»). Творческое сотрудничество Ивашкевича и Шимановского началось в конце 1910-х годов и приблизительно до 1924 года было довольно продуктивным. В это время на оригинальные тексты и переводы Ивашкевича Шимановским были созданы «Песни на стихи Р. Тагора» (1918), «Песни безумного муэдзина» (1918), «Три колыбельные» (1922). Самой же важной совместной работой Ивашкевича и Шимановского стало сочинение оперы «Король Рогер», либреттистом которой был начинающий писатель. Это произведение стало завершением творческого этапа, как для композитора, так и для писателя. К началу 1920-х годов в творческих устремлениях и Ивашкевича, и Шимановского произошли глубокие изменения. Оба они отошли от мифологичности, символичности «Рогера»: Ивашкевич в это время примкнул к поэтической группе «Скамандр», а Шимановский заинтересовался народной музыкой Подгалья.

Однако творческое сотрудничество двух художников, пусть и не столь тесное, на этом не остановилось, а продолжалось и в дальнейшем. Правда, большинство их совместных проектов так и остались проектами, но взаимное влияние было неизменным. В течение последних пятнадцати лет жизни Шимановского композитор и писатель вместе работали над балетом «Харнаси», рассматривали варианты сочинений на тему о Бенвенуто Челлини; Шимановский интересовался сюжетом раннего романа Ивашкевича «Побег в Багдад»...

Но и после смерти Шимановского его образ и творчество продолжали играть важную роль в произведениях Ивашкевича. Встреча с Шимановским, безусловно, была одним из центральных событий в творческой биографии Ивашкевича. Он говорил о композиторе: «Честно признаюсь, что в современном музыкальном творчестве только он меня интересует»¹⁰⁴. Отголоски сочинений Шимановского, воздействие его личности нередко проникают в художественные произведения Ивашкевича. Так, в «Красных щитах» (1934) возникает образ короля Рогера, а сам композитор становится прототипом одного из главных героев эпопеи «Хвала и слава» (композитор Эдгар Шиллер). Шимановский, наряду с Бахом и Шопеном, стал героем и немногочисленных, но важных музыковедческих работ Ивашкевича.

Одной из самых интересных в истории создания «Харнаси» является проблема сценария балета. Здесь имеется множество «белых пятен», и некоторые вопросы остаются открытыми до настоящего времени. История возникновения замысла, работа над либретто, хронология — по всем этим темам биографы Шимановского придерживаются разных точек зрения. Так, в большинстве публикаций, возникновение первых оформленных замыслов нового произведения датируется 1923 годом¹⁰⁵. Исследователи, приводящие эту дату, опираются на упоминание «закопанской истории» в переписке Шимановского. Однако Ивашкевич утверждает, что замысел гуральского сценического произведения возник годом раньше: «в сентябре 1922 года в Закопане, Шимановский, заканчивая партитуру “Короля Рогера” (заканчивал он ее потом еще пару лет), уже обсуждал гуральский балет-драму и собирал для него материалы у Элы Рытардовой, Бартуся, Зборовского и Мерчиньского»¹⁰⁶. Когда же в мае 1923 года состоялось яркое событие — гуральская свадьба Рытардов (в сценарии которой были учтены малейшие

¹⁰⁴ *Iwaszkiewicz J. Kącik Szymanowskiego // Wiadomości Literackie. 1924. №12. S.3.*

¹⁰⁵ См.: *Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 2. S. 464.*

¹⁰⁶ *Iwaszkiewicz J. „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1979. S. 23.*

детали фольклорного обряда) — замысел нового произведения выкристаллизовался окончательно.

Главная сложность для исследователя, занимающегося либретто «Харнаси», заключается в том, что окончательного варианта сценария балета как такового не существует. За годы создания балета менялись авторы, которых привлекал Шимановской для написания сценария, неоднократно менялось название балета, подвергался изменениям сюжет, изменялось и число действующих лиц. В двух прижизненных постановках «Харнаси», которыми занимался и сам композитор, были использованы разные версии либретто. Поэтому возникли сложности и разногласия и в музыковедческих трудах о балете. Единого мнения о том, каким должен быть сценарий балета, не существует и сейчас, и возможно, что этот вопрос должен решаться самими постановщиками, тем более что и сам композитор оставил такую возможность, о чем пойдет речь ниже.

В связи со сказанным, обсуждение трактовки, которую Ивашкевич дает музыкальной и сценической концепции балета, необходимо предварить кратким изложением истории создания либретто (а также его интерпретации в прижизненных постановках), составленным на основании нескольких источников — работы Ивашкевича, исследований Хыбиньского, Лобачевской, Хылиньской, а также эпистолярного наследия Шимановского.

Одно можно утверждать уверенно — мысль о польском балете в таком виде, в каком мы его знаем сейчас, зародилась у *самого* Шимановского, и именно он был главным вдохновителем, критиком и соавтором всех либреттистов, с которыми он сотрудничал в течение всего времени создания и постановки «Харнаси». Второй важнейший момент, касающийся либретто этого произведения, заключается в том, что Шимановский *допускал изменения* в либретто уже завершеного балета, оставляя простор для фантазии постановщиков и режиссеров¹⁰⁷. В двух указанных фактах кроется

¹⁰⁷ Подробнее об этом см. далее.

разгадка если не всех вопросов, связанных с либретто «Харнаси», то, во всяком случае, отношения композитора к нему, которым должны руководствоваться все исполняющие и изучающие эту музыку.

Итак, первые замыслы нового сценического произведения на гуральскую тему относятся к самому началу 1920-х годов, когда Шимановский приступает к собиранию фольклорного материала для будущего сочинения. С этого момента начинается первый этап в становлении балета, а вместе с ним — и первый этап в рождении либретто. Важно, что работа над музыкальной составляющей балета и поиск сюжета поначалу шли параллельно, то есть музыка не была абсолютно первенствующим источником в замысле Шимановского. Однако и впоследствии эти два процесса будут протекать довольно независимо друг от друга.

На первом этапе сочинения Шимановский привлекает к сотрудничеству троих наиболее близких в тот момент ему друзей — Ярослава Ивашкевича, Ежи и Хелену Рытардов. В их общении постепенно рождаются основные сюжетные и концептуальные контуры будущего балета. В некую целостность они оформились далеко не сразу, зато найденные в этот период главные моменты вошли в окончательный вариант.

Как указывает Ивашкевич, Шимановский, задумав новое произведение на польскую тематику, просил его обратиться к легендам Подгалья и соседних областей, в том числе, к легенде о словацком разбойнике Яносике¹⁰⁸, распространенной и в Польше. Это был один из многочисленных сюжетов, над которыми задумывался композитор. Другим основным сюжетом, владевшим в то время умами соавторов, было представление в народном духе, очень популярное в то время (и отчасти не потерявшее

¹⁰⁸ Яносик Ежи (Jerzy Janosik, Juraj Jánošík, 1688–1713) — словацкий национальный герой, вождь карпатских разбойников. Участвовал в антигабсбургском восстании под предводительством Ференца Ракоци (1703). Является популярным героем польских легенд на территории Подгалья, в которых считается, что Яносик был поляком по национальности. В польской культуре XX века также часто становился героем художественных произведений: сочинения К. Пшервы-Тетмайера, фильмы Ежи Пассендорфера (1974) и Агнешки Холланд (2009).

привлекательности для публики до сегодняшнего дня) под названием «*Wesele*» — «Свадьба». Этим как раз занималась Хелена Рытард, которая выступала со своим представлением «Гуральская свадьба» на самых разных площадках, в том числе, и на сцене Варшавской филармонии. О том, что подобный замысел также существовал и обсуждался, свидетельствует письмо Ивашкевича от 23 апреля 1923 года к жене, Анне Ивашкевич, также близкой к художественному миру (она была известной писательницей, издавалась под псевдонимом Адам Подковиньский): «Если бы балет, о котором он [Шимановский. — Я. И.] думает, назвать „гуральской свадьбой” и дать в сокращении, символах и упрощениях свадебные обряды: сначала „завивание венков”, сцена с ксендзом, „пытацы”¹⁰⁹ на деревянных конях, въезд на свадьбу, обряд одевания невесты, свадьба, возвращение, танцы и общее веселье! Разве это не хорошая канва? Бессодержательная, но имеющая некую форму»¹¹⁰. Ответ Шимановского, которому Анна Ивашкевич по просьбе мужа показала это письмо, был следующим: «Я все-таки предпочитаю предыдущую концепцию, с легким оттенком драматичности»¹¹¹. Однако следы такого *wesela* остались в окончательном варианте балета. Наиболее ясно это чувствуется во второй картине «Харнаси», почти полностью посвященной свадебному обряду.

Постепенно сюжетная основа будущего балета приобретала более определенные очертания. Ярослав Ивашкевич с течением времени принимал все меньше участия в создании либретто, и в итоге первый полный и завершённый его вариант был оформлен Ежи Рытардом. Этот вариант очень

¹⁰⁹ «Пытацы» (*pytacy* или *pytace* — досл. «приглашающие») — участники традиционной гуральской свадьбы. За несколько дней до события пытацы приглашают гостей на предстоящее празднество, а в день обряда они верхом на конях возглавляют свадебную процессию. Неотъемлемой обязанностью пытацы является исполнение «пытацких» песен на протяжении всего праздничного шествия.

¹¹⁰ List J. Iwaszkiewicza do żony od 23.04.1923, цит. по: Golachowski S. *Tablice chronologiczne do życia i twórczości K.Szymanowskiego // Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały pod red. J.Chomińskiego*. Kraków: PWM, 1960. S.268.

¹¹¹ List K. Szymanowskiego do J. Iwaszkiewicza od 09.05.1923, цит. по: Golachowski S. *Tablice chronologiczne do życia i twórczości K. Szymanowskiego*. S. 268.

близок к окончательному, а точнее, к тому варианту либретто, на основе которого балет был впервые поставлен при жизни композитора (в Праге). Либретто Рытарда было утеряно в конце 1920-х годов, вследствие чего Шимановскому пришлось прибегнуть к помощи известного польского режиссера Леона Шиллера, чтобы восстановить сценарий для постановки «Харнаси» в Париже. Однако думается, что потеря либретто Рытарда не была единственной и даже главной причиной обращения Шимановского к помощи Шиллера. Более подробно об этом будет сказано чуть ниже. А сам Ежи Рытард, безусловно, является одним из основных авторов либретто балета, пусть и не окончательного его варианта.

Еще раз следует повторить, что окончательного варианта либретто, как такового, не существует. Сам Шимановский написал довольно подробный план сценического действия, который приведен в издании партитуры балета 1985 года¹¹². В этом плане подробно расписаны герои и их действия, указаны цифры партитуры и даже определенные такты, связанные с теми или иными сценическими ситуациями, и некоторые исследователи (в частности, Тереса Хылинская) небезосновательно склонны считать этот сценарий основой, на которую должны опираться нынешние постановщики и хореографы «Харнаси». Сценарий выглядит следующим образом:

1 картина. На горных лугах.

1. Редык (первый выгон скота на пастбище)

(Занавес поднимается на ц.3)

Через сцену с правой на левую сторону медленно идут баца (главный пастух) и его помощники-пастухи. На пригорке стоит молодой пастух с рожком. Говор, окрики, звон колокольчиков. Ц.6 — на сцену выходит старый скрипач со скрипкой. Пастухи понемногу удаляются. Скрипач,

¹¹² *Szymanowski K. Harnasie // Dzieła. T. 24 / kom. red. J. Chomiński i inni. Kraków: PWM, 1985. S. LXVIII–LXX (Римскими цифрами в издании партитуры «Харнаси» обозначены номера страниц Предисловия (I–XCVI).*

пританцовывая, играет танцевальную нуту, ц.8. Медленно уходит. Все успокаивается, сцена остается пустой. Выбегает Девушка, спеша и догоняя ушедшую толпу.

2. Мимическая сцена (ухаживание)

На сцену с подскоками выбегает Жених (слегка гротескная фигура). Вся следующая сцена должна донести следующий смысл: несколько смешные ухаживания Жениха за Девушкой принимаются ею с видимой неохотой. Вдова, тоже комическая фигура, со своей стороны пытается помешать этому ухаживанию, довольно настойчиво оказывая знаки внимания Жениху. Тут следует опираться на характеристические мотивы: 1. Жениха (второй такт после ц.10), 2. Девушки (ц.12), 3. Вдовы (ц.13). Сцена понемногу оживляется. В конце ее за сценой слышны внезапные выстрелы. Персонажи на сцене замирают. Девушку охватывает радостное предчувствие. Жених и Вдова обеспокоены.

3. Марш разбойников.

Во время звучания марша Жених уговаривает Девушку скрыться. Вдова сразу исчезает за кулисами. В противоположном направлении убегают перепуганные женичины, пытаясь увлечь за собой Девушку, но она отказывается следовать за ними, словно в ожидании какого-то радостного события. Женичины исчезают за сценой в момент появления разбойников (ц. 24). Девушка остается на сцене одна, радостно глядя на приближающихся разбойников.

4. Мимическая сцена (Харнась и Девушка).

Разбойники останавливаются. Впереди — Харнась. Он сразу замечает Девушку. В течение некоторого времени смотрит на нее с восхищением. Из-за кулис несмело появляется Жених, пытается прижать к себе Девушку. Харнась грозно поднимает топорик. Жених испуган, скрывается. Харнась приближается к Девушке с властным жестом, ц.26. Жених снова появляется. Харнась вновь его прогоняет. Когда Жених появляется в третий раз, Харнась со злостью бросается на него, гонится за ним по сцене и

принуждает его к бегству, ц.27. Отсюда начинается сцена Харнася и Девушки, ц.28. Все более настойчивые ухаживания Харнася Девушка принимает с показным недовольством, в котором, однако, ощущается согласие. Ц.32 — Девушка с радостным криком падает в объятия Харнася. Смеркается. (В течение всей сцены разбойники на заднем плане разжигают костер. Их музыканты начинают пробовать инструменты — Харнась, слыша это, отрывается от Девушки).

5. Танец разбойников. Финал

(Сначала разбойники танцуют одни, с Харнасем во главе. Ц.39 — Харнась вводит в танец Девушку, танец все более оживляется. Ц.40 — прыжки через костер.) Начинается ночь, огонь гаснет. Разбойники уводят вождя, который прощается с Девушкой, делая ей знаки, что вернется и не забудет о ней. Девушка остается одна, глядя на уходящих разбойников. Возвращается старый скрипач, ц.46. Он уговаривает Девушку вернуться с ним в деревню. Они уходят медленным шагом.

2 картина. В корчме

6а. Свадьба

Внутреннее убранство избы, наполненной свадебными гостями. На лавках под окнами сидят бабы и мужики, поют свадебные песни. Слева — музыканты (2 скрипача, кобзарь, бас). Веселый гомон и движение. На ц.50 входит группа старых мужиков, пьяных. Свадебные песни звучат все мощнее.

6б. Очепины¹¹³

Бабы приводят Девушку и Жениха в свадебных нарядах. Обряд надевания Девушке платка.

6в. Песня сюхаев¹¹⁴.

¹¹³ Очепины (*oczepiny, oseriny, czeriny*) — обряд повязывания невесте платка, один из центральных обрядов свадебного празднества.

¹¹⁴ Сюхай (*siucha*) — молодой пастух.

На сцену с песней выходит группа молодых парубков. С песней они приближаются к девушкам. (Этот номер может быть пропущен).

7. Гуральский танец

Жених подходит к музыкантам, напевает им свою нуту, которую они подхватывают. Сначала танцуют Жених с Девушкой, потом к ним подключаются другие пары, и танец становится общим. Неожиданно, в момент наибольшей кульминации танца, за сценой слышны выстрелы, дикие крики и свист. Все на сцене замирает (ц.79) и стихает. Все в ожидании. Девушки столпились в углу, парубки и мужики схватываются за топоры (музыка перестает играть). Настроение страха и мучительной неопределенности. Только Девушка, словно освободившаяся от кошмара, остается посреди сцены, полная радостного предчувствия. Внезапно (2 т. перед ц.82) через все окна и двери врываются разбойники.

8. Нападение разбойников. Танец. (Похищение невесты)

Девушка с радостью бросается к Харнасю (ц.82). Остальные разбойники с устрашающими лицами подходят к гостям, угрожая им. Один из них обращается к музыкантам и приказывает им играть дикую разбойничью нуту (ц.84). В это время разбойники выхватывают из толпы девушек, сначала упирающихся, а потом радостных, и с пистолетами в руках начинают дикий танец. Песня разбойников. 6 тактов после ц.90 — мужчины-гурали хватаются за топоры, нападают на разбойников, отбивая своих девушек. Начинается битва. Ц.92 — один из разбойников разбивает лампу. На сцене темно, страшное замешательство. Постепенно гомон стихает. (Начинается короткая сцена, ц. 96–98, которую можно пропустить: понемногу проясняется — выходит месяц. В одном углу виден побитый и несчастный Жених, из другого угла выползает Вдова, приближается к нему, помогает встать и — немного упирающегося — со скрытым торжеством уводит за собой в спальню, закрывая двери и громко поворачивая ключ в замке. В случае пропуска этой сцены — сразу на ц. 98).

9. Эпилог

Сцена пуста, освещена светом месяца и далеким заревом. В избе страшный разгром. Издалека слышна любовная песня Харнася. На пороге в свете луны стоит старый скрипач и играет грустную нуту. Занавес. (Пер. мой. — Е.М.)

Сценарий снабжен подробным примечанием композитора, которое звучит следующим образом: *«Этот сценарий является общим каркасом, в котором балетмейстер и режиссер могут изменить не одну деталь, обогащая содержание новым смыслом и эпизодами. Не желая использования слишком точного повторения обрядов и народных танцев, автор и в этом смысле не хочет закрепощать фантазию режиссера, зная, что ни композитор, ни автор сценария не могут предвидеть всех возможностей, которые могут появиться в голове талантливого режиссера. Это особенно относится к такому балету, как “Харнаси”, который не претендует на воплощение каких-то высоких идей, а является непритязательной картинкой из жизни народа, в которой факты не играют важной роли и должны быть приспособлены к возможностям сцены, а не наоборот — сцена не должна полностью соответствовать навязанным автором фактам»¹¹⁵.*

Думается, однако, что это примечание нельзя понимать буквально, как это часто бывает у Шимановского. Против утверждения о том, что «Харнаси» являются балетом, который «не претендует на воплощение каких-то высоких идей, а является непритязательной картинкой из жизни народа», выступает Ивашкевич, трактующий «Харнаси» как «широкую, сказочную, мифологическую эпическую фреску», воплощение «философской идеи»¹¹⁶. Именно то, что балет Шимановского является носителем вневременных идей и идеалов, переданных, как это характерно для эпохи, через архаические формы, и позволяет допускать изменения в деталях его сюжета.

¹¹⁵ Szymanowski K. Harnasie. S. LXX.

¹¹⁶ Iwaszkiewicz J. „Harnasie” Karola Szymanowskiego. S. 30.

Эти изменения происходили как при жизни Шимановского, так и после его смерти. Сам композитор отказывался от некоторых героев балета, из-за чего несколько менялись акценты и сюжетные основания. Но самое главное — атмосфера горного Подгалья, быта разбойничьих шаяк и деревенских обрядов, праздников, на которых бывали Шимановский, Рытарды, Хыбиньский и Ивашкевич — все это остается неизменным благодаря музыке и той смысловой (не скажу — сюжетной) основе, что была заложена композитором еще в первые годы работы над балетом.

Какие же моменты либретто подвергались наиболее значительным изменениям? В первую очередь, это касается количества героев. В сценарии Шимановского перечисляются следующие фигуры: Девушка, Харнась, Жених, Вдова, Старый скрипач. Впоследствии, при постановке балета в Париже, Шимановский отказывается от фигур Старого скрипача и Вдовы, которая пытается увести жениха от Девушки. Отказ от образа Вдовы, «несколько комического», по словам Шимановского, не представляется чем-то решающим. В большой степени он был связан с тем, что в парижской постановке действие во второй картине было перенесено из корчмы в простую избу, и роль вдовы-хозяйки стала необоснованной¹¹⁷. Комическая трактовка образа жениха также не закрепились в сценической практике балета. Ивашкевичу этот отказ представлялся значимым и свидетельствующим о мифологическом понимании Шимановским балета: «в сценарии, понятым таким [мифологическим. — *Е.М.*] образом, не было места для плоского юмора и тривиальных образов “жениха” и “gdowy” — вот почему они сразу исчезли»¹¹⁸. Нельзя согласиться с утверждением Ивашкевича, что эти образы исчезли сразу же после начала сочинения музыки, так как в уже упоминавшемся подробно расписанном сценарии эти

¹¹⁷ Впрочем, в постановке Варшавского Большого театра под управлением Э. Весоловского (1997) комическая «вдова» Шимановского стала «Черной вдовой» — злым духом, нарушающим мирное течение человеческой жизни.

¹¹⁸ *Iwaszkiewicz J.* „Harnasie” Karola Szymanowskiego. S. 26.

герои есть. Однако то, что эти персонажи могли несколько нарушать мифологический смысл балета, не вызывает сомнений.

Сложнее выглядит ситуация со Старым скрипачом. Этот герой, по словам друзей композитора, участвовавших в работе над сценарием балета, олицетворяет собой Бартека Оброхту. Старый скрипач появлялся в балете только два раза — в самом начале и финале, являясь носителем «слова от автора», философским персонажем балета. Он исчез из балета в парижской постановке Сержа Лифаря. Ивашкевич объясняет это тем, что Лифарь потребовал расширения партии первого танцовщика, в результате чего действие в финале «из-за кадра» переместилось на сцену. Впрочем, впоследствии, в других постановках этот герой вновь появляется. Возможно, что Шимановский и в самом деле был вынужден уступить некоторым требованиям театра или постановщиков, чтобы спектакль вообще увидел свет.

Это были не единственные изменения в либретто, происходившие в течение долгих лет работы над балетом. Менялось название («Харнась» — «Харнаси»; в 1928 году появилось даже название «Яносик», скорее всего, уже не связанное с давнишним замыслом обращения к словацкой легенде, так как к тому времени была написана большая часть музыки, и основные сюжетные линии, не имеющие ничего общего с легендой о Яносике, были давно сформированы).

Предваряя краткий анализ сочинения, хотелось бы выделить в нем основные, направляющие элементы. С одной стороны, «Харнаси» — по характеру своего жанра, по особенностям его трактовки и использованному музыкальному материалу — встают в один ряд с произведениями, сыгравшими важнейшую роль в обновлении эстетики балетного жанра, в частности, с «дягилевскими» балетами Равеля и Стравинского — с последним Шимановский был лично знаком и высоко ценил его творчество. На это обращают внимание многие исследователи. С другой стороны, в

балете не утрачивается связь с позднеромантическими основами музыкального мышления Шимановского.

В первую очередь, обращает на себя внимание трактовка жанра. «Харнаси» — небольшой балет с участием хора. Такой синтез свидетельствует о новой задаче, которую поставили перед собой композиторы в XX веке — не просто написать произведение для танца или для пения, а воссоздать как можно более широкую картину мира, опираясь на искусство самых древних времен. Тематика балета, легшая в основу сценария, также характерна для сочинений других авторов этого времени, в первую очередь Стравинского — свадебный обряд, соотношение мужского и женского начала в их наиболее выразительно представленных образах. Не случайно персонажи «Харнаси», как и персонажи «Весны священной» и «Свадебки» (хотя в балете Шимановского сюжетная линия играет большую роль, чем у Стравинского), не названы именами собственными, а имеют лишь нарицательные: главные герои в польском балете — Девушка и Разбойник (Харнась). Разбойник — герой легенд, наивысшее воплощение мужественности, а Девушка — обобщенный символ мягкости, женственности, чистоты. Символичность главных образов польского балета (несмотря на определение его содержания Шимановским как «непритязательной картинки из жизни народа») указывает на его обобщенный, надситуативный, мировоззренческий смысл.

Музыкальный материал, на который опирается Шимановский, — самобытный, архаичный — также свидетельствует о том, что это произведение находится в русле неофольклоризма. Интересно здесь привести слова композитора о балетах Стравинского — «Петрушке» и «Весне священной», которые проясняют его подход к народной музыке. В неопубликованной статье о «Петрушке» Шимановский пишет: «Русские народные песни, которые появляются в “Петрушке”, далеки от слезливого сентиментализма <...> они не приглажены, а в своей бесстыдной наготе, brutальной силе как бы вырваны из чьих-то анонимных уст, которые где-то,

когда-то впервые громко выкрикнули их солнцу»¹¹⁹. В «Весне священной» его также восхищает «варварство», воплощенное Стравинским. Именно отсутствие «слезливого сентиментализма» привлекло композитора и к гуральскому фольклору.

В «Харнаси» Шимановский широко обращается к технике цитирования, при этом фольклорные источники, использованные им в балете, имеют точно определенную региональную принадлежность и яркие, сразу узнающиеся особенности и отличия. Вместе с тем, отбирая музыкальный материал, Шимановский не стремился подчеркнуть его исключительность, региональную замкнутость. Напротив, в балете используются и некоторые напевы, которые являются своего рода «знаками» гуральской народной музыки и *за пределами Подгалья* (такой напев, например, как *W mirowanej piwnicy*¹²⁰ в первой картине).

В конечном итоге «Харнаси» стали для польского и европейского слушателя символом польской музыки, наравне с произведениями Шопена. Это произошло благодаря двум важнейшим обстоятельствам: простому, но в то же время глубоко символичному сюжету, затрагивающему главные моменты человеческой жизни, и трактовке фольклора как основы для всего музыкального языка композитора. Шимановский, соединив на равных в своем балете фольклор Подгалья и европейские музыкальные достижения XIX и XX веков, поднял народную гуральскую музыку на мировой уровень — так же, как это делал Барток в Венгрии, Энеску в Румынии и многие другие композиторы. А в польской музыке гуральский фольклор после обращения к нему Шимановского приобрел общенациональный характер. Ряд композиторов следующего поколения, создавая национальные произведения, обращался именно к народной музыке Подгалья. З. Лисса в упоминавшемся исследовании сравнивает это явление с тем, что произошло в польской музыке в XIX веке: «Региональный фольклор при определенных

¹¹⁹ Цит. по: *Łobaczewska S. Karol Szymanowski*. Kraków: PWM, 1950. S. 511.

¹²⁰ «В каменном подвале».

условиях понимания композитором может восприниматься как общенародный. В случае гуральского фольклора можно наблюдать некоторую восходящую линию в его использовании профессиональными композиторами — от Монюшко, Носковского и Желеньского, у которых он выступал в чисто региональной роли, до Шимановского, который придал ему более широкий характер. То же самое произошло с мазовецким фольклором, когда к нему обратился Шопен»¹²¹.

Это значит, что Шимановский в своем балете выполнил задачу, стоявшую перед ним как польским композитором. Обратившись к подгальской культуре, он создал произведение, занявшее место в одном ряду с сочинениями Стравинского, Бартока и других композиторов, заложивших основы неофольклорного направления в европейской музыке XX века.

Фольклор в балете Шимановского, в первую очередь, проявляется в использовании им народного музыкального материала. Подлинных народных тем в балете много, и это явственно показывает изменившееся отношение к фольклору Шимановского. Однако обращение композитора с фольклорным материалом свидетельствует о новом понимании народного творчества и его роли в профессиональной музыке, характерном для XX века.

Большинство музыкальных цитат Шимановский почерпнул из фольклорного сборника Клечиньского¹²² и записей Хыбиньского, в которых гуральские *ноты* были представлены в качестве мелодий, иногда с сопровождением. Поэтому применительно к балету «Харнаси» правильнее говорить о мелодиях, несмотря на то, что, как уже упоминалось, мелодии как таковые не играют в гуральской народной музыке первенствующей роли. И Шимановский, с одной стороны, пользуется этим материалом именно как тематическим, строя на его основе активное мелодическое и мотивное развитие. Но с другой стороны, композитор, близко знакомый с фольклором

¹²¹ Lissa Z. Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego. S. 58.

¹²² Kleczyński J. Melodye zakopiańskie i podhalskie.

гуралей, в своем произведении старается максимально сохранить народный колорит гуральской музыки, подчиняя ей свой собственный творческий импульс. Он использует не только народные мелодии, но и весь синкретический комплекс пения, звучания инструментов, танца, составляющий суть гуральского фольклора.

Мелодии гуральских песен в балете не становятся чем-то чужеродным, введенным в произведение в качестве украшения. Атмосфера гуральской народной музыки проявляется здесь во всем, начиная от звучания оркестра и до зрительной составляющей балета, его сценографии. Шимановский порой прибегает к прямому «цитированию» народного способа исполнения. Это ярко проявляется в «Гуральском танце» (вторая картина). Танец начинает тенор, тот самый первый гуральский «певец-танцор». После сольного исполнения им первой строфы песни ее подхватывает оркестр, имитирующий звучание гуральской капеллы (капеллы Бартуся, по словам Ивашкевича). Перед нами — «контур» гуральской *нуты*: одноголосная мелодия и довольно статичная поначалу гармоническая поддержка, придающая мощь и одновременно несущая в себе импульс к развитию, которое постепенно приведет к кульминации (см. Прил. 1, пример б).

Впрочем, очень важную роль в этом балете играют симфонические приемы развития. Сочетание яркого народного колорита и позднеромантических средств музыкальной выразительности в «Харнаси» является наиболее характерной чертой этого произведения.

Шимановский широко использует метод предвосхищений и реминисценций различных тем, что объединяет балет и позволяет избежать некоторой «сюитности», характерной для этого жанра. Благодаря неоднократным возвращениям тем, возникают тематические арки. Они несколько раз встречаются внутри картин, но и весь балет окружен аркой, тянущейся от Вступления к Эпилогу.

Вступление — «Редык» — вообще играет очень важную роль в тематическом объединении балета. Его первая тема, связанная с народной

музыкой, но имеющая явно лирико-романтический оттенок, привлекала пристальное внимание исследователей. Обозначенная Хыбинским как «Сабалова нута», встречающаяся у Шимановского в уже упоминавшемся «Святом Франциске» из «Слопевне», она действительно принадлежит гуральскому фольклору. Однако, по мнению Ивашкевича, эта тема по настроению далека от подгальской народной музыки: «ухо сразу схватывает “негуральскость” этой фразы. Ее эмоциональное родство с грегорианским распевом, с какой-то средневековой монодией не вызывает у меня сомнений. Она имеет характер экстатический и религиозный, и поэтому она далека от мира Сабалы. Сам Шимановский, впрочем, обозначает своего “Св. Франциска” как “нечто крестьянско-церковное”»¹²³. Возможно, со столь категоричным утверждением можно не согласиться, но то, что этот образ наполнен лирикой, трактованной в романтическом плане, несомненно. Таким образом, уже в первые мгновения звучания музыки балета становится ясно, что лирическая линия в балете будет играть важную роль. Тема вступления, «Сабалова нута», появится еще раз в неизменном виде в конце первой картины. Кроме того, из нее вырастут другие мотивы лирического характера, такие как тема Девушки и соло скрипки, вторящей тенору в Эпiloге. Основная тема Эпiloга, будущая песня «*Powjidze mi, powjidz*» («Скажи же мне»), также впервые появится в первом номере, что впоследствии создаст арку, поддерживающую весь балет.

Способы обращения Шимановского с народными и сочиненными им на основе народных мелодиями отличаются широким разнообразием. Композитор прибегает не только к естественному для фольклора вариантному развитию, но и зачастую обращается с ними как с материалом для мотивной работы. Причем часто встречается «калейдоскопический», или «монтажный» метод обращения с мотивами, при котором Шимановский

¹²³ *Iwaszkiewicz J.* „Harnasie” Karola Szymanowskiego. S. 32.

разделяет единую мелодию на отдельные мотивы и соединяет их в новые целостности.

Техника такого рода в целом характерна для творчества Шимановского. Как отмечает И. Никольская, «особенностью его мелодий является разделение их на несколько (4–5) элементов, каждый из которых в контексте развития становится основой для возникновения новых тем и их вариантов»¹²⁴. В «Харнаси» прием монтажа становится одним из основных, начиная с этапа отбора фольклорного материала.

В балете Шимановский использовал не так много длительных, протяженных народных мотивов в их полном объеме. К точным цитатам¹²⁵ мелодических линий гуральских *нут* можно отнести тему хора из второй картины «*Ani mi ci nie zol*» («Мне тебя не жаль»), тему хора из второй картины «*Spotkalek ci w lesie*» («Я встретил тебя в лесу»), тему «Гуральского танца» и тему песни тенора из Эпилога. А уже рассмотренная протяженная тема вступления, «Сабалова нута», не является точной цитатой народной мелодии. Согласно выводам Лобачевской, которая приводит ее подробный анализ в своей монографии, она соединяет в себе несколько характерных для гуральской народной музыки мотивов. Первые 4 такта мелодии являются точной цитатой «Сабаловой нуты», в дальнейшем же от нее остается только квартовый мотив, приобретающий у Шимановского орнаментальное значение, свойственное гуральской музыке в целом, но не этой конкретной

¹²⁴ Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. С. 49.

¹²⁵ В трактовке проблематики и терминологии интертекстуальных взаимодействий и цитирования в музыке мы опираемся на положения А.В. Денисова (см.: Денисов А.В. Межтекстовые взаимодействия в музыке — семиотический аспект // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб.ст. по материалам Второй междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 ноября 2008 г. / гл.ред. Л. Савина. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34; Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования // Musicus. 2009. № 5 (18). С. 28–33 и др.). Различные варианты цитирования народных мелодий в балете «Харнаси» и других произведениях Шимановского (точная цитата, стилизация, использование типичных интонаций, ладовых, структурных элементов и т.д.) рассматриваются в диссертации А. Калениченко «Шимановский и народная музыка Подгалья».

нута. Завершающий мелодию оборот, звуки которого расположены по тонам разложенного трезвучия, также встречается во многих гуральских напевах, но не принадлежит «Сабаловой нуте». Однако все эти мотивы подобраны с такой точностью и тонкостью, что при прослушивании не возникает ни малейших сомнений относительно ее изначальной целостности. Зато соединение в одной теме многих мотивных источников позволяет Шимановскому впоследствии черпать из нее материал для дальнейшего течения музыки балета (см. Прил. 1, пример 7).

Приемы монтажа играют большую роль на протяжении всего балета. Яркий пример комбинирования разных мотивов одной и той же мелодии встречается в «Разбойничьем танце» первой картины, где в процессе развития тема словно «сжимается», и от нее остается лишь начальный и завершающий мотив, соединяющиеся в единую линию (см. Прил. 1, примеры 8a, 8b).

Вычлененные фольклорные мотивы, подвергаемые ладовому, регистровому и тембровому развитию, соединяются друг с другом не только по горизонтали, образуя новые цельные построения, но и по вертикали. Полифония является важнейшей чертой этого балета. Абсолютное большинство созвучий являются производными от полифонического сочетания различных линий. В тех же моментах, где на первый план выступает именно гармония (как, например, в самом начале темы вступления или в начале «Гуральского танца» из второй картины), гармоническое сопровождение, выдержанное в народном духе, подчеркивает фольклорную природу музыки.

Большое значение в «Харнаси» имеют полиладовые сочетания. Один из наиболее ярких примеров содержится в Эпизоде, где соло тенора звучит в «подгальском» ладу *G*, а сопровождающая его скрипичная мелодия — в миксолидийском *A*, за счет чего возникают характерные для балета, да и для гуральской музыки вообще, «трения» между ступенями (*f* и *fis*). Полиладовость, полифонические сочетания различных тем и мотивов,

полиритмия — все это Шимановский использует в балете, создавая образ подлинно народной музыки (см. Прил. 1, пример 9).

Особое внимание уделяет Шимановский в этом произведении ритму. Однако, как уже упоминалось, главным средством для Шимановского оставалась все-таки мелодия, мелодическое, а не ритмическое развитие. Дополнительная сложность заключалась и в уже упоминавшейся, свойственной гуральской народной музыке некоторой ритмической монотонности, возникающей в результате постоянной двудольности и движения ровными четвертями в сопровождении мелодии. Шимановский не отказался от этого в своем балете. Многие наиболее яркие и запоминающиеся эпизоды, такие, как «Песня сюхаев», «Танец» и «Марш разбойников», «Гуральский танец», выдержаны в двудольном размере. Но при этом композитор разнообразит эту монотонность путем внедрения в мелодию свободного внутритактового ритмического рисунка — триолей четвертями, задержаний верхних нот, сдвигов метрического ударения. Это можно видеть, например, в первой теме «Гуральского танца» (см. Прил. 1, пример 10).

Часто можно встретить и смену размера внутри одной темы (сцена свадьбы из второй картины). Это также привносит ритмическую свободу и нарушает однообразие. Впрочем, наиболее ярким средством преодоления ритмической монотонии в балете все же остается полиритмия различных пластов. На этом насыщенном ритмическом фоне «прояснения», подобные «Песне сюхаев», ярче выделяются и становятся своеобразными моментами «отдыха» для слушателей, захватывающими своей стремительностью и жизнерадостностью.

Шимановский, разумеется, не мог остаться в стороне и от ладового своеобразия гуральских мелодий. В процессе эволюции он далеко ушел от классической тональности, однако в сочинениях 1920-х годов композитор в какой-то степени вернулся в этой области к централизации. Произошло это, разумеется, на новом уровне и на новом материале. В «Харнаси» встречается

немало примеров такого подхода. С одной стороны, Шимановский широко пользуется ладами гуральской музыки. Ее преимущественно лидийская и миксолидийская окраска, а также переменность устоя встречаются в большинстве тем балета. С другой стороны, в «Харнаси» немало и страниц, связанных с поздне-романтической гармонией. Особенно явно это ощущается в лирических эпизодах, таких, как тема Девушки, тема Вступления и Эпилог балета. К ним же относится и последнее созвучие произведения — затихающее си-мажорное трезвучие, подчеркивающее лирическую, романтическую по духу сущность балета. Ивашкевич сравнивает его с *H-dur* «Смерти Изольды» Вагнера, одного из сокровеннейших музыкальных переживаний Шимановского. Интересно то, что завершение балета отсылает нас и к раннему творчеству самого Шимановского — единственному в то время обращению к гуральскому фольклору, фортепианным «Вариациям на народную тему» op.10, вновь создавая некую арку — на сей раз уже относящуюся ко всему творчеству композитора.

Балету «Харнаси» была уготована особая судьба. Долго создававшееся, это произведение не скоро нашло себе и путь на сцену. Шимановский все же увидел свой балет в театре, правда, произошло это не на родине композитора, а в Праге в 1935 году. Подготовка к этой постановке была долгой и тщательной, и Шимановский принимал в ней самое деятельное участие. Таким образом, хотя работа собственно над музыкой балета была завершена в начале 1930-х годов, фактически Шимановский не расставался с ним до конца жизни.

Балет «Харнаси» Кароля Шимановского представляет собой одно из наиболее важных и интересных явлений в польской музыке первой половины XX века. В то же время он является и одним из наиболее ярких образцов позднего стиля Шимановского, объединившего в себе свойственные мышлению композитора поздне-романтические черты и национальное начало, выраженное в своем самом ясном — «фольклорном» — облике.

Глава 3. Гуральский полиптих Войцеха Киляра и его роль в истории польской музыки XX века.

1. Неофольклорное направление в творчестве польских композиторов XX века

Одним из важнейших векторов развития польской музыки XX века была неофольклорная линия, берущая свое начало в балете «Харнаси», Мазурках и «Курпёвских песнях» Кароля Шимановского. Развитие идей, предложенных в его творчестве, наблюдается в музыке большинства польских композиторов минувшего столетия. В то же время, неофольклорные устремления поляков естественно вписывались в европейские тенденции, свидетельствуя о том, что их творчество откликалось на актуальные течения современной музыки.

Народная музыка играла значительную роль в творчестве польских композиторов на протяжении столетий, но развитие этой линии польской музыки в XX веке не было простым. Живой интерес к гуральской теме, характерный для поколения младших современников Шимановского, в 1930-е годы, сменился неоднозначным отношением к ней в 1950-е и практически полным забвением фольклора в композиторском творчестве 1960-х годов. Однако в 1970-е неофольклорная линия возродилась с новой силой. Это возрождение было связано с появлением четырех симфонических поэм Войцеха Киляра: «Кшесаный», «Косьцелец 1909», «Сивая мгла» и «Орава», созданных в период с 1974 по 1986 годы.

Уже младшие современники Шимановского — его непосредственные ученики и композиторы «парижского поколения» — широко обратились к фольклору, отдавая явное предпочтение гуральскому региону, не чураясь при этом новейших достижений современной музыки, а гармонично соединяя одно с другим. Образ их творчества определялся несколькими важнейшими исходными точками: это было, с одной стороны, увлечение неоклассицизмом, с другой — глубокое преклонение перед творчеством

Шимановского и живой интерес к гуральской музыке. 30-е годы XX века принесли целый ряд произведений, основанных на гуральском фольклоре и непосредственно связанных с Шимановским: «Маленькая гуральская симфония „Картинки на стекле”» для шестнадцати инструментов («*Mała symfonia góralska „Obrazy na szkle”*», 1930) ученика Шимановского М. Кондрацкого, «Оравская сюита» Т. Кассерна («*Suita orawska*», 1938), симфоническая картина «Разбойники» Я.А. Маклякевича («*Zbójnicy*», 1936), «Гуральские танцы» Р. Мацеевского («*Tańce góralskie*», 1931) и многие другие.

Интерес к народной музыке в творчестве польских композиторов возобновился в послевоенные годы. Многие композиторы, начавшие свой творческий путь в 20–30-е годы XX века, вернулись после войны к гуральскому фольклору, нередко перерабатывая свои более ранние (иногда утраченные) произведения. В это время появились такие сочинения, как Второй виолончельный концерт Я.А. Маклякевича, имеющий подзаголовок «Гуральский» (1952), его же неоконченная опера «Горный ветер» («*Wiatr halny*», 1953), Третий скрипичный концерт Г. Бацевич (1948) и др. В основе большинства произведений этого периода лежат подлинные народные мелодии.

Иначе проявляется фольклорная тематика в «Гуральском триптихе» («*Tryptyk góralski*», 1949) выдающегося польского композитора середины XX века Артура Малявского. Об этом сочинении Малявский говорил, что оно «возникло под влиянием великого культа гуральского фольклора и частых встреч с ним»¹²⁶. «Триптих» основан на авторском музыкальном тематизме, опирающимся на характерные мелодические, ритмические и гармонические обороты гуральской музыки¹²⁷.

Кроме того, Малявский впервые после Шимановского обратился к гуральской тематике в балетном жанре. В 1940-е годы он создал балет-

¹²⁶ Długolecka L., Pinkwart M. Muzyka i Tatry. S. 31.

¹²⁷ Там же, с. 31.

пантомиму «Вершины» («*Wierchy*», 1944–1950), в основу которого положено его же предвоенное одноименное сочинение для симфонического оркестра. Фабула и жанр этого произведения — балет с вокальной партией — сразу же вызывают ассоциации с балетом Шимановского¹²⁸. Однако, как и в «Гуральском триптихе», Малявский, в отличие от Шимановского, не прибегает к цитированию подлинных народных мелодий и текстов, используя авторское либретто Яна Мазура.

Резкий рост количества произведений, основанных на народной музыке в первое послевоенное десятилетие, безусловно, во многом был связан с политической и культурной ситуацией в послевоенной Польше. Особую роль в этом сыграл Всепольский съезд композиторов и музыкальных критиков, проходивший в Лагове с 5 по 8 августа 1949 года, где были установлены новые эстетические ориентиры соцреалистического искусства, среди которых ведущую роль должен был играть национальный характер музыкального языка в противовес «буржуазному космополитизму». Об этом писал З. Мыцельский в статье «О заданиях Союза Польских Композиторов», вышедшей сразу после съезда: «... решено было <...> опереть общий характер музыки о типичные черты народных мотивов, без обязательства непосредственного черпания тематики фольклора *in crudo*¹²⁹, и на этом фундаменте строить национальный стиль — оригинальный, не зараженный космополитическим, духовно чуждым элементом буржуазного искусства, создаваемого для немногочисленной группы снобистски настроенной концертной публики»¹³⁰.

¹²⁸ Жанр «Вершин» Малявского, как и «Харнаси» Шимановского, обозначен как балет-пантомима. Фабула сочинения Малявского также пересекается с сюжетной основой «Харнаси». Она основана на любовном треугольнике между гуралкой Марысей, гуралом Франеком и юхасом-разбойником Юзеком. Развязка сюжета выдержана в оптимистичном духе времени — Франек и Юзек становятся друзьями, а Марыся наконец делает свой выбор в пользу мирного Франека.

¹²⁹ В первоначальном виде (лат.)

¹³⁰ *Mycielski Z. O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich // Ruch Muzyczny. 1949. № 14. S. 8.*

Необходимо отметить, что принудительный «фольклорный» акцент имел и свои положительные стороны для польской культуры. В конце 1940–начале 1950-х годов появляется и широко развивается движение любительских и профессиональных ансамблей народного танца и песни. В 1947 году появились первые коллективы — ансамбль песни и танца «Люблин», ныне носящий имя своего первого хореографа — Ванды Каниоровей, и фольклорный ансамбль «Цепелия-Курпянка». В следующем, 1948 году, был основан государственный ансамбль песни и танца «Мазовше» и первый студенческий коллектив «Кракус» при Горно-металлургической академии в Кракове, в 1953 — ансамбль «Силезия».

Композиторы стали шире использовать польский фольклор во всем его разнообразии, выходя за пределы освоенных в творчестве Шопена и Шимановского регионов. Наибольшую популярность в это время приобрели многочисленные обработки народных песен и мелодий для различных составов исполнителей, в которых практически неизменный фольклорный материал становился мелодической, словесной и музыкально-драматургической основой произведений. Особой популярностью пользовался жанр хоровых обработок, к которому обращался целый ряд композиторов: К. Сероцкий, К. Сикорский, Т. Шелиговский, С. Казуро, А. Мацьковяк.

Наивысшие достижения в хоровой музыке принадлежат Станиславу Веховичу, который благодаря прекрасному знанию фольклора использовал его в своем творчестве шире, чем Шимановский, в частности, охотно прибегая к имитационной технике, которую Шимановский считал слишком далекой от народного первоисточника. Вехович смело экспериментировал с хоровой фактурой. Например, в «Пассакалии» композитор использует *divisi* голосов наподобие оркестрового *divisi* смычковых инструментов (см. Прил. 1, пример 11). Вехович наиболее широко и успешно развил линию, идущую от хоровых «Курпёвских песен» Шимановского.

В это время к народной музыке обращается один из наиболее влиятельных польских композиторов второй половины XX века — Витольд Лютославский. И хотя его произведения основаны не на гуральском фольклоре, невозможно не упомянуть о нем в связи с неофольклорной линией польской музыки. В своих произведениях он «вплавлял» элементы народных мелодий в музыкальную ткань сочинения, нередко радикально изменяя их фольклорный облик. Например, В «Силезском триптихе» («*Tryptyk śląski*», 1951) Лютославского главную роль играют вычлененные из мелодии мотивы, которые свободно соединяются не только по горизонтали, но и по вертикали, вследствие чего «фольклорные» свойства народного музыкального материала полностью преобразуются. Еще более высокую степень свободы в работе с фольклорным источником представляет его «Концерт для оркестра» (1950–1954), где несложные народные мотивы, становящиеся тематическим зерном произведения, оказываются основой неоклассической формы и окружаются тонким переплетением остро звучащих ритмических и гармонических элементов, подвергающихся активному трансформированию.

Рубежным для неофольклористического направления, как и для всей польской музыки, стал 1956 год. На фоне «оттепели» в политической жизни Польши, возникшей на фоне постановлений XX съезда КПСС, событий в Познани и прихода к власти правительства во главе с Э. Гереком, музыкальная жизнь страны также значительно оживилась. Монополию главенствующей соцреалистической эстетики сменила политика эстетического плюрализма¹³¹. Волна второго авангарда, всепоглощающий интерес к экспериментам, к новому и новейшему в мировой музыке захватили творчество польских композиторов.

Важнейшим событием стало учреждение в 1956 году международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень», до сих пор

¹³¹ См.: *Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*. Kraków: PWM, 1987. S. 85.

являющегося премьерной сценой для многих выдающихся сочинений польских и зарубежных композиторов. После восьмилетнего перерыва возобновилось издание журнала «*Ruch muzyczny*», закрытого после съезда в Лагове. В 1957 году была создана Экспериментальная студия Польского радио под руководством Ю. Патковского, на базе которой в 1959 году появился первый образец польской конкретной музыки — «Этюд на один удар тарелок» («*Etiuda na jedno uderzenie w talerz*») В. Котоньского. В разных городах стали возникать ансамбли современной музыки, такие как «*MW2*» в Кракове, «*Warsztat Muzyczny*» («Музыкальная мастерская») З. Краузе в Варшаве.

Сложно назвать направление современной музыки, которое не было бы охвачено вниманием польских композиторов того времени. Среди них в конце 1950-х годов явственно выделилась «авангардная» группа — К. Сероцкий, К. Пендерецкий, В. Котоньский, Т. Бэрд, Х. Гурецкий и В. Лютославский. Они стали экспериментировать в самых различных областях современного музыкального искусства. Так, в польской музыке вновь — после единичных обращений композиторов в довоенные годы (опусы Ю. Коффлера) — появились додекафонные сочинения («Очи воздуха» — «*Oczy powietrza*» К. Сероцкого, 1957–1960; Струнный квартет Т. Бэрда, 1958; «Афоризмы „9”» — «*Aforyzmy 9*» Б. Шабельского, 1962 и др.). Молодые композиторы — К. Пендерецкий, Г.М. Гурецкий — обратились к пуантилизму. Ведущую роль стали играть эксперименты в области сонорики и алеаторики, которые рассматривались некоторыми исследователями как основное течение в польской музыке 50–60-х годов XX века¹³². Новаторские поиски и эксперименты Пендерецкого, Гурецкого, Киляра, Котоньского, Лютославского определили «лицо» польской музыки этого периода, в которой не оказалось места для фольклора.

¹³² *Linsteadt I.* Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. S. 61.

С 1956 года фольклор практически полностью исчезает из поля зрения ведущих польских композиторов. Сочинения, так или иначе связанные с народной тематикой, носят типично прикладной характер (как, например, вокальные и инструментальные миниатюры П. Перковского).

Поэтому премьера симфонической поэмы Киляра «Кшесаный» на «Варшавской осени» в 1974 году стала очередной «революцией» в истории польской музыки, в каком-то смысле сравнимой с тем, что полвека назад совершил Шимановский своим балетом «Харнаси». Последующие же произведения гуральского полиптиха Киляра развили эту проблему, открыв новые возможности и грани в уже, казалось бы, исчерпанной теме. Премьера поэмы вызвала жаркую дискуссию среди критиков и публики. Одни видели в новом произведении Киляра шаг назад, другие, наоборот, считали его важной вехой в новейшей истории польской музыки. «Кшесаный» вернул гуральскому фольклору достойное место на европейской сцене и открыл новое течение в творчестве своего автора, ставшее для него впоследствии одним из основных.

2. Очерк творческой эволюции Войцеха Киляра

Творчество Войцеха Киляра — выдающегося композитора второй половины XX века — оставило яркий след в истории польской музыки. С одной стороны, его причисляют к так называемому «поколению 33»¹³³ — группе польских композиторов, родившихся в начале 30-х годов XX века и во многом определивших развитие польской музыки с послевоенных лет и до настоящего времени. С другой, исключительность творческого облика Киляра заключается также в том, что он на равных соединил в своем творчестве два направления — киномузыку и работу в академических музыкальных жанрах.

¹³³ См.: *Strzelecki P.* Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Kraków: Musica Iagellonica, 2006. S. 77.

Ровесник Кшиштофа Пендерецкого и Генрика Миколая Гурецкого, Киляр начал свой творческий путь на волне второго авангарда, будучи одним из наиболее ярких его представителей. Широкой же публике он известен как авторитетный польский композитор, творивший для кино, а также автор полонеза, который по популярности опередил «Прощание с отчизной» М.К. Огиньского¹³⁴.

В своем поколении Киляр является одним из крупнейших композиторов. Путь его творческой эволюции во многом отражает ведущие тенденции польской музыки второй половины XX века, а ряд его произведений оказал значительное влияние на ее развитие.

2.1. Киномузыка и ее роль в формировании творческих и эстетических устремлений композитора.

Говоря о Войцехе Киляре, невозможно обойти молчанием его творчество, связанное с киноискусством. Музыка для фильмов — наиболее обширная область (она охватывает более 150 наименований) в наследии композитора, сопровождавший его всю творческую жизнь. Первый опыт Киляра в кинематографе состоялся в 1958 г. («Лыжники» — «*Narciarze*», реж. Н. Бжозовская), а последний фильм с музыкой Киляра — «Чужое тело» («*Obce ciało*») К. Занусси — вышел уже после смерти композитора, в 2014 году. Киляр сотрудничал со многими выдающимися польскими, европейскими и американскими режиссерами: Р. Полански (три совместных работы), А. Вайда (шесть фильмов), Ф.Ф. Коппола (один фильм), К. Кесльёвский (два фильма) и многие другие. Наиболее плодотворным было сотрудничество Киляра с Кшиштофом Занусси. Число их совместных работ насчитывает около сорока наименований. Значительное место в кинематографическом наследии Киляра занимают саундтреки к экранизациям классических произведений польской литературы, таким как

¹³⁴ Речь идет о полонезе из фильма «Пан Тадеуш» (реж. А.Вайда, 2002). С момента своего появления полонез Киляра вытеснил полонез Огиньского на выпускных школьных балах.

«Кукла» («*Lalka*») по роману Б. Пруса (реж. В. Хас, 1968), «Земля обетованная» («*Ziemia obiecana*») по произведению С. Жеромского (реж. А. Вайда, 1974), телевизионный сериал «Семья Поланецких» («*Rodzina Połanieckich*») по роману Г. Сенкевича (реж. Я. Рыбковский, 1979), «Пан Тадеуш» («*Pan Tadeusz*») по роману А. Мицкевича (реж. А. Вайда, 1999), «Мечь» («*Zemsta*») по пьесе А. Фредры (реж. А. Вайда, 2002). К наиболее известным киноработам Киляра относятся саундтреки к фильмам «Дракула» («*Bram Stoker's Dracula*», реж. Ф.Ф. Коппола, 1991), уже упоминавшимся «Земля обетованная» и «Пан Тадеуш», «Пианист» («*The Pianist*», реж. Р. Поланский, 2002).

Главной отличительной чертой киномузыки Войцеха Киляра является создание музыкально-драматургического контрапункта к действию фильма. Композитор старался избегать прямого «комментирования» действия. В 1976 году Киляр в разговоре с журналистом Янушем Цегеллой так определял задачи киномузыки: «Мне кажется, что киномузыка <...> заслуживает названия *музыки* к фильму, если она действует исключительно в тех местах, где оказываются бессильны другие выразительные средства, когда образ, диалог и т.п. уже исчерпали все свои возможности и только музыка может внести в фильм нечто новое. В свою очередь, наиболее неудачной формой киномузыки я считаю ту, которая только внешне сопровождает фильм, дублируя его элементы и черпая силы в конкретных, физических экранных событиях. То есть, если в фильме показан галоп коня — то в музыке звучит характерный ритм, если на экране волнующееся море — *glissando* арфы, если любовная сцена — то обязательно скрипки. Это — средства, характерные для довоенной киномузыки, которые удивительным образом еще остаются на экранах»¹³⁵.

Любопытно сравнить это высказывание Киляра с рассуждениями Гордона Стейнфорта, бывшего ассистентом С. Кубрика в работе над музыкой

¹³⁵ *Cegiella J. Szkice do autoportretu muzyki współczesnej. Kraków: PWM, 1976. S. 82–83.*

к фильму «Сияние»: «Я не выношу, когда музыка, как это часто бывает в большинстве голливудских фильмов, полностью имитирует то, что мы видим на экране, будучи примитивным пояснением происходящего. Недостаточно эмоций? Просто подчеркни их с помощью музыки. Драматическое действие? Просто продублируй музыкой действие сцены, чтобы она казалась еще более “драматичной”, и т.д.»¹³⁶.

Разумеется, сам Киляр не избежал определенной доли иллюстративности в своих саундтреках (например, пресловутый «галолирующий» ритм появляется в фильме «Галоп» — «*Swat*», реж. К. Занусси, 1995), однако, безусловно, она является лишь необходимым дополнительным штрихом в самостоятельном музыкальном тексте. Главная же роль музыки заключается в «договаривании» и углублении экранного действия. Композитор достигал этого различными путями. Во-первых, Киляр в своей киномузыке широко использовал систему «лейтмотивов». Польский музыковед М. Вильчек-Крупа в своей статье о проблемах киномузыки¹³⁷ предложила классификацию кинолейтмотивов Киляра на основе их функций в фильме. Исследовательница выделяет *комментирующую* (лейтмотив «договаривает» сюжет или действие героя, не показанные на экране), *напоминающую* (лейтмотив напоминает о какой-либо ситуации в прошлом, известной зрителю), *описательную* (лейтмотив подчеркивает какую-либо черту характера героя, не оговоренную в словесном тексте фильма и отсутствующую в экранном воплощении) функции и отмечает, что они могут относиться к различным сферам и уровням фильма. Лейтмотивы могут принадлежать как героям, так и конкретным ситуациям, обозначенным в фильме, а также целым смысловым областям — к примеру, идее патриотизма. Образцом такого лейтмотива является тема Польши в фильме «Соль черной земли» («*Sól ziemi czarnej*», реж. К. Кутц, 1970).

¹³⁶ Цит. по: *Гайдук М.Г.* Музыка Дьёрдя Лигети и Кшиштофа Пендеревского в фильмах Стэнли Кубрика. Дипломная работа. СПб.: СПбГК. 2013. С.40–41.

¹³⁷ *Wilczek-Krupa M.* Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków // *Res Facta Nova*. 2014. № 15 (24). S. 99–119.

Одним из наиболее показательных примеров киномузыки Киляра, становящейся равноправным носителем действия в фильме, является музыка к «Иллюминации» («*Iluminacja*») — совместной работе Киляра и Кшиштофа Занусси. Этот фильм повествует о взрослении, обретении себя, поиске смысла жизни. В центре картины находится судьба одаренного молодого человека, приехавшего в столицу в поисках собственного пути. Кшиштоф Занусси так высказывался об этой совместной работе: «Киляр ... очень ясно объяснил мне, что его музыка может диаметрально изменить оценку событий, показанных на экране. И написал безумно красивую, барочную тему, словно в духе Альбиниони, сопровождающую все события, имеющие экзистенциальный смысл. В свою очередь <...> роман героя, в картине выглядящий очень значительно, в сопровождении музыки теряет свою глубину. Словно кто-то из-за экрана говорит: он думает, что очень любит эту женщину, а на самом деле это не имеет никакого значения»¹³⁸.

Значительное количество экранного времени в «Иллюминации» уделено бытовому плану — внешним событиям в жизни героя, в частности, его любовным приключениям. Однако музыка Киляра смещает акценты фильма, выводя на первый план философский, экзистенциальный смысл картины — размышление о человеке, о судьбе, о науке и предназначении. Композитор сопровождает эту сферу фильма возвышенной темой, своей мелодикой и размеренной поступью вызывающей ассоциации с Арией из Третьей оркестровой сюиты Баха. В свою очередь, историю первой любви героя сопровождает тривиальный, банальный мотив, лишая ее глубины и демонстрируя поверхностность чувства молодого человека, которую сам он осознает не сразу.

Киномузыка Киляра имеет множество точек пересечения с «академической» ветвью творчества композитора. В первую очередь, это касается общей тематики. Занимающая одно из центральных мест в

¹³⁸ *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa. Kraków: PWM, 2005. S. 183.*

академическом творчестве композитора, тема Татр и фольклора татранских горцев нашла широкое отражение и в киномузыке. Образы гор и гуралей появляются в таких картинах, как упоминавшаяся выше «Иллюминация», «Род Гонсеницы» («*Ród Gąsieniców*», реж. К. Наленцкий, 1979) «Легенда Татр» («*Legenda Tatr*», реж. В. Солонч, 1994). Не менее важная для Киляра религиозная тематика, зародившаяся в его творчестве в 1980-е годы и занимающая одно из ключевых мест в поздних произведениях, нашла свое отражение в фильмах «Жизнь за жизнь. Максимилиан Колбе» («*Życie za życie. Maksymilian Kolbe*», реж. К. Занусси, 1991), «Брат нашего Бога» («*Brat naszego Boga*», реж. К. Занусси, 1997), став своеобразной «подготовкой» к крупным религиозным сочинениям 2000-х годов.

Думается, что опыт работы в кино проявился и на других стилевых уровнях, хотя в некоторых случаях трудно утверждать, что было первичным. Так, тяготение к программности, характерной для большинства произведений Киляра, было присуще его творческой натуре. Однако киномузыка, с ее неизбежной долей иллюстративности, развила и углубила эту тенденцию.

То же самое можно сказать еще об одной отличительной черте творчества Киляра, проявившейся во многих произведениях зрелого и позднего периода — широком обращении к традиции и творческом диалоге с музыкой различных эпох. В киномузыке, особенно в исторических фильмах, доля музыкальной стилизации в силу естественных причин очень велика. Киномузыка Киляра не является исключением. Более того, именно «стилизованные» страницы его киномузыки завоевали наибольшее признание у слушателей: очаровательный вальс из «Прокаженной», романтический, с «надломом» вальс из «Земли обетованной», блистательный полонез из «Пана Тадеуша».

В наследии Киляра есть удивительный пример пересечения двух важнейших ветвей его творчества. Ключевое произведение композитора — симфоническая поэма «Кшесаный» — создавалась исключительно как

«академическое» произведение, не имеющее ничего общего с киномузыкой. Однако спустя несколько лет после премьеры поэма «Кшесаный» сама стала фильмом — в основу одноименной кинокартины легло хореографическое прочтение поэмы выдающимся танцором и режиссером Конрадом Джевецким¹³⁹. Такое совпадение представляется очень символичным для всего творчества Киляра.

2.2. Творчество в области «академических» жанров

Академическое творчество Киляра меньше по объему, чем его киномузыка, однако оно отличается широтой и разнообразием жанров и стилевых направлений. Сам Киляр считал себя в первую очередь композитором «серьезной» музыки, воспринимая работу в кино, прежде всего, как способ заработка.

В польской музыковедческой литературе периодизация творческого пути Киляра представлена в монографии Лешека Полёного¹⁴⁰ и статье Антонины Маховской в польской музыкальной энциклопедии¹⁴¹ (монография Полёного вышла в свет в 2005 году, статья Маховской относится к 1997 году, поэтому поздние произведения Киляра в этих публикациях не представлены). Оба исследователя делят творчество композитора на три этапа. Первый — «неоклассический» (Маховская) или период «витального неоклассицизма» (Полёный) — охватывает период от ранних композиторских опытов (начало 1950-х) до 1960 года, времени создания кантаты «*Herbsttag*». Второй этап, определяемый Маховской как период «сонорного конструктивизма», исследователь датирует 1960–1972 годами. Полёный продлевает второй этап творчества Киляра до 1974 года и называет его периодом «экспрессивной сонорики». Третий период Маховская характеризует как «национально-религиозный», включая в него все произведения композитора от 1972 (год

¹³⁹ Подробнее об этом см. на с. 138–141 настоящей работы.

¹⁴⁰ *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa.*

¹⁴¹ *Machowska A. Kilar Wojciech // Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna / red. E. Dziębowska. Kraków: PWM, 1997. T. KLŁ. S. 82.*

создания «Пригrywки и коленды») — до 1997 года. Роль рубежного сочинения в периодизации Полёного отводится поэме «Кшесаный»¹⁴², а третий этап творчества Киляра исследователь обозначает как «развитый постмодернизм» и ограничивает его 1974–2005 годами.

Представляется, что на данный момент периодизация творчества Киляра требует уточнения. Обзор творческого пути композитора, как в монографии Полёного, так и, в особенности, в работе Маховской не является исчерпывающим, так как (как уже говорилось) не включает поздних сочинений Киляра, появившихся в 2000-е годы. К тому же, в рассмотренных версиях не учтены, на наш взгляд, некоторые существенные вехи в творческом развитии Киляра. В связи с этим в настоящей работе предлагается следующий вариант периодизации (полужирным шрифтом выделены основные этапы):

1951–1957 — ранний «неоклассический» период;

1957–1962 — переходный период, годы знакомства с современной европейской музыкой;

1962–1972 — «авангардное десятилетие»;

1974–1988 — зрелый период;

1988–1997 — период «паузы» (в эти годы Киляр работал практически исключительно в области киномузыки; композитором были созданы лишь два небольших камерно-вокальных сочинения в 1995 году);

1997–2013 — поздний период.

Таким образом, в творческой эволюции Киляра явственно выделяются три значительных этапа — «авангардное десятилетие», зрелый и поздний периоды, во время которых были созданы все его важнейшие произведения.

¹⁴² Определение поэмы «Кшесаный» как рубежного произведения совпадает и со мнением самого композитора, который замечает: «Отход от сериализма, соноризма наступил в 1970-х годах, а точнее, в 1974 году — времени создания поэмы „Кшесаный“» (*Podobińska K, Polony L. Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem. Kraków: PWM, 1997. S. 28.*

Как уже упоминалось, творчество Киляра отличается довольно широким жанровым разнообразием. Вместе с тем, внутри отдельных творческих этапов эволюции наблюдается некое стремление к жанровому единству. Так, в «авангардное десятилетие» Киляр обращался исключительно к свободным инструментальным формам, организация которых подчиняется законам сонорики¹⁴³. В свою очередь, в зрелом и позднем периоде большое место стали занимать произведения, выдержанные в крупных традиционных жанрах: симфонические поэмы, кантаты, симфонии (всего Киляр написал пять симфоний, две из них юношеские), два фортепианных концерта, месса. Камерные инструментальные и вокальные сочинения, появлявшиеся в рамках этих периодов, не сыграли решающей роли в его творческой эволюции.

Становление Киляра-композитора происходило в 40–50-е годы XX века и совпало с расцветом в музыке Польши второго авангарда. В ранние годы значительное влияние на Киляра оказали Артур Малявский, у которого Киляр брал уроки в течение 1947–1948 годов, и Болеслав Войтович — его учитель в Высшей музыкальной школе в Катовицах. В доме Войтовича (где Киляр жил во время обучения) молодой музыкант имел свободный доступ к партитурам Стравинского, Прокофьева, французских импрессионистов. Под влиянием Малявского и Войтовича, обучение у которого продолжалось с 1948 по 1955 годы, начал формироваться стиль композитора, прочно укорененный в неоклассической почве. Наиболее значимыми произведениями этого раннего, «вступительного» неоклассического периода творчества Киляра являются «Маленькая увертюра», премьера которой состоялась на первом фестивале «Варшавская осень» в 1956 году, и «*Oda Bela Bartok in memoriam*» («Ода памяти Белы Бартока», 1957).

В биографии самого Киляра конец 1950-х годов ознаменовался двумя важными событиями: поездкой на летние курсы современной музыки в

¹⁴³ *Polony L. Kilar. Żywioł i modlitwa. S. 345.*

Дармштадт в 1957 году и получением стипендии французского правительства, благодаря которой в 1959 году Киляр посетил Париж. Оба путешествия внесли значительный вклад в формирование творческого мышления молодого композитора. В Дармштадте Киляр познакомился не только с современными партитурами, но и с их авторами — Л. Ноно, П. Булезом и другими — по словам Киляра, «со всей дармштадской компанией»¹⁴⁴. В Париже польский композитор имел честь встретиться с легендарной Надей Буланже, через курсы которой прошли чуть ли не все польские композиторы «постшимановской» эпохи. Впоследствии Киляр довольно скептически отзывался о своем визите в Дармштадт: «В Дармштадте я не получил никакого нового опыта. Это был период фикции, названия простейших вещей учеными словами. <...> Есть такая необычная книжка — воспоминания секретаря Пьера Булеза, которая описывает эту драму, этот великий обман, которым был сериализм и додекафония. Разумеется, некоторые произведения, благодаря своему звуковому миру, прошли испытание временем — например, „*Le marteau sans maître*” Булеза»¹⁴⁵. Однако не вызывает сомнений, что тесное знакомство с современной музыкой оказало сильнейшее влияние на молодого композитора и определило его творческий путь на ближайшее десятилетие.

Творческая активность Киляра в это пятилетие была довольно низкой. С 1957 года — момента завершения «*Oda Bela Bartok in memoriam*» и до создания в 1962 году «*Riff 62*», первого сонорного опуса, композитор написал только два сочинения — несохранившийся Концерт для двух фортепиано в сопровождении ударного оркестра (1958) и кантату «*Herbsttag*» («Осенний день», 1961) для альты и струнного квартета на слова Р.М. Рильке. Это последнее сочинение было представлено на фестивале «Варшавская осень» в том же 1961 году, однако не произвело значительного впечатления на критиков и публику. Впрочем, и сам автор впоследствии считал «*Herbsttag*»

¹⁴⁴ Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia. S. 28

¹⁴⁵ Там же. С. 28.

своим худшим произведением: «На чудесное стихотворение... я написал какое-то сухое, додекафонно-пуантилистическое, бессмысленное сочинение»¹⁴⁶.

На этом же фестивале состоялось значительное событие — премьера «Плача по жертвам Хиросимы» («*Tren ofiarom Hiroszimy*») К. Пендерецкого, ознаменовавшая наступление эпохи польского соноризма. Эта тенденция была быстро подхвачена ведущими композиторами. Уже в следующем 1962 году вместе с Пендерецким сонорные произведения на фестивале представили В. Киляр («*Riff 62*») и Г.М. Гурецкий (цикл «*Genesis*»). Премьера «*Riff 62*», состоявшаяся на «Варшавской осени» 1962 года, открыла «авангардное десятилетие» 1962–1972 в творчестве Киляра.

Этот период творчества Киляра отличался стилистическим разнообразием. Его первая половина прошла под знаком сонорики. В это время Киляром были созданы четыре значительных произведения в сонорной технике — уже упоминавшийся «*Riff 62*», «*Générique*» (1963), «*Diphthongos*» (1964) и «*Springfield Sonnet*» (1965). Названные сочинения демонстрируют всепоглощающее стремление автора к новаторству во всех аспектах музыкального языка. Основой музыкального материала произведений Киляра являются кластеры различных видов. В произведениях этих лет композитор дальше всего отходит от определенной звуковысотности, предпочитая ей типично сонорные выразительные средства. Для всех сонорных произведений Киляра очень характерна высокая плотность музыкального времени, быстрая смена музыкальных идей.

Киляр охотно экспериментирует с инструментальным составом и различными способами звукоизвлечения. И без того громадный оркестровый аппарат зачастую оказывается расширен необычными «инструментами», такими как бензобак в «*Générique*». Кроме того, композитор широко обращается к нетипичным приемам игры на традиционных музыкальных

¹⁴⁶ Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia. S. 28, 64.

инструментах — игре за подставкой и на грифе струнных, использованию струн фортепиано как ударного инструмента и др. Особое внимание привлекает трактовка хора в «*Diphthongos*» — первом произведении Киляра, в котором композитор обращается к тембру человеческого голоса. В партии хора Киляр прибегает к исключительно шумовым эффектам — шепоту, посвистыванию, произнесению тянущихся шипящих согласных, крику, многократному повторению отдельных слов на экзотическом языке¹⁴⁷.

Однако уже в этих наиболее авангардных произведениях Киляра ощущаются черты, присущие всему его творчеству. Одна из них — ясная, логичная композиционная структура произведений. В период увлечения сонористикой драматургия произведений Киляра зачастую представляет собой монтаж контрастных макротем, объединяющих отдельные элементы звукового материала — кластеры, шумы и т.п. В более поздних опусах композитор опирается на традиционные модели построения музыкальной формы и драматургии. Еще одной отличительной тенденцией становится широко понимаемая программность, в рассматриваемый период в наибольшей степени обнаруживающаяся в «*Générique*» — опусе, по словам самого композитора, вдохновленном уличными пробками в Париже и воплотившем образ пульсирующей жизнью и энергией большого города.

После создания в 1965 году «*Springfields Sonnet*» в творчестве Киляра наступает двухлетняя пауза. Ее прерывает в 1967 году появление «*Solenne*» для 67 исполнителей — произведения, знаменующего новый этап творческих поисков Киляра, связанный, прежде всего, с сознательным ограничением сонорных выразительных средств и возвращением к фиксированной звуковысотности. Структура кластеров становится менее плотной. Композитор начинает уделять внимание единичным звукам и созвучиям, делая их основным материалом для развития. Так происходит, к примеру, в

¹⁴⁷ В основу «*Diphthongos*» положены несколько слов из языка папуасов с островов Тробриан. Культура этого региона была предметом исследований выдающегося польского антрополога Б. Малиновского, проводимых им в XX веке.

произведении для двух хоров и оркестра «*Upstairs-Downstairs*» (1971). Центром этого сочинения является консонирующее созвучие в партии хора — сначала малая терция, потом минорное трезвучие, исполняемые без слов, — на которое наслаиваются деликатные кластеры оркестра. Киляр отходит от «немузыкальных» шумов, а также резких звучаний крайних регистров инструментов, обращаясь к более благозвучным приемам звукоизвлечения. Значительно уменьшается и состав исполнителей, а в «*Solenne*» впервые появляется традиционно трактованный вокальный тембр, что впоследствии найдет широкое воплощение в более поздних произведениях Киляра.

В эти же годы композитор впервые соприкасается с минималистической музыкой и репетитивной техникой, которая впоследствии станет играть важную роль в его творчестве. Первый опыт в минималистическом направлении состоялся в 1968 году в произведении «*Training 68*». Первая половина этого сочинения для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано, предназначенного для известного ансамбля «*Warsztat Muzyczny*» («Музыкальная мастерская»), созданного композитором Зыгмунтом Краузе¹⁴⁸, основана исключительно на двух протяженных звуках. Это вызвало резкую реакцию критика Тадеуша Зелиньского: «Здесь композитор целенаправленно испытывает границы терпения слушателя, заставляя его в течение 8 минут слушать только два бесконечно повторяемых звука»¹⁴⁹. Статика, замедление времени, репетитивность находят свое воплощение и в других произведениях этого периода — «*Upstairs-Downstairs*» и «Пригrywке и коленде» («*Przygrywka i kolęda*», 1972), завершающей «авангардное десятилетие» творчества Киляра.

«Пригrywка и коленда» для четырех гобоев и симфонического оркестра занимает особое место в творчестве композитора. С одной стороны,

¹⁴⁸ «Музыкальная мастерская» была создана З.Краузе в 1967 году и просуществовала в течение 25 лет (см.: Никольская И. Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра // Русско-польские музыкальные связи. Сб.ст. по материалам международной научной конференции/ ред.-сост. Н.А.Брагинская. СПб: СПбГК: Скифия-принт, 2018. С. 188).

¹⁴⁹ Zieliński T.A. „Training 68” Wojciecha Kilara // Ruch Muzyczny. 1968. №23. S. 10–11.

музыкальный язык этого произведения еще тесно связан с авангардными исканиями Киляра. Однако это первое после юношеских опытов сочинение, в котором композитор столь непосредственно обращается к традиции, причем традиции национальной, связанной со старинными польскими рождественскими песнопениями — колендами, подлинная мелодия одной из которых становится основой центральной части произведения¹⁵⁰. Следует отметить, что «Пригrywka и колeнда» стала первым сочинением Киляра с польским названием — до нее все значимые произведения обладали титулами, заимствованными из современных и древних европейских языков и являвшимися по своему смыслу интернациональными. Все это позволяет Маховской причислить «Пригrywку и колeнду» уже к следующему творческому этапу композитора¹⁵¹. Думается все же, что тесные связи музыкального языка «Пригrywки и колeнды» с предыдущими сочинениями Киляра указывают на ее завершающую роль в «авангардном десятилетии», однако это произведение, безусловно, открыло новые горизонты в творчестве Киляра, в полной мере воплощенные в последующие годы.

Зрелый период творчества Киляра (1974–1988) ознаменовался формированием двух наиболее важных направлений его музыки: «неофольклорного», инициированного сочиненной в 1974 году «гуральской» поэмой «Кшесаный» и «национально-религиозного», первое произведение которого — «Богородица» («*Bogurodzica*») — было создано вскоре после окончания партитуры «Кшесаного», в 1975 году. Оба этих направления сыграли важнейшую роль во всем дальнейшем творчестве Киляра. Отзвуки гуральского фольклора слушатель встречает в Первом фортепианном концерте, Пятой симфонии и произведении для струнного оркестра

¹⁵⁰ Киляр цитирует старинное польское рождественское песнопение «Настал нам веселый день» (*Nastał nam dzień wesoly*, XVI век).

¹⁵¹ *Machowska A. Kilar Wojciech // Encyklopedia Muzyczna PWM. S. 82.* О. Собакина также подчеркивает особую роль этого сочинения, отмечая, что уже здесь Киляр стал «искать свои пути» в претворении стилистики минимализма (см.: *Собакина О.В. Портреты польских музыкантов. С. 124*).

«*Ricordanza*», а религиозная линия найдет свое исчерпывающее воплощение в «*Missa pro pace*» — «Мессе о мире», созданной на рубеже тысячелетий. Наиболее яркие и значительные произведения были сочинены композитором именно в этот период творчества. Поэмы гуральского полиптиха¹⁵², «*Exodus*», «*Angelus*» и «Богородица» до сих пор остаются наиболее известными и исполняемыми сочинениями Киляра.

В этом периоде творчества Киляра, как и в «авангардном десятилетии», ощущается стилевая эволюция. Рубежным произведением является сочинение для оркестра и смешанного хора «*Exodus*» («Исход»), созданное в 1981 году и обозначившее еще более решительный поворот Киляра к традиционным музыкально-выразительным средствам. Если в более ранних сочинениях, таких как «Кшесаный» «Богородица», «Косьцелец 1909» и «Сивая мгла», композитор довольно широко использует приемы авангардного музыкального языка, то, начиная с «*Exodus*», главным его творческим принципом становится новое прочтение традиционных выразительных средств, прежде всего, гармонии и мелодики.

Огромную роль в творчестве Киляра, начиная с 1975 года, стала играть национально-религиозная тематика. Понятия религии и патриотизма, как уже отмечалось, были неразрывно связаны друг с другом в истории Польши XX века, сыграв огромную роль, как в ее культуре, так и в истории. Горячее патриотическое чувство поляков всегда в значительной степени было основано на христианской вере, и церковь усиленно поддерживала национальную гордость и стремление к независимости в Польше как в XIX столетии, так и в XX веке. Киляр, с одной стороны всегда остро реагирующий в своем творчестве на общественные события, а с другой как глубоко верующий человек, не мог не затронуть этой важнейшей области польской культуры.

¹⁵²Четыре симфонические поэмы, основанные на гуральском фольклоре и составляющие в данной главе основной предмет исследования, будут подробно рассмотрены ниже.

Обращение к церковной музыке и восприятие ее — наряду с фольклором — как одного из важнейших национальных символов было характерно для многих польских композиторов. И вновь особая роль принадлежит в этом Каролю Шимановскому, в своей кантате «*Stabat Mater*» положившему начало значимому направлению в польской музыке XX века, связанному с опорой на старинную польскую и европейскую церковную музыку. Мимо этого направления не прошли и композиторы-авангардисты. К. Пендерецкий широко обращался к различным традициям религиозной музыки во всем своем творчестве — от «Псалмов Давида» и «Страстей по Луке» до «Утрени» и «Польского реквиема». Значительнейшим произведением Г.М. Гурецкого является Третья симфония «Траурных песен», созданная в 1976 году и тесно связанная с польской народно-религиозной культурой. Наряду с этими и многими другими сочинениями польских композиторов второй половины XX века национально-религиозные произведения Киляра составляют важный пласт польской музыки.

В 1970–1980-е годы Киляр создал три значительных сочинения на религиозную тематику. Это уже упоминавшаяся «Богородица» (1975), «*Exodus*» (1981), который сам композитор считал своим любимым произведением, и «*Angelus*» (1984). Все три сочинения предназначены для симфонического оркестра и хора (в «*Angelus*» в состав исполнителей дополнительно введено сопрано соло). Соотношение оркестра и хора в этих сочинениях различно. В «Богородице» и «*Angelus*» хор и оркестр равноправны, в «*Exodus*» же ведущую роль, несомненно, играет оркестр. Однако трактовка хора в них отличается от произведений «авангардного периода» с участием хора. Приемы хорового письма, к которым обращается Киляр, гораздо более разнообразны — от традиционных до новаторских — и охватывают всю широту тембровых возможностей хора. Рядом с полнозвучным хоровым многоголосием во многих фрагментах сочинений встречаются речитатив и скандирование («Богородица», «*Angelus*»), которые нередко играют значительную роль в построении формы и драматургии

произведения. Так, в «*Angelus*» весь первый раздел формы построен на динамическом возрастании — хор произносит слова молитвы, начиная от еле слышного шепота и постепенно возвышая динамику до крика. В «Богородице» Киляр использует интересный эффект «эха» благодаря разделению партии басов наподобие *divisi* оркестровых инструментов. В одной из партий проводится полный текст молитвы, а вторая в то же время «отвечает» ей только соответствующими гласными звуками (BOGURDZICA — O—U—O—I—A).

Очень показательным является факт, что все три произведения Киляра демонстрируют тесную связь с традицией — как музыкальной, так и религиозной, что проявляется на разных уровнях словесного и музыкального текста. Все три сочинения опираются на традиционный текст — польский религиозный гимн XIV века в «Богородице», компиляция библейских фраз в «*Exodus*» и одна из наиболее часто используемых католических молитв *Zdrowaś Mario* (Песнь Пресвятой Богородице) в «*Angelus*». В двух из трех произведений — в «Богородице» и «*Exodus*» — встречаются и музыкальные цитаты: в «Богородице» приводится мелодия одноименного старинного польского религиозного гимна, а в «*Exodus*» — традиционное еврейское литургическое песнопение (в его основу была положена запись пения еврейского кантора, полученная Киляром в 1978 году от режиссера Петера Лилиенталя). Все это еще раз указывает на важнейшую черту творчества Киляра — опору на исторически сложившиеся музыкальные нормы и переосмысление их в новом контексте.

Наиболее многогранно эта черта проявляется в «*Exodus*», где традиция — литературная и музыкальная — становится основой тематического материала и музыкальной драматургии произведения. В этом же сочинении явственно заметно и столь характерное для Киляра стремление к экономии средств и созданию образа произведения минимальными штрихами.

Одной из граней традиции в «*Exodus*» является принцип музыкального развития, положенный в основу произведения и на первый взгляд

кажущийся аналогичным принципу, использованному в «Болеро» Равеля — многократное, постепенно нарастающее вариационное повторение развернутой темы. Неслучайность такой ассоциации подтверждается как неоднократными высказываниями автора, так и чисто музыкальными средствами — введением в кульминации «*Exodus*» ритмической цитаты из «Болеро». Как и Равель в «Болеро», Киляр широко использует приемы вариационного развития, прежде всего, постепенное фактурное и динамическое нарастание. Однако основными носителями музыкальной драматургии в произведении Киляра являются модификации мелодии: повторы отдельных мотивов, продление или сокращение ритмического рисунка. Первые изменения наблюдаются уже во втором проведении темы (тт.125–151) и впоследствии играют значительную роль в построении кульминации, подход к которой построен на многократном секвенцировании заключительного мотива темы, а «вершина» основана на упорном повторении первого мотива, (тт. 320–356). Таким образом, за внешним, бросающимся в глаза сходством открываются совершенно иные принципы музыкальной драматургии, избранные Киляром¹⁵³.

Во всех произведениях зрелого (а впоследствии и позднего) периода в полной мере проявляется важная грань эстетической позиции Киляра, своеобразная «программность» (о чем уже шла речь) — стремление к конкретности, образности творческого мышления, которое так или иначе ощущается во всем его творчестве и, вероятно, в определенной степени связано с его опытом работы в кино. Во многом «программность» сочинений Киляра, и, прежде всего, произведений, относящихся к национально-религиозной линии творчества, обусловлена тем, что практически все они — сознательно или бессознательно — связаны с реальными событиями. Так, в

¹⁵³ Это подчеркивает и сам композитор: «Кроме сходства в форме и инструментовке — и то частично — это совершенно другая музыка. Тема Равеля развернутая и проводится всего несколько раз, тема *Exodus*'а — краткий мотив, повторяющийся бесконечно, в нем принимает участие хор, произведение звучит в два раза дольше и имеет сюжетную основу» (цит. по: Собакина О.В. Портреты польских музыкантов. С. 127).

«Богородице» явственно ощущается тревожность, нарастающее напряжение, царившее в польском обществе в 1970-е годы. «*Exodus*» и «*Angelus*» в свою очередь являются непосредственной реакцией на польские события 1981 года. Метафорически понятая главная идея «*Exodus*» — освобождение избранного народа, проведенного Богом через Красное море, явственно указывает на параллели с современными Киляру событиями¹⁵⁴. Эта черта — отклик на значимые общественные и мировые события — будет типична и для поздних произведений Киляра. Так, название Третьей симфонии — «Сентябрьская» — указывает на события в Нью-Йорке в сентябре 2001 года, послужившие непосредственным толчком к ее созданию. В свою очередь, траурный марш, открывающий лишенный программного подзаголовка Второй фортепианный концерт (2011), вкуче с высказываниями самого Киляра¹⁵⁵, дает основания полагать, что его сочинение связано с авиакатастрофой под Смоленском в 2010 году.

С 1988 до 1997 года в академическом творчестве Киляра наступает период практически полного молчания. За эти годы композитор создал лишь два скромных опуса в 1995 году (см. Приложение 2). Зато сочинение Киляром киномузыки в эти годы достигает своего расцвета. Именно к началу 1990-х годов относится совместная работа Киляра и Копполы над фильмом «Дракула», принесшая композитору мировую известность.

Поздний период творчества Киляра открывается в 1997 году созданием двух значительных произведений — Первого концерта для фортепиано с оркестром и хоровой миниатюры «*Agnus Dei*», непосредственно предваряющей создание самого крупного литургического сочинения —

¹⁵⁴ В современном польском словоупотреблении образ евреев, прошедших через Красное море, часто метафорически понимается как символ выхода Польши из коммунистического блока.

¹⁵⁵ «В конце концов наступил некий импульс. Это было событие, о котором я не хочу говорить, но для слушателя этот образ должен быть очевиден. Впрочем, [на это указывает] темп *largo funebre*, колокольный характер музыки» (*Beata Stylińska. Rozmowa z W. Kilarrem.* URL: <http://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/471048,Muzyka-gory-corrida-Wojciech-Kilar-o-sobie> (дата обращения — 04.05.2018).

«*Missa pro pace*» (2000). Поздние сочинения композитора демонстрируют развитие тенденций, зародившихся в его творчестве в 1970–1980-е годы. В произведениях позднего периода слышны отголоски увлечения гуральским фольклором и творчеством Шимановского. Так, в финале Первого фортепианного концерта явственно ощущается «гуральское» происхождение главной темы благодаря ее ладовой окраске. В цикле фортепианных миниатюр, состоящем из трех мазурок, созданных в 2006 году, последняя, основанная на гуральских мотивах, непосредственно отсылает к «Мазуркам» ор.50 Шимановского. Наиболее же полное воплощение фольклорная линия получает в произведении для струнного оркестра «*Ricordanza*» («Воспоминание», 2005), в партитуру которого включен своеобразный эпиграф, почерпнутый из текста гуральской народной песни:

<i>Byli chłopcy, byli,</i>	Были парни, были,
<i>Da minęli,</i>	Да прошли,
<i>I ty się miniemy</i>	И мы пройдем
<i>Po maluńskiej chwili.</i>	Через недолгое время.
	(Пер. мой. — Е.М.)

В этом произведении явственно ощущается эхо гуральской народной музыки — в ладовой окраске мотивов, остром ритмическом рисунке, характерных мелодических оборотах. Как и в поэме из гуральского полиптиха «Орава», композитор трактует струнный оркестр в качестве «реплики» народной гуральской капеллы. Однако значительно больший вес, в сравнении с более ранними произведениями Киляра, приобретают черты статики и повторность. Эта тенденция, первые проявления которой стали заметны в произведениях 1980-х годов, в целом является очень показательной для поздних сочинений Киляра. С одной стороны, думается, что обращение к репетитивной технике и возросшая роль статики связаны с влиянием минимализма, которое, без сомнения, в определенной степени затронуло Киляра. Однако, с другой стороны, в музыке Киляра репетитивность часто оказывается неразрывно связанной с токкатностью,

присущей его раннему творчеству. Наиболее яркие примеры токкат встречаются в Первом фортепианном концерте, Третьей «Сентябрьской» симфонии, где энергия остинатного ритма отсылает слушателя в большей степени к неоклассическим, нежели к минималистическим образам.

Еще бóльшую, чем раньше, роль начинает играть религиозная тематика: кроме уже упоминавшейся мессы Киляра сочиняет обширную кантату «*Magnificat*» (2005), «*Lament*» (2003), «*Te Deum*» (2008), «*Veni Creator*» (2008), органную прелюдию «*Introitus*» (2001), а также несколько меньших по масштабу произведений.

Жанровый состав произведений позднего периода довольно разнообразен, однако все эти жанры являются носителями многовековых музыкальных традиций. Кроме религиозных гимнов, кантат и мессы Киляра написал три симфонии, два фортепианных концерта, Торжественную увертюру, несколько фортепианных и вокальных миниатюр. В трактовке этих жанров композитор также придерживался довольно традиционного подхода.

Поздние произведения Киляра воспринимаются как своеобразный итог его творческого пути, завершение трех важнейших линий творчества, берущих начало в неоклассицизме, гуральском фольклоре и сакральной музыке. Некоторые сочинения, как, например, Первый фортепианный концерт или хоровой «*Lament*», занимают видное место в польской музыке нового тысячелетия. Однако все же наиболее значительные достижения Киляра, сыгравшие заметную роль в развитии польской музыки XX века и до сих пор являющиеся «визитной карточкой» его академического творчества, связаны с созданием в 1970–1980-е годы четырех симфонических поэм, объединенных в гуральский полиптих.

3. Тема Татр в полиптихе Войцеха Киляра — четыре грани гуральского фольклора.

Народная музыка подгальских горцев стала для Киляра, как в свое время и для Шимановского, одним из главных источников вдохновения. Однако, как и Шимановский, Киляр, хоть и в значительно меньшей степени, обращался в своих произведениях к музыкальному фольклору других регионов Польши, и, прежде всего, к фольклору Силезии, с ранней молодости ставшей для него вторым домом.

Первое обращение Киляра к польской народной музыке (после ученических опусов) состоялось в самом конце 1960-х годов и было связано с заказом от государственного ансамбля песни и танца «Силезия»¹⁵⁶. Этот момент творческой биографии Киляра обычно не привлекает большого внимания исследователей. Однако думается, что первая творческая встреча с польской народной музыкой в определенной степени повлияла на дальнейшее развитие Киляра. Силезский фольклор проявился в творчестве Киляра и в позднем периоде, в Пятой симфонии «Адвент», написанной по заказу Катовицкой Филармонии. В музыкальный текст симфонии, обращенной к тематике рождественского поста, Киляр вплел две мелодии народного происхождения, функционирующие в костелах на территории Силезии.

Однако центральными сочинениями неофольклорной линии творчества Киляра являются, без сомнения, произведения, восходящие к гуральским источникам, и, прежде всего, поэмы гуральского полиптиха. В них в полной мере отразилось восхищение Киляра Татрами и народной культурой Подгалья. Поэмы полиптиха представляют четыре грани гуральского

¹⁵⁶ Руководство «Силезии» обратилось к Киляру с просьбой о написании обработок силезских народных мелодий для солистов, хора и камерного оркестра и создании нескольких танцевальных сюит на основе силезского фольклора. Киляр выполнил этот заказ, и в 1969 году появился целый ряд обработок народных мелодий, значительная часть из которых до сих пор входит в концертный репертуар ансамбля. Особенное значение творческого сотрудничества композитора и ансамбля подчеркивается тем, что Киляру посвящена отдельная концертная программа с одноименным названием.

фольклора, создавая многогранный, богатый контрастами, но внутренне единый и цельный образ.

В гуральский полиптих Войцеха Кильяра входят четыре произведения на гуральскую тему: симфонические поэмы «Кшесаный» (1974) и «Косьцелец 1909» (1976), поэма для баритона в сопровождении оркестра «Сивая мгла» (1979) и поэма для пятнадцати струнных инструментов «Орава» (1986). Название «гуральский полиптих» прочно утвердилось в польской музыковедческой литературе¹⁵⁷. Однако с уверенностью можно утверждать, что это определение появилось ретроспективно и не использовалось самим композитором. Первые три сочинения, посвященные гуральской тематике, появились независимо друг от друга, в связи с различными внешними и внутренними импульсами. Из живого интереса к народной музыке и танцам гуралей родилась поэма «Кшесаный». Туристические походы Кильяра в горы, открывшие ему красоту Татр, а также столетний юбилей со дня рождения Мечислава Карловича — одного из любимейших композиторов Кильяра — стали зерном, из которого вырос «Косьцелец 1909». «Сивая мгла» была написана для друга Кильяра, певца-гурала Анджея Бахледы. Но поэма «Орава», бесспорно, создавалась уже как финальное сочинение цикла. На это указывают как неоднократные аллюзии и прямые цитаты из более ранних произведений полиптиха, вплетенные в музыкальную ткань поэмы, так и слова самого Кильяра: «Действительно, это было завершение линии моего творчества, вдохновленной Татрами»¹⁵⁸.

Несмотря на определенную условность объединения четырех поэм Кильяра в полиптих, в его структуре можно найти некоторые — разумеется, трактованные весьма свободно — черты симфонического цикла, в котором крайние и средние части оказываются контрастными друг другу. Первое и последнее произведения полиптиха — «Кшесаный» и «Орава» — роднит переполняющая их витальность, связанная со стихией гуральского народного

¹⁵⁷ См.: *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa*. S. 112.

¹⁵⁸ Цит. по: *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia*. S. 36.

танца. «Косьцелец 1909» и «Сивая мгла» являются своеобразными лирическими отступлениями, причем лирика их различна: «Косьцелец» представляет глубоко психологизированный, характерный для позднего романтизма образ человеческой трагедии, разворачивающейся на фоне величественной горной природы, а «Сивая мгла» является образцом лирики фольклорной, пейзажной, бесконфликтной, что позволяет трактовать эту поэму в цикле как некую интермедию, момент ослабления напряжения после драматизма «Косьцельца 1909».

Произведения гуральского полиптиха дают явственное представление об эволюционно-стилевых тенденциях в творчестве Киляра зрелого периода. Жанр всех четырех сочинений композитор определяет как «поэма», однако музыкально-драматургическая схема каждого из них индивидуальна. В двух поэмах — «Кшесаный» и «Сивая мгла» — структура произведения во многом определяется жанром фольклорного первоисточника — гуральского танца в первом случае и народной песни во втором. Музыкальная драматургия «Косьцельца 1909», посвященного памяти Мечислава Карловича, обнаруживает многочисленные переключки с творчеством безвременно погибшего польского композитора. В свою очередь, «Орава» представляет собой образец ясной, прозрачной, довольно статичной формы, в основе которой лежат повторяющиеся (репетитивные) блоки, что характерно для поздних произведений Киляра,

Стилистика музыкального языка также подвергалась изменениям. Если в первых поэмах, особенно в поэме «Кшесаный», значительную роль играют сонорные созвучия, а оркестровая фактура отличается плотностью, то, начиная с «Сивой мглы», явственно ощущается тенденция к прояснению фактуры, сокращению исполнительского аппарата и отходу от типично сонорных кластеров и звуковых полос к диатонике, которая играет ведущую роль в «Ораве». Однако объединяющим стилистическим фактором во всех сочинениях полиптиха (за исключением «Косьцельца 1909») служит гуральский фольклор и его характерные элементы, являющиеся основой как

сонорных приемов (кластеры в «Кшесаном», «Сивой мгле»), так и репетитивных блоков в «Ораве».

К моменту обращения Киляра к гуральской народной музыке эта область польского фольклора была довольно хорошо изучена¹⁵⁹. Поэтому композитор мог опираться как на изданные сборники гуральских народных мелодий, исследовательские работы, посвященные Подгалью, так и на сформировавшуюся музыкальную традицию претворения гуральского фольклора (а также, в более широком плане, — темы польских Татр), берущую свое начало в творчестве композиторов «Молодой Польши», и прежде всего, Шимановского. Диалог с этой традицией, ощутимый в содержании всего полиптиха, ярко проявляется уже в соотношении двух первых поэм. На первый взгляд, сугубо фольклорная поэма «Кшесаный» и «Косьцелец 1909», не имеющий практически никаких связей с собственно гуральской народной музыкой, резко контрастируют между собой. Но поэма «Кшесаный», по признанию самого композитора, появилась благодаря балету «Харнаси»: «... если бы не Шимановский, который открыл гуральский фольклор, то, скорее всего, не было бы поэмы “Кшесаный”»¹⁶⁰. В свою очередь, «Косьцелец 1909» является своеобразной «репликой» темы Татр в творчестве Карловича. Именно такое расширенное понимание Киляром гуральской тематики — не непосредственно, а сквозь призму творчества композиторов прошлого, органично включает «Косьцелец 1909» в ряд поэм гуральского полиптиха.

Гуральский фольклор в произведениях полиптиха обнаруживает себя в различных формах и на разных уровнях. В полиптихе встречаются как развернутое цитирование подлинных народных мелодий («Кшесаный», «Сивая мгла»), так и свободная, опосредованная трактовка отдельных фольклорных элементов, инкрустированных в систему авторского музыкального языка (тот же «Кшесаный», но, прежде всего, «Орава»).

¹⁵⁹ Более подробно об этом см. главу 1 настоящей работы. С. 32–38.

¹⁶⁰ *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia. S. 35.*

Однако, с другой стороны, нельзя отрицать, что Киляр, в течение всей жизни много времени проводивший в Высоких Татрах, имел значительный опыт общения с гуральской народной музыкой в ее естественной среде. Это, безусловно, позволило Киляру глубоко прочувствовать специфику гуральского творчества и в конечном итоге привело к проникновению в его стиль характерных элементов подгальского музыкального фольклора. В их выборе Киляр придерживался типичного для своего творчества принципа достижения максимальной выразительности при экономии средств, отбирая наиболее значимые и узнаваемые черты: подгальский лад, заостренный ритмический рисунок, специфические фольклорные мелодические обороты, характерные для протяженных «верховых» нут. Синтез фольклорных, традиционных и авангардных элементов музыкального языка является основой музыкального текста поэм «Кшесаный», «Орава», «*Ricordanza*», финалов Первого и Второго фортепианных концертов и других произведениях Киляра.

3.1 «Кшесаный»: фольклор и традиции Шимановского как основа обновления музыкального языка.

Наибольшую известность среди всего наследия Киляра получило произведение, открывающее «гуральский полиптих» — симфоническая поэма «Кшесаный». Значение этого опуса огромно как для творчества самого композитора, так и для развития польской музыки второй половины XX века. В поэме «Кшесаный» Киляру удалось создать сочинение, с одной стороны глубоко укорененное в традиции, а с другой — остросовременное по языку.

Премьера «Кшесаного» в Варшавской филармонии осенью 1974 года вызвала настоящую бурю среди слушателей и критиков. Мнения их были диаметрально противоположными. Часть критиков приняла новое сочинение с энтузиазмом, отмечая свежесть, новизну этой музыки, ее оживляющее воздействие на фоне рафинированных звуковых экспериментов польских композиторов-авангардистов, входивших в программу фестиваля

(В. Малиновский, Л. Эрхардт, О. Писаренко)¹⁶¹. Другие же обрушились на композитора с уничтожающей критикой. В числе критиков был и один из ведущих польских музыковедов Т. Зелиньский: «Полная неудача; фальшивая концепция соединения фольклора *in crudo*¹⁶² с современностью и “необычностью”; результат поражает грубостью и примитивизмом; пустые, наивные танцевальные ритмы, слишком дословные гуральские запевы, наивные “звуковые остроты”»¹⁶³.

Во всех откликах на «Кшесаный» — и положительных, и отрицательных — отмечены наивность, простота музыки, тенденция к тщательному отбору выразительных средств. Это касается как современных — сонористических и алеаторических приемов, так и работы с традиционными элементами, в том числе, и с фольклором.

Не вызывает сомнений, что поэма «Кшесаный» непосредственно продолжает линию, начатую Шимановским в балете «Харнаси». Недаром в первых отзывах критиков на «Кшесаный» Киляра эти два произведения зачастую сопоставлены. В первую очередь обращает на себя внимание общность тематики балета Шимановского и поэмы Киляра — гуральский фольклор, а точнее, его танцевальная стихия. В «Харнаси» на это указывает жанр произведения, в «Кшесаном» — само название¹⁶⁴. Однако «Кшесаный» отличается большей конкретностью, определенностью выбора первоисточника. Сюжет балета Шимановского развернут, в нем действуют сравнительно многочисленные персонажи. Соответственно и музыке балета присуще разнообразие и характера, и использованных фольклорных источников. «Кшесаный» же продолжает и развивает лишь одну линию

¹⁶¹ “Krzesany” Kilara — dyskusja krytyków O muzyce polskiej na festiwalu (L. Erhardt, T. Kaczyński, W. Malinowski, O. Pisarenko, T. Zieliński). Ruch Muzyczny. 1974. № 23. S.4.

¹⁶² См. сноску 125 на с. 100 настоящей работы.

¹⁶³ Ruch Muzyczny. 1974. № 23. S.4.

¹⁶⁴ *Krzesany* — в гуральском фольклоре группа танцевальных па, являющихся неотъемлемой частью более крупной формы гуральского или разбойничьего танца, а также обозначение мелодии (*нуты*), сопровождающей танцевальные фигуры.

«Харнаси» — линию танцевальную, идущую от «Гуральского танца» и «Марша разбойников».

На общность «Харнаси» и «Кшесаного» указывает и то, что подлинные фольклорные цитаты Киляр черпает из источника, непосредственно связанного с Шимановским — из сборника гуральских народных мелодий Станислава Мерчиньского, предисловие к которому, как уже было сказано, написал великий композитор. Однако выбор фольклорного тематизма и обращение с ним у двух композиторов различны.

Шимановский, как уже упоминалось, обратился в балете к большому числу подлинных народных мелодий, используя их как материал для собственного творчества — подвергая разработке, вычлняя и претворяя мотивы, komponуя их различными способами, создавая на их основе насыщенную, часто полифоническую оркестровую фактуру.

Киляр в своей поэме приводит только две фольклорные темы, четко отделяя их проведения от других разделов и представляя их в максимально «очищенном» виде — в проясненной, простой фактуре. Цитаты в «Кшесаном» становятся коллажными вставками в поэму, основанную на авторском претворении интонационных и ритмических элементов гуральской народной музыки.

Так, появление первой фольклорной цитаты (т. 78) обрамлено звукоизобразительными эпизодами, где нисходящие и восходящие глиссандо струнных иллюстрируют движение чупаг (см. Приложение 1, пример 12). Сама тема проводится в нежном двухголосии двух скрипок-*solo*, деликатно поддержанном органичным пунктом третьей и еле слышным «шуршанием» ударных. Однако заключительные звуки гуральской мелодии «расцвечены» кластерами. Их появление становится здесь своеобразным «напоминанием» о современном музыкальном языке, который, однако, пока не влияет на саму фольклорную тему, — композитор не соединяет приемы сонорной техники и народную мелодию, а сопоставляет их. В этом главное отличие обращения с фольклорным материалом Киляра и Шимановского. Подобная ситуация, но в

более широком масштабе, имеет место и в коде сочинения. Там проведение фольклорной темы становится смысловой кульминацией произведения, которая достигается благодаря сильнейшему контрасту предыдущего чисто сонорного эпизода и простой, лапидарной фактуры, копирующей способ исполнения народной гуральской капеллы. Этот контраст является разрешением напряжения. В то же время, это разрешение дает толчок к возникновению освобожденного от каких-либо рамок алеаторического эпизода, в котором «тонет» народная мелодия. Впрочем, алеаторика здесь контролируемая — в партитуре приведены довольно подробные авторские указания, касающиеся исполнения этого фрагмента.

На сознательное обращение композитора к традиции указывает уже сам жанр произведения — симфоническая поэма. Этот жанр в 60–70-е годы XX века стойко ассоциировался с академической консервативностью и не пользовался популярностью у ведущих польских композиторов. Киляр отважился обратиться к нему, но предложил его новую трактовку. В основе драматургии поэмы лежит структура, напоминающая строение гуральского или разбойничьего танца, подробно рассмотренных в первой главе настоящей работы. Сюитная композиция этих танцев, состоящих их разделов, основанных на сменяющих друг друга *нутах* и танцевальных фигурах, наложила значительный отпечаток на драматургию поэмы Киляра. В ней роль *нут* играют разомкнутые эпизоды, чередующиеся подобно танцевальным фигурам, интонационно и ритмически подготавливающие финальную кульминацию.

Польская исследовательница, композитор и гуралка И. Внук-Назарова в своей работе «Кшесаны или разбойничий?»¹⁶⁵ рассматривает структуру поэмы как точное воспроизведение разбойничьего танца. Думается, однако, что столь непосредственная и однозначная трактовка в недостаточной степени исчерпывает вопрос драматургии произведения Киляра, хотя,

¹⁶⁵ *Wnuk-Nazarowa J. Krzesany czy zbójnicki? // Zeszyty naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki / pod red. K. Droby. Kraków. 1979. № 4. S. 44–52.*

безусловно, разбойничий танец являлся одним из главных ориентиров для композитора.

В поэме можно выделить две фазы развития. Первая — вступительная — является своеобразным «приглашением» к танцу (тт.1–150), вторая представляет собственно танец. В основе вступительного раздела лежит авторская тема, в которой в полной мере проявилось мастерство Киляра-симфониста и его безошибочное чувство гуральской музыки. Тема эта без сомнения может вызвать ассоциации с группой «верховых» и «озводных» нут — вокальных протяженных мелодий, исполняемых напряженно, в высоком регистре, чья тематика чаще всего связана с лирическим переживанием. Композитор использовал наиболее характерные для этого жанра гуральской народной музыки черты: подгальский лад, свободный ритмический рисунок, нисходящее мелодическое движение с ниспадающей квартой в каденции с задержкой на последнем звуке, высокий, напряженный регистр. Этот фрагмент произведения, без сомнения, напоминает о фольклорном гуральском танце, начинающемся с медленной «озводной» нуты, которой певец-танцор приглашает свою избранницу и «заказывает» танец у инструментальной капеллы.

Однако уже во вступительном разделе явственно чувствуется новое прочтение фольклора. Первые аккорды произведения — его тематическое «зерно» — создают мощный, величественный образ, напоминающий о горном пейзаже. Это ощущение появляется благодаря мощному *tutti* всего оркестра, в котором тема словно возносится на моноритмических кластерах-«столбах», появляющихся в результате вертикального соединения мелодических линий — как острые горные вершины, вырастающие из массива. Эти кластеры обозначают способ работы Киляра с гармонией — с одной стороны, они захватывают все двенадцать тонов октавы, но с другой, в них явственно чувствуется опора на лидийский лад *D*. Такой синтез сонористических и традиционных приемов является основой гармонического языка всего произведения.

В этом же вступительном разделе в первый раз появляется намек на финальную кульминацию. Первый мотив *fis-gis-a*¹⁶⁶ служит объединяющим элементом сочинения, являясь интонационной базой для всех мелодических эпизодов, включая и подлинные фольклорные цитаты. Кроме того, пока еще таинственно и настороженно у низких струнных инструментов звучит ритмический рисунок, полностью совпадающий с ритмом мелодии из сборника Мерчиньского, к которой устремлено все развитие произведения (т. 31–57, см. Приложение 1, пример 13).

Весь второй раздел формы (тт.151–755) — это танец, «настоящая стихия ритма», по выражению И. Никольской¹⁶⁷, — стремительно сменяющиеся фигуры, объединенные постоянным ритмическим остинато. Структура этого раздела волнообразна, эпизоды нарастания и спада напряжения сменяют друг друга так же, как это происходит в разбойничьем танце, где сольные виртуозные фрагменты, демонстрирующие удаль танцора, перемежаются более спокойным маршем или «дробным» движением по кругу всех участников. Такие связки, с одной стороны, дают возможность отдыха танцорам, а с другой, обеспечивают постепенное нарастание, аккумуляцию энергии, которая в конечном итоге прорывается в безудержной фигуре «звыртаный» — стремительном кружении пар, завершающем танец. Именно такая структура наблюдается во втором разделе поэмы Киляра. Здесь действительно можно говорить об опоре на модель подлинного разбойничьего танца. На это указывает и кульминационный момент поэмы — цитатное введение фольклорной мелодии «звыртаный», к которой, как уже отмечалось, устремлено все развитие произведения. Впрочем, дословного изображения разбойничьего танца нет и здесь — хотя бы благодаря отсутствию обязательных «запевок» танцоров-певцов перед сменой танцевальной фигуры. Разбойничий танец в поэме Киляра предстает в

¹⁶⁶ Этот мотив является началом мелодии «звыртаный» (*zwyrtany*), цитируемой в кульминации произведения. Кроме того, тот же мотив в транспозиции от звука *cis* становится первым мотивом другой цитаты подлинной народной темы (т.78).

¹⁶⁷ Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. С. 235.

«концентрированном» виде, что является очень характерным для композитора, всегда тщательно отбирающего выразительные средства для своей музыки.

Главным средством выразительности во втором разделе поэмы является, конечно, ритм. Постоянное, упорное остинато восьмыми (лишь изредка сменяющихся четвертями и шестнадцатыми) становится канвой, на которой появляются новые танцевальные фигуры. В первой фазе один шаг сменяет другой без малейшего перерыва: скромный «дробный» (*drobny*) шаг, в узком мотиве которого, однако, заложена огромная энергия, переходит в собственно шаг «кшесаный», а точнее, его разновидность — «выстругиваный» (*wystrugiwany* — выстроганный). «Выстругиваный» сменяются удалыми приседаниями с выбрасыванием ног, после которых начинается эпизод танца «цыфрованый» (*cyfrowany* — вышитый) — максимально быстрое перебирание ногами, для изображения которого Киляр обращается к сонористическим средствам — вихреобразным глиссандо струнных по звукам кластеров. Эти звуковые «вихри» через каждые четыре такта прерываются коротенькой паузой, по словам И. Внук-Назаровой, связанной со сменой направления танца. Не отказывается здесь Киляр и от звукоизобразительности — в следующем за «цыфрованным» фрагменте музыка практически дословно «рисует» выскакивание танцоров вбок и вверх — так называемый «выбияный» (*wybijany*).

«Подскоки» (тт. 319–326), как и в подлинном разбойничьем танце, обозначают завершение фрагмента танца и «сигнализируют» о переходе к следующей фазе, представляющей собой неудержимое движение к кульминации. Постепенно нарастает напряжение, как ритмическое, так и интонационное — лидирующую позицию в этой фазе захватывает интервал тритона. На гребне наивысшей волны развития происходит срыв в иной музыкальный мир — после большой паузы звучит точная цитата гуральской мелодии «звиртаный» в подчеркнуто народном инструментальном звучании (тт. 711–726, см. Приложение 1, пример 14). Эта мелодия является

квинэссенцией характера народного танца гуралей — безудержной радости жизни, захватывающей энергии, которую отмечают все, кто когда-либо встречался с гуральским фольклором. Черты эти еще сильнее подчеркиваются сильнейшим контрастом, который данный фрагмент составляет с предыдущим сонорным эпизодом.

Завершение поэмы «Кшесаный» — один из наиболее интересных эпизодов произведения. Яркое, чистое звучание народной мелодии постепенно погружается в алеаторический «шум» остального оркестра, напоминающий и о «редыке»¹⁶⁸, и о безграничной стихии танца, стирающей все формы и границы. А из этого «шума» вдруг зримо¹⁶⁹ прорастает блистающий аккорд *C-dur* медных духовых инструментов, возносящийся над всем, как луч солнца, озаривший горные вершины.

Хореографическое, танцевальное начало в поэме Киляра чувствуется столь сильно, что оно не могло не удостоиться внимания критиков. Уже в первых рецензиях на «Кшесаный» можно встретить следующие утверждения: «Очень хорошая музыка — для балета» (Т. Качиньский)¹⁷⁰. Поэма Киляра представляла собой благодатную почву для хореографических экспериментов, и результат не заставил себя долго ждать.

В 1977 году один из наиболее выдающихся польских танцовщиков и хореографов, признанный реформатор польского балета Конрад Джевецкий создал хореографическую миниатюру на музыку поэмы «Кшесаный», которая впоследствии была признана одним из наиболее значительных достижений Джевецкого-хореографа¹⁷¹. Джевецкий, начинавший как классический танцовщик, в семидесятые годы XX века стал хореографом Большого театра в Познани, а также основателем и руководителем

¹⁶⁸ См. главу 2 настоящей работы. С. 84.

¹⁶⁹ Указание в партитуре: «Постепенно поднимать вверх раструбы инструментов — ВСТАТЬ» (партитура, т. 746).

¹⁷⁰ *Ruch Muzyczny*. 1974. № 23. S. 4.

¹⁷¹ См.: *Drajewski S. Conrad Drzewiecki: reformator polskiego baletu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2014. S. 214–217.

«Польского театра танца» — лучшей в Польше труппы, представляющей современную хореографию. Обладавший огромным опытом как в классической, так и в современной хореографии, Джевецкий часто обращался к постановке спектаклей на основе произведений классической музыки, зачастую не предполагавших хореографического воплощения, как, например, «Вековые песни» Карловича или Третья симфония Шимановского. «Кшесаный» увлек хореографа настолько, что Джевецкий принялся за воплощение своего замысла без согласия композитора. По свидетельству Киляра, он узнал о готовящейся постановке из газет¹⁷².

Джевецкий средствами хореографии в полной мере реализовал замысел, который вложил композитор в эту поэму. Как и перед композитором, перед хореографом стояла задача соединить традицию и современность, народный танец и модерн. Джевецкий усилил этот контраст — народный танец стал у него танцем ритуальным, посвященным Огню и Солнцу.

Хореограф в очень небольшой степени опирался на подлинную народную хореографию. В его произведении встречаются намеки на гуральские танцевальные фигуры, однако главный смысл произведения (как и у Киляра) лежит не в стилизации народного танца, а в создании представления, показывающего древние, изначальные человеческие ритуалы. Такая «ритуальная» трактовка хореографической миниатюры не может не напомнить о дягилевских балетах. И думается, что эта аллюзия неслучайна — Джевецкий долгое время провел в Париже и был тесно связан с последователями «Русских сезонов».

Главная черта хореографии «Кшесаного» — безудержная энергия, проявляющаяся в каждом синхронном движении шестнадцати мужчин, наполненном первобытной силой. Об этом вспоминали все участники представления: «Это был мужской балет. Моторика и физика — это нас

¹⁷² *Drajewski S. Conrad Drzewiecki. S. 212.*

затягивало. Мы танцевали на грани сил, но нам хотелось продолжать еще и еще» (Р. Венгжынек); «Это был атавизм ... показать мужчине, силу, энергию» (В. Яницкий)¹⁷³. Женские персонажи в «Кшесаном» вторичны, их роль — оттенить мужское начало. Первоначально Джевецкий ввел в спектакль только три женские партии. Увеличение их числа впоследствии было связано лишь с требованиями, которые ставили перед хореографом большие сцены.

Хореография «Кшесаного» опирается на шаги и прыжки. Одним из источников вдохновения для хореографа послужил гуральский танцевальный шаг «кшесаный» с характерным «высекающим» ударом пяткой о пятку, хотя прямых хореографических цитат, как уже упоминалось, в миниатюре Джевецкого нет. Наиболее известной находкой хореографа в «Кшесаном» стало использование катапульта для выброса танцоров в одном из кульминационных моментов — символическом прыжке через костер. Все это в целом привело к эффекту, о котором написала критик Я. Яжинувна-Собчак: «Джевецкий возвел его [гуральский фольклор. — *Е.М.*] в высший художественный ранг, сохранил его наиболее характерные черты, избегая при этом дословных цитат. Он безошибочно понял суть гуральского танца и духа и подарил нам настоящий художественный экстракт гуральского фольклора»¹⁷⁴. Нетрудно заметить, что вышеприведенное высказывание во многом может относиться и к самому произведению Киляра, свидетельствуя о точном прочтении Джевецким замысла композитора. Киляр, познакомившись с миниатюрой Джевецкого, отметил: «Я посмотрел [балет] “Кшесаный” и мне это страшно понравилось. Он полон такой хореографической фантазии, такого точного понимания того, что есть в моей поэме. Я считаю это подарком, который преподнес мне Джевецкий. Он дал

¹⁷³ Там же. С. 212-214.

¹⁷⁴ Там же. С. 214.

«Кшесаному» другую жизнь, о возможности существования которой я и не подозревал»¹⁷⁵.

3.2. «Косьцелец 1909»: реминисценции романтической стилистики (воспоминание о музыке М. Карловича).

Создание поэмы «Кшесаный» открыло новый этап не только в творчестве Кильяра, но и в его жизни. Вскоре после окончания партитуры, 14 июля 1974 года Кильяр отправился в свой первый поход в Татры, который стал началом искренней любви Кильяра к горам и их природе. Его интерес к горным походам был так силен, что в конечном итоге некоторые знакомые стали считать его профессиональным альпинистом. Впрочем, сам композитор говорил, что он является лишь туристом, «только чуть более опытным»¹⁷⁶. Первой вершиной, покорившейся Кильяру, была гора Косьцелец — волей случая, это была та самая гора, на которой в 1909 году под снежной лавиной погиб Мечислав Карлович.

Вторая поэма полиптиха, «Косьцелец 1909», занимает особое место в ряду произведений. Творчество Карловича всегда было близко Кильяру. По словам композитора, в поэме «Косьцелец 1909» соединились два важнейших источника его вдохновения — «любовь к творчеству Карловича и к первой вершине, покоренной мной»¹⁷⁷.

«Косьцелец 1909» был написан летом 1976 года и приурочен к двум памятным датам — столетнему юбилею Мечислава Карловича и 75-летию Варшавской Филармонии. Эта симфоническая поэма резко выделяется на фоне остальных сочинений гуральского полиптиха. Она меньше всего связана с собственно гуральской народной музыкой, что проистекает из замысла произведения и определяет особенности музыкального языка поэмы, который в значительной степени опирается на позднеромантический язык

¹⁷⁵ Там же. С. 212.

¹⁷⁶ *Podobińska K., Polony L.* Cieszę się darem życia. S. 34.

¹⁷⁷ Там же. С. 35.

Карловича, черпавшего вдохновение не столько из гуральской культуры, сколько из горных пейзажей Татр.

Л. Полёный утверждает, что Киляр «воссоздал в своем музыкальном воображении зимнее утро 8 февраля 1909 года в сердце Татр — вероятно, полное зловещих предчувствий, которые преследовали Карловича уже в течение нескольких дней, однако отступивших при виде панорамы Татр, выходящей из-за утренних туч и тумана. И потом — трагический марш к смерти под снежной лавиной»¹⁷⁸. Действительно, из всех произведений гуральского полиптиха только «Косьцелец 1909» обладает некоторой сюжетной линией. Однако его программность обусловлена не только событием, с которым непосредственно связано произведение, но и сознательным обращением Киляра к творчеству Карловича: к его музыкальному языку, образам, драматургии. Фатализм, меланхолия, трагизм, символизм, глубокая лиричность, так присущие музыке выдающегося польского композитора, нашли свое отражение в поэме Киляра.

Киляр вновь обращается к жанру симфонической поэмы, однако его трактовка здесь отличается от «Кшесаного». Здесь данный жанр становится одним из путей создания образа, связанного с Карловичем. Сюжетная основа поэмы — трагедия, случившаяся 8 февраля 1909 года на горе Косьцелец в Татрах, трактуется композитором не как воплощение цепочки событий, а словно бы передается через восприятие и ощущения «главного героя» — Карловича. Иллюстративные моменты, которые присутствуют в музыке поэмы, такие как эпизод «схода лавины», не затмевают главенствующей роли человеческих переживаний. Подобное решение программности можно найти в симфонических поэмах самого Карловича, и прежде всего — в его последней поэме «Станислав и Анна Освенцимы» (1907), в драматургии

¹⁷⁸ *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa. S.114.*

которой движущей силой являются внутренние переживания героев, а не события легенды¹⁷⁹.

В поэме Киляра обнаруживается много точек соприкосновения со «Станиславом и Анной». В первую очередь, об этом свидетельствует наличие в произведении трех главных тем, получивших от композитора собственные названия — *тема гор*, *тема зова пропасти* и *тема предназначения*. Это не может не напомнить о поэме Карловича, в основу которой также положены три темы — тема Анны, тема Станислава и тема судьбы. Однако у Карловича темы, поначалу различные, а порой и резко контрастные друг другу, в процессе развития модифицируются и трансформируются таким образом, что становятся единым целым — примером служит траурный марш, основанный на теме Анны и видоизмененном мотиве судьбы. У Киляра же все три лейттемы изначально выдержаны в одном звуковом пространстве, хотя на первый взгляд они кажутся абсолютно различными: суровая, статичная *тема гор*, крайне напряженная, пугающая *тема зова пропасти* и меланхоличная, печальная *тема предназначения*. Однако их интервальный состав схож — мелодическая структура всех тем опирается на секундовое и терцовое движение (см. Приложение 1, примеры 15a, 15b). В основе драматургии лежит развитие каждой темы, достигающее своей кульминации, однако темы не соединяются друг с другом, а сопоставляются. Примером этого может служить развитие *темы гор*. Ее волнообразный рисунок, дублирование мелодии чистыми квинтами с изредка появляющимися диссонансами напоминают о прихотливо изрезанной, величественной панораме горных вершин. Первое проведение темы в партии контрабасов звучит глухо и таинственно. Постепенно она «завоевывает» все новые регистры и группы инструментов, и в кульминации перерождается в блистающий гимн горам в соответствии с идеей Карловича, для которого горы были воплощением

¹⁷⁹ Поэма Карловича «Станислав и Анна Освенцимы» основана на легенде о несчастной любви брата и сестры, не знавших о своем родстве.

Вселенной, всемогущей силы природы. Подобным образом построено и развитие остальных тем поэмы. Основными драматургическими приемами для Кильяра становятся тембровые, фактурные модификации тем, принцип многократного повторения.

Тембровые и интонационные ассоциации с музыкой Карловича также ощущаются уже с первых звуков произведения. Густая, застывшая «мгла» вступления, которую создают протяженные низкие ноты у *divisi* контрабасов, может напомнить о начале «Литовской рапсодии» или первой части «Вековых песен». Эта «мгла» словно колеблется — на фоне тянущегося звука *A* то добавляются, то исчезают интервалы секунды, квинты, тритона. Из этого застывшего пейзажа и рождается первая тема произведения — *тема гор*.

В поэме Кильяра можно найти еще один фрагмент, отсылающий слушателя к «Станиславу и Анне» Карловича: кульминация, созданная «типичными» позднеромантическими средствами (тремоло, интонации ниспадающей секунды, доминантовый нонаккорд), разрешается в жалобную мелодию *темы предназначения*. Подобным образом и в поэме Карловича кульминационный момент, основанный на таком же доминантовом нонаккорде у хора медных духовых инструментов, переходит в опадающий секундовый мотив траурного марша.

Музыкальный язык этой симфонической поэмы основан на синтезе позднеромантических выразительных средств и новаторских находок второй половины XX века. Ощущается здесь и определенное влияние киномузыки — главным образом, в иллюстративных эпизодах. Основной точкой опоры, однако, становится стиль позднего романтизма. Это выражается в значительной роли тональной централизации, гармонии, богатой инструментовке, в которой используется вся мощь большого симфонического оркестра. Тесная связь с традицией ощущается в финале произведения, где мерные удары литавр на фоне аккорда *h-moll* вызывают

воспоминания о многочисленных воплощениях в классической музыке образа неумолимого рока.

Однако здесь, как и в «Кшесаном», Киляра широко использует новейшие выразительные средства. Наиболее заметно это в иллюстративных эпизодах поэмы, таких, как эпизод «схода лавины». Для его изображения композитор прибегает к сонористическим и алеаторическим приемам: использованию наивысшего регистра струнных инструментов, приемов глиссандо, а также хроматических вихреобразных мотивов деревянных духовых. Кроме того, как уже упоминалось, новаторство Киляра проявляется в драматургических приемах развития. Фольклорные элементы в «Косьцельце 1909» практически не чувствуются. Еле уловимые намеки на фольклорную основу присутствуют в лидийской окраске *темы гор* и в одном из проведений *темы предназначения* (т.253–257, см. Приложение 1, пример 16). Однако не вызывает сомнений, что гуральский фольклор в этой поэме играет незначительную роль.

Польский музыковед Б. Поцей так писал о поэме «Косьцелец 1909»: «Трагическая гибель Мечислава Карловича — событие, лежащее в основе музыки поэмы, — возводится в ранг общего символа татранских трагедий. “Косьцелец 1909” потрясает интенсивностью экспрессии трагизма (подобную силу мы можем встретить в XX веке только у Малера и Шостаковича)»¹⁸⁰.

3.3 Вокально-инструментальная поэма «Сивая мгла»: опыт соединения сонористических и фольклорных элементов.

«Сивая мгла» — единственная в полиптихе поэма с участием голоса — своеобразный пейзажный «ноктюрн» (Л. Полёный) в гуральском цикле Киляра. Она является своего рода «двойником» предыдущего произведения полиптиха — «Косьцельца 1909», предлагающим иной взгляд на его

¹⁸⁰ Цит. по: *Polony L. Kilar: żywioł i modlitwa*. S. 119.

основной конфликт — отношения человека и природы. Если в «Косьцельце» их столкновение трагично и приводит к роковому финалу, то в «Сивой мгле» природа и человек находятся в гармонии. Природа в этой поэме служит фоном для разворачивающейся любовной истории гурала.

«Сивая мгла» — наиболее камерное произведение полиптиха и по замыслу, и по его воплощению. После роскошного, огромного оркестра, использованного в поэмах «Кшесаный» и «Косьцелец», в «Сивой мгле» композитор ограничивается довольно скромным исполнительским составом (баритон-соло, струнные, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона), дополненным большим набором ударных, а также арфой и фортепиано, трактованными в звукоизобразительном ключе. Прозрачная фактура сочинения — большая роль в нем отводится сольным тембрам — свидетельствует о дальнейшем поиске Киляром «новой простоты», ограничения и экономии выразительных средств.

В основу поэмы положена подлинная народная мелодия — «верховая» нута из сборника гуральских песен «*Górole, górole, górolsko muzyka*», изданного под руководством А. Шурмяк-Богущкой в 1959 году¹⁸¹. В тексте песни речь идет о любви горца к девушке, дорогу к которой преграждает сивый туман:

¹⁸¹ *Szurmiak-Bogucka A. Górole, górole, górolsko muzyka: śpiewki Podhala*. Мелодия, о которой идет речь, размещена в сборнике на с.22–23.

1. *Siwo mgła, siwo mgła*
Niesczęsno siwo mgła,
Co mi do dziewczyny
Chodnicki zaległa.

2. *Idzie mgła, idzie mgła*
Siadła na Giewoncie
Nie bój się dziewczyno
Nie sponiewierom cie.

3. *Świećże mi miesiącku*
Prosto bez obłoki
Coby jo se przesł
Prosto bez potoki.

1. Сивая мгла, сивая мгла,
 Несчастливая сивая мгла,
 Что мне заслонила
 Дорогу к девушке.

2. Идет туман, идет туман
 Лег на Гевонте,
 Не бойся, девушка,
 Я тебя не обижу.

3. Свети же мне, месяц,
 Прямо сквозь облака,
 Чтобы я прошел
 Прямо через потоки.

(Пер. мой. — Е.М.)

Драматургическое «действие» поэмы тесно связано со структурой песни, состоящей из трех куплетов, и основано на чередовании вокальных и инструментальных разделов. Каждое из трех проведений вокальной мелодии является своеобразным рубежом в строении поэмы, одновременно представляя собой завершение предыдущего инструментального фрагмента и начало новой волны развития. Главная драматургическая линия направлена к постепенному «прояснению» музыки. Прежде всего, это воплощается в гармоническом и ладовом развитии: постепенной кристаллизации терцовых аккордов, переходу от кластеров к консонирующим созвучиям. Если при первых двух вокальных проведений основной темы она сопровождается кластерами оркестра, хоть и имеющими определенную ладовую окраску (кластеры включают звуки подгальского лада от *cis* и от *fis*), то в третьей строфе звучат только «чистые» трезвучия: *Cis-dur*, *Fis-dur* с добавленной септимой и *H-dur*. В трех инструментальных разделах наблюдается такая же тенденция: если весь первый раздел построен на кластерах, то во втором и третьем ведущая роль отдана аккордам.

Кластеры играют огромную роль в первом разделе поэмы. Семь различных созвучий в *divisi* струнных накладываются друг на друга и создают образ густого, мерцающего тумана. Обращает на себя внимание способ, каким Киляр создает вступительные кластеры. «Фундаментом» всего раздела служит органнй пункт контрабасов на октаве *Cis-cis* и флажолеты *cis*³ у шести инструментов из партий первых и вторых скрипок. На этой базе строятся семь различных, сменяющих друг друга кластеров, в которых каждый инструмент исполняет свой звук. Благодаря очень медленному темпу и крупным длительностям, возникает ощущение отсутствия какого-либо метра, несмотря на то, что в партитуре этого раздела композитор строго придерживается размера 4/4 (см. Приложение 1, пример 17).

Этот эпизод не может не напомнить о вступительном разделе «Косьцельца 1909» с его мрачным, таинственным колоритом, созданным кластерами в *divisi* контрабасов. Однако это лишь один из общих моментов, объединяющих эти произведения. Отголосок музыки «Косьцельца», а точнее, *темы зова пропасти*, появляется в такте 74: тот же заостренный пунктир, резко диссонирующее звучание (см. Прил. 1, пример 18). Однако если в «Косьцельце» *тема зова пропасти* играла решающую, роковую роль, что подчеркивалось ее масштабностью, плотностью фактуры, насыщенностью звучания, то здесь этот мотив становится только оттеняющим элементом — на это указывает его краткость, прозрачная фактура, диссонанс, заключенный лишь в интервале тритона, а не в острозвучащем плотном созвучии.

О «Косьцельце» напоминают и некоторые приемы развития, использованные Киляром, такие как имитационное проведение основной мелодии у двух солирующих инструментов. В свою очередь, кульминационное появление главной темы у валторн на фоне трезвучия *S-dur* у струнных не может не вызвать у слушателя ассоциации с наиболее значимым проведением *темы гор* в дуэте трубы и тромбона в «Косьцельце».

«Сивая мгла», как уже отмечалось, — единственная поэма гуральского полиптиха, в которой фольклорная цитата положена в основу всего

музыкального материала. Если в «Кшесаном» подлинные народные мелодии были своеобразными вставками, то здесь вся музыкальная ткань произведения выводится из заглавной темы.

Выбор именно этой народной мелодии обоснован ее уникальностью. С одной стороны, она обладает типичными чертами «верховой» *нуты* — на это указывает ломбардский ритм, свободный метр, характерная структура мелодической фразы, состоящей из пяти тактов, повтор второго предложения в куплете (форма куплета — *a-b-b*). В то же время, в этой *нуте* встречаются и некоторые особенности, выделяющие ее среди других гуральских мелодий. Прежде всего, обращает на себя внимание лад — пентахорд в объеме ноны *c-d'*: *c-g-a-c-d'*, в котором устойчивую функцию имеют три ступени: *c*, *a*, *g*, причем трудно определить, какая из них является основной. Необходимо отметить и отсутствие увеличенной (лидийской) кварты, столь распространенной в гуральской музыке.

В поэме Киляра народная мелодия предстает с минимальными изменениями, которые ограничиваются транспозицией на полтона выше и двукратным увеличением длительностей нот относительно оригинальной мелодии. Композитор в полной мере использует потенциал народной песни — ее целотоновость, интервалику с преобладанием больших секунд и чистых кварт, ломбардский ритм. Значительное место в произведении занимают полифонические, тембровые и фактурные приемы развития этой мелодии — имитации, тембровые контрасты.

Однако не отказывается Киляр и от своего излюбленного «знака» гуральской музыки — подгальского лада и, как следствие, интервала тритона, чего, как уже упоминалось, нет в оригинальной песенной мелодии. Подгальский лад впервые появляется во вступительных кластерах, первый из которых представляет собой одновременное звучание всех ступеней подгальского лада *cis*. Утверждение подгальского лада происходит в тактах 140–144 в аккордах *tutti* оркестра (см. Приложение 1, пример 19). Тритон же,

как уже упоминалось, является своеобразным «отголоском» *темы зова пропасти*, создавая контраст к диатонической народной мелодии.

Несмотря на то, что «Сивая мгла» из всех произведений полиптиха на первый взгляд больше всего связана с фольклором, именно здесь композитор в наименьшей степени обращается к стилизации. В «Сивой мгле» Киляр не прибегает ни к особенностям народного способа инструментального исполнительства, как это имеет место в поэмах «Кшесаный» и «Орава», ни к подчеркиванию народного характера музыки. Фольклорность народной темы «размывается». Это происходит во многом благодаря тому, что Киляр разделяет мелодию на отдельные компоненты, каждый из которых становится основой для одного музыкального приема — кластера, повторяющегося мотива и т.п. В такой сепарации элементы народной темы теряют свою фольклорную природу, в результате чего в произведении создается удивительное сочетание вокальных разделов, в которых гуральская песня приводится в максимально сохранном виде, и инструментальных фрагментов, в которых она же предстает в совершенно ином виде.

Еще одной важной отличительной чертой «Сивой мглы» является заметное замедление музыкального времени и возрастающая роль повторности. В «Сивой мгле» статика ощущается уже с бесконечно тянущихся кластеров вступительного инструментального раздела, а принцип повторности является главным средством создания кульминации в инструментальном фрагменте, следующем за второй строфой песни (тт. 102–132). Здесь тема многократно проводится в каноне струнных инструментов, постепенно разрастаясь и охватывая все новые регистры (см. Прил. 1, пример 20). Подобные принципы развития найдут полное воплощение в последней поэме полиптиха — «Ораве».

3.4 «Орава»: путь к минимализму или поиски «новой простоты».

Завершающая гуральский полиптих поэма «Орава» стала воплощением высочайшего мастерства Киляра в области «новой простоты».

Действительно, каждый звук этой поэмы неслучаен. Произведение очаровывает своей гармоничностью, истинно классической простотой, симметрией и соразмерностью. Прозрачная, ясная фактура еще больше усиливает это впечатление.

Сразу же обращает на себя внимание исполнительский аппарат поэмы — самый скромный в полиптихе. «Орава» написана для пятнадцати струнных инструментов¹⁸², поделенных следующим образом: пять первых скрипок, четыре вторых, три альты, две виолончели и один контрабас. Выбор исключительно струнных инструментов был связан с замыслом Киляра, который хотел создать произведение «для стилизованной гуральской капеллы»¹⁸³. Следует, однако, отметить, что в «Ораве» нет ни одного такта, где бы композитор действительно копировал способ исполнения народных музыкантов, как это имело место в финальном разделе поэмы «Кшесаный», а еще раньше — в «Гуральском танце» из балета «Харнаси» Шимановского. Киляр подходит к инструментовке с остросовременных позиций, широко используя различные приемы фактурного и тембрового развития: контраста пластов, сопоставления *solo* и *tutti*, фактурных напластований.

«Орава» из всех сочинений гуральского полиптиха имеет меньше всего сонористических черт. Нет в ней также подлинных фольклорных цитат, однако в отличие от другого произведения полиптиха — «Косьцельца» — «Орава» теснейшим образом связана с гуральским фольклором. Это проявляется уже в ее названии. Композитор никогда не высказывался однозначно о происхождении титула поэмы, вызывающего, однако, довольно широкие ассоциации. Орава — это горный регион в Польше и Словакии, граничащий с Подгальем. Большая его часть в настоящее время принадлежит

¹⁸² Композитор допускал также возможность исполнения «Оравы» струнным оркестром при условии введения некоторых изменений (такты 1–126, 151–178 и 241–276, согласно отметке в партитуре, должны исполняться камерным ансамблем). Существуют и обработки поэмы, созданные как самим Киляром, так и другими авторами, для иных инструментальных составов: струнного квартета; двенадцати саксофонов; трио аккордеонов; электронных инструментов (*Scalpel remix*, *DJ Food remix*) и др.

¹⁸³ *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia. S. 35.*

Словакии, однако исторически вся область была заселена поляками и волохами. Фольклор Оравы имеет немало общих черт с подгальской народной музыкой, но обладает и свойственными только ему особенностями. Одна из них — ясность и простота мелодики и ритма, столь характерные для музыки поэмы Киляра. С другой стороны, некоторые исследователи¹⁸⁴ усматривают в музыке «Оравы» отображение пейзажного образа быстрых горных речек, подтверждая свои слова тем, что в Татрах протекает река Орава. Однако думается, что такой образ вряд ли был решающим для Киляра. «Орава» — это собирательное воплощение гуральской музыки, еще более обобщенное, чем «Кшесаный» и «Сивая мгла».

Строение поэмы отличается простотой и стройностью. В ней легко угадываются контуры репризной трехчастной формы с синтезирующей репризой *A-B-A'*. Каждый из разделов обладает ярко выраженной кульминацией, причем во втором и третьем разделах кульминация находится в конце, являясь завершением нарастающей волны развития (на границе второго и третьего раздела это становится основой для контрастного сопоставления). В первом же разделе кульминация, с одной стороны, подготовлена развитием начальных мотивов, а с другой — введена неожиданно после мнимого «успокоения». Таким образом, драматургический «профиль» первого раздела является более сложным, чем последующих.

Как уже упоминалось, в «Ораве» в наименьшей степени чувствуется влияние сонористики. Однако все же композитор обращается к сонорным средствам — главным образом, во фрагменте, подготавливающем главную кульминацию произведения. Здесь единственный раз появляются кластеры, охватывающие все двенадцать тонов октавы (тт. 312–327), и излюбленный прием Киляра — быстрые вихреобразные хроматические пассажи, сильнейшим образом нагнетающие напряжение.

¹⁸⁴ См.: *Wilczek-Krupa M. Kilar: geniusz o dwóch twarzach*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawczy Znak, 2015. S. 342.

В свою очередь, значительное место в «Ораве» начинают занимать иные музыкальные приемы. Это, в первую очередь, репетитивность — один из основных способов драматургического развития в поэме, который с 1980-х годов начинает играть заметную роль в академическом творчестве Киляра. Однако следует отметить, что принцип повторности использовался Киляром наряду с другими средствами построения музыкальной драматургии и не отождествлялся композитором исключительно с минималистической музыкой. Киляр признавал огромное значение минимализма для музыки второй половины XX века, однако отмечал и другие прообразы репетитивной техники, особенно значимые для европейской традиции: «Наиболее ценным течением в музыке второй половины XX века, которое продолжает жить и развиваться, является — говоря обобщенно — течение репетитивной музыки. Правда, в нашей культуре оно объединяется с нашей духовностью, например, с повторяющимися молитвенными формулами, литанией, розарием. < ... > При случае, мне совершенно непонятно распространенное тождество: репетитивная музыка = минималистическая музыка»¹⁸⁵.

Наиболее явно принцип репетитивности проявляется в первом разделе произведения, построенном на вариационном повторении и сопоставлении двух музыкальных блоков, каждый из которых основан на повторяющемся однотоковом мотиве (см. Приложение 1, пример 21). Равномерное укорачивание блоков (при первом проведении каждый из них состоит из 9 тактов, при последующих — 7, 5 и 3, причем последний такт блока также постепенно сокращается, «сжимая» тактовый размер от 4/4 до 1/4) становится основой первой, экспозиционной фазы произведения и финального фрагмента, где место второго блока занимает механистический «урбанистический» мотив, основанный на восходящем хроматическом движении (см. Приложение 1, пример 22). Обращает на себя внимание и

¹⁸⁵ Цит. по: *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia. S. 70.*

возросшая роль аккордов, прежде всего — терцовых и квинтовых созвучий, а не кластеров, как это бывало в более ранних произведениях Киляра.

Фольклорность «Оравы» в наибольшей степени проявляется в ладовой структуре произведения. Значительная часть музыкального материала поэмы выдержана в лидийском ладу *D*. Думается, что предпочтение композитором более нейтрального лидийского лада строго региональному подгальскому неслучайно — в «Ораве» он выходит за пределы одного горного региона, создавая образ гуральской музыки в целом.

С ладовой структурой связаны и особенности интервалики произведения, в которой ведущую роль играет тритон — наиболее характерный интервал лидийского лада. Еще одним важным моментом становится опора на звуки *D* и *C*, которые играют роль равноправных устоев. Такое колебание между устоями, находящимися на расстоянии большой секунды, характерно для гуральского фольклора. Оно проявляется с самого начала произведения и утверждается в конце — «Орава» заканчивается двумя равноправными устоями — унисоном *D* и трезвучием *C-dur*, подчеркнутым типично гуральским выкриком «*Hej!*».

Фольклорный характер первого мотива произведения, являющегося элементом репетитивного «блока», становится заметным не сразу, т.к. значимый для Киляра трихорд *fis-gis-a* (III–IV–V ступени лидийского лада *D*) «затеняется» контрапунктом, на мгновение придающим мотиву минорную окраску. Однако фольклорная природа этого мотива в полной мере проявится в коде, где, обретя «традиционную» гуральскую гармонизацию в лидийском ладу *D*, он предстанет как фрагмент «народной» мелодии (см. Прил. 1, пример 22).

Другой важнейший мелодический элемент произведения — протяженная тема, являющаяся основой второго раздела поэмы и впервые появляющаяся в т.157 (см. Прил.1, пример 23). Эта авторская мелодия, соединяющая в себе наиболее типичные черты гуральской народной музыки, близка теме, открывающей вступительный раздел «Кшесаного» и,

соответственно, является антиподом к заглавному мотиву «Сивой мглы». Объем большой сексты, ниспадающий мелодический рисунок, лидийский гексахорд, типичное ритмическое «замедление» к концу предложения — все это делает ее «собирательным образом» «верховой» *нuty*. Приемы, к которым прибегает композитор для представления этой темы, отличаются от способов, использованных Киляром в предыдущем сочинении. Здесь эта мелодия проводится всегда максимально выпукло, на фоне прозрачной, ясной фактуры.

Тема второго раздела — не единственный фрагмент «Оравы», в котором выступают связи с поэмой «Кшесаный». Многочисленные пересечения между двумя произведениями бросаются в глаза. Это и постоянная ритмическая пульсация, еще более заметная, чем в поэме «Кшесаный», так как в «Ораве» нет эпизодов «отдыха», подобных вступительному разделу «Кшесаного». Объединяет их и формообразующий принцип сопоставления волн, оборванных на кульминации, и введение финального утверждения мелодии после *pausa grande*. Из более частных элементов следует отметить цитату в тт. 213–221, отсылающую слушателя к эпизоду «вбивания» чупаг в «Кшесаном» (тт.67–70; см. Прил. 1, пример 24) и продолжающуюся цитатой из «Сивой мглы» (тт.96–102; см. Прил. 1, пример 25).

«Орава» неоднократно была отмечена автором как наиболее совершенное его произведение. «В “Ораве” я бы не поменял ни одного звука» — говорил Киляр¹⁸⁶. Публика также высоко оценила поэму. Наряду с «Кшесаным» «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, —

¹⁸⁶ Цит. по: *Podobińska K., Polony L. Cieszę się darem życia*. S. 35.

достойно завершает гуральский полиптих и становится своеобразным итогом зрелого периода творчества Киляра.

Заключение

Польская культура на протяжении веков была тесно связана с фольклором, значимость которого была осознана довольно рано. Уже в XVII столетии появились первые сборники народных песен, а в XIX веке наступил подлинный расцвет польской фольклористики, оказавший влияние на изучение фольклора и за границами Польши. Передовые идеи Гуго Коллонтая, в начале XIX столетия предложившего программу систематического изучения народной культуры, нашли свое полное воплощение в трудах выдающегося фольклориста Оскара Кольберга, которые представляют собой уникальный пример сохранения фольклора во всей его полноте.

Польские композиторы различных эпох обращались к народной музыке своей родины, однако выбор фольклорного материала находился в тесной связи с эстетическими ориентирами каждого периода развития польской музыки. Так, основой для творчества польских композиторов эпохи романтизма стал мелодичный фольклор центральных (низинных) территорий Польши — Мазовии, Куяв. Одним из важнейших фольклорных элементов, во многом определивших облик польской музыки этой эпохи, явились «национальные» танцы — краковяк, полонез, мазур, куявяк, оберек. Определение «национальные» (*narodowe*), закрепившееся за этими танцами в польской фольклористике, подчеркивает их *общепольское* значение, которое к середине XIX века возросло до общеевропейского благодаря широкому обращению к ним польских композиторов и распространению польской музыки в европейской культурной среде.

В свою очередь, своеобразие музыкального фольклора горных регионов Польши — явления, сформировавшегося в результате сложных исторических процессов и отличающегося сплавом архаических черт и заимствованных элементов, характерных для культуры окружающих народов, его непохожесть на фольклор низинных территорий стали причиной 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 романтической эстетики. Но в начале XX века народная музыка гуралей переняла роль, которую в профессиональном музыкальном творчестве играл до этого времени фольклор центральных территорий Польши, и стала одним из символов современной польской музыкальной культуры.

Огромным значением в гуральском фольклоре, так же, как и в фольклоре низинных регионов Польши, обладают хореографические жанры. Однако танцы польских горцев разительно отличаются от танцев, распространенных на остальной территории страны. Два танца — гуральский и разбойничий, — функционирующих в Подгалье и типичных исключительно для этого региона, представляют собой архаические музыкально-хореографические формы. Их сюитная структура основана на сменяющих друг друга *нутах*, а рисунок хореографии отмечен специфическим сочетанием динамики и статики танцевальных фигур.

Именно танцевальная грань гуральского фольклора стала источником вдохновения для многих польских композиторов XX века, начиная с Кароля Шимановского, с творчеством которого связано формирование *неофольклорного* направления в истории польской музыки XX века. В произведениях Шимановского, относящихся к так называемому «национальному периоду» (1920–1930-е годы), 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 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. Становление идеи «гуральского мифа», заметное уже на стадии замысла и работы над либретто «Харнаси», явственно демонстрирует стремление композитора к мифологизации сюжета, к перенесению незамысловатой любовной истории в мировоззренческую плоскость, к воссозданию символической «картины мира», опирающейся на искусство древнейших времен.

Стилистика музыкального языка «Харнаси» также предлагает новаторские для польской музыки решения. Подлинные фольклорные элементы и позднеромантические выразительные средства соединяются в нем в своеобразном синтезе, а интонации и элементы гуральской народной музыки глубоко проникают в язык Шимановского, что приводит к формированию нецитатного метода работы с фольклорным материалом.

Замыслы и свершения Шимановского оказались исходной точкой для развития ряда тенденций в художественно-эстетических исканиях последующих поколений польских музыкантов. Это явление было столь значительным, что для многих композиторов гуральский фольклор стал восприниматься сквозь призму творчества Шимановского, а неофольклорное направление польской музыки, пройдя через ряд кризисов, приобрело значение актуальной и востребованной линии развития, не потерявшей привлекательности до настоящего времени.

Один из таких кризисов, пришедшейся на 1960-е годы, — период расцвета польского музыкального авангарда, — стал своеобразным толчком для возрождения неофольклоризма в польской музыке, что произошло в середине 1970-х годов. В качестве провозвестника этого движения выступил Войцех Киляр, создвший в период с 1974 по 1986 год четыре симфонические поэмы на гуральскую тематику, объединенные в гуральский полиптих.

Поэмы гуральского полиптиха, и, прежде всего, «Кшесаный», являются непосредственным продолжением и кульминационной точкой неофольклорной линии, идущей от творчества Шимановского. В сочинениях Киляра, как и в произведениях «национального» периода 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 произведениях, основанных на гуральском фольклоре, Киляр, прошедший в своем творчестве через искания авангарда, не отказывается от использования приемов современного музыкального языка, в том числе, сонорных и алеаторических, но фольклорное начало играет в них основополагающую роль. Сочинения, входящие в гуральский полиптих, дают ясное представление об эволюционных тенденциях в творчестве Киляра в наиболее плодотворный его период. Значимыми чертами являются постепенный переход от сонорных приемов к ладовой логике, почерпнутой из народного материала, стремление к прояснению фактуры, отказ от мощного исполнительского аппарата в пользу камерного состава.

Среди гуральских поэм Киляра особое внимание обращает на себя поэма «Кшесаный», открывающая полиптих. С одной стороны, в ней в наибольшей степени отразились новаторские устремления композитора, а с другой, именно «Кшесаный» является наиболее непосредственным преемником балета «Харнаси» Шимановского, демонстрирующим непрерывное развитие неофольклорной линии польской музыки. Многочисленные пересечения в области тематики обоих произведений и выбора фольклорного материала указывают на закономерность сопоставления этих сочинений. Кроме того, в поэмах гуральского полиптиха в полной мере проявляется еще одна черта, во многом определяющая облик творчества Киляра — диалог с исторически сложившимися музыкальными

нормами. В произведениях полиптиха Киляра обращается не только к оригинальным формам гуральского фольклора, но и к сформировавшейся музыкальной традиции претворения гуральского фольклора, что в наибольшей степени заметно во второй поэме цикла — «Косьцелец 1909».

Гуральские поэмы Киляра обозначили новый этап в развитии неофольклорного направления польской музыки. Обращение к фольклорным источникам утратило характерное для многих сочинений конца 1940-х–середины 1950-х годов прикладное значение, перестало восприниматься как искусственный прием, коренящийся в эстетике соцреализма, утвердившегося в послевоенной Польше. Напротив, польские композиторы возродили отношение к фольклору как к основе национального искусства.

В 1970–80-е годы эта тенденция наиболее заметно проявилась в творчестве Генрика Миколая Гурецкого. Начиная, как и Киляр, в русле авангардизма, в 1976 году Гурецкий создает Третью симфонию — «Симфонию жалобных песен» (*III Symfonia pieśni żałobnych*), первая часть которой основана на подлинной народной опольской песне, своеобразной народной «*Stabat Mater*», становящейся воплощением общечеловеческих ценностей и чувств. Неслучайность обращения композитора к фольклору подчеркивается тем, что в 1980-е годы им был создан целый ряд произведений на основе народной польской музыки.

В 1970–1990-е годы гуральский фольклор оказал значительное влияние на творчество композиторов-ровесников и младших современников Киляра. В 1974 году была создана «Идиллия» Зыгмунта Краузе («*Idyll*») для магнитофонной ленты, четырех колесных лир, четырех дуд, четырех злубцоков, восьми флуеров (пастушеских дудочек), шестнадцати колокольчиков и четырех свистков. К 1980-м и 1990-м годам относятся произведения Мариана Савы «В гуральской хате» («*W góralskiej szopce*», 1981) и «Закопанская сюита» Витольда Шалонека («*Suita zakopiańska*», 1997). Несомненное воздействие симфонические поэмы Киляра оказали на творчество композитора, представляющего движение «нового романтизма»

— Александра Лясоня, создавшего в 1979–1980 году симфоническое сочинение «Горы» («*Góry*»).

Композиторы младших поколений также не оставляют без внимания фольклор Подгалья и соседних территорий. Значительное место занимает гуральская народная музыка в творчестве Славомира Чарнецкого (род. 1942) и Рышарда Габрыся (род. 1942). Кшиштоф Бацулевский (род. 1950) на рубеже веков создал сочинение для смешанного хора «Кшесаные и озводные» («*Krzesane i ozwodne*», 2000). К народной музыке горцев обращаются Александра Билиньская (род. 1973, «*Kontrasty*», 2010; «*Few_Few*», 2012), Барбара Кашуба (род. 1983, «*Na wiyrchowej polanie*», 2000) и другие.

Современные композиторы свободно экспериментируют с исполнительским аппаратом, используя как традиционные составы (симфонический и камерный оркестр, вокал в произведениях Чарнецкого, Бацулевского), так и нетипичные инструменты и ансамбли: народные (трембита, белый голос, «фольклорный инструменталист» — в сочинениях Рышарда Габрыся, злубцоки и флуеры в «Идиллии» З. Краузе) и электронные (в сочинениях А. Билиньской, Р. Габрыся).

Изучение многогранного воплощения гуральского фольклора в творчестве Шимановского и Киляра позволяет оценить важнейшие устремления в развитии польской музыки XX века. На фоне разнообразных течений и направлений, характерных для современной польской музыки, «фольклорные» тенденции представляются одними из наиболее устойчивых и живых. Думается, что в сочетании с активно и многогранно развивающейся гуральской народной традицией, можно ожидать дальнейшей успешной эволюции этого направления, в рамках которого в XX веке появились сочинения Шимановского, Киляра и других композиторов, во многом определивших облик современной польской музыки.

Список литературы

1. *Бартók Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
2. *Бромлей Ю.В.* Современные проблемы этнографии. М.: Наука, 1981. 390 с.
3. *Бэлза И.Ф.* Из истории польско-русских музыкальных связей. М.: Музгиз, 1955. 63 с.
4. *Бэлза И.Ф.* История польской музыкальной культуры. Т.1. М.: Музгиз, 1954. 335 с.
5. *Бэлза И.Ф.* История польской музыкальной культуры. Т.2. М.: Музгиз, 1957. 308 с.
6. *Бэлза И.Ф.* История польской музыкальной культуры. Т.3. М.: Музгиз, 1972. 235 с.
7. *Бэлза И.Ф.* Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 8–23
8. *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 223 с.
9. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. 456 с.
10. *Волынский Э.* Кароль Шимановский. 1882–1937. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1974. 86 с.
11. *Воробьев И.В.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
12. *Выка К.* Статьи и портреты / сост. и предисл. С. И. Ларина, под ред. Б. Ф. Стахеева. М.: Прогресс, 1982. 220 с.
13. *Гайдук М.Г.* Музыка Дьёрдя Лигети и Кшиштофа Пендерецкого в фильмах Стэнли Кубрика. Дипломная работа. СПб.: СПбГК. 2013. 85 с.
14. *Гецелев Б.С.* О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века /

отв. ред. В.М. Цендровский. М.: ГМПИ, 1983. С. 38–70.

15. *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. М.: Музыка, 1981. 280 с.

16. *Голяховский С.* Кароль Шимановский. М.: Музыка, 1982. 143 с.

17. Гомулка М. // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, исправ. и доп. / пер. с англ., ред. и доп. Л. Акопяна. М.: Практика, 2007. С. 250.

18. *Денисов А.В.* Межтекстовые взаимодействия в музыке — семиотический аспект // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб.ст. по материалам Второй междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 ноября 2008 г. / гл.ред. Л. Савина. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34.

19. *Денисов А.В.* О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №2 (23). С. 13–21.

20. *Денисов А. В.* Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования // Musicus. 2009. №5 (18). С. 28–33.

21. *Егорова В.* О некоторых тенденциях в развитии кантатно-ораториального творчества болгарских, польских, чешских и словацких композиторов // Из истории музыки социалистических стран Европы / ред.-сост. Л.В. Полякова. М.: Музыка, 1975. С. 7–44

22. *Задерацкий В.В.* О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии // Музыкальный современник, вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 18–56

23. Зеленский М. // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, исправ. и доп. / пер. с англ., ред. и доп. Л. Акопяна. М.: Практика, 2007. С. 339.

24. *Земцовский И.И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

25. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. Л.: Сов. композитор, 1977. 176 с.

26. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра Шопена. М.: МГК, 1995. 151 с.
27. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК, 1997. 509 с.
28. *Ивашкевич Я.* Шопен. М.: Молодая гвардия, 1963. 304 с.
29. *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1983. 128 с.
30. История польской литературы / редкол. В.В. Витт, И.С. Миллер и др. Т.1. М.: Наука, 1968. 616 с.
31. История польской литературы / редкол. В.В. Витт, И.С. Миллер и др. Т.2. М.: Наука, 1969. 504 с.
32. *Калениченко А.П.* О фольклорных истоках «Stabat Mater» Кароля Шимановского // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 269–274.
33. *Калениченко А.П.* Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества): автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Мин. культуры УССР. Киевская государственная консерватория им. П.И.Чайковского. Киев, 1988.
34. *Кокорева Л.М.* Кароль Шимановский // Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий: Очерки. М.: Ред.-изд. отдел МГК им. Чайковского, 1997. С. 7–39.
35. *Кон Ю.Г.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность / Ред.-сост. Т. Лебедева. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 294–318.
36. *Корганов Т.И., Фролов И.Д.* Кино и музыка: музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 352 с.
37. *Котлер Н.* Импрессионистические черты стиля Кароля Шимановского // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 265–300.

38. Краткий словарь танцев / сост. Т.В. Летягова, Н.Н. Романова, А.В. Филиппов, В.М. Шетэля; под ред. А.В. Филиппова. М.: Флинта, Наука, 2006. 272 с.
39. *Куриленко Е.Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. 310 с.
40. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.
41. *Лисса З.* Выдающийся художник. К 25-летию со дня смерти Кароля Шимановского // Советская музыка. 1962. №4. С. 119–123.
42. *Лисса З. Дыгас И.* // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 347.
43. *Лисса З. Кондрацкий М.* // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 900.
44. *Лисса З.* Музыкальная жизнь современной Польши // Советская музыка. 1946. №4. С. 99–104.
45. *Лисса З.* Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель // Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма / пер., сост. и коммент. А. Фарбштейна. Л.: Музгиз, 1963. С. 6–26.
46. *Луцкая Е.Л.* «Харнаси» и другие. Искусство социалистических стран. Польша // Музыкальная жизнь. 1983. №8. С. 18–19.
47. *Магницкая Т.Н.* К вопросу о теории музыкальной фактуры // Проблемы музыкальной фактуры: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 59 / ред. А. Степанов и др. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 37–55.
48. *Макарова О.Н.* Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 176 с.
49. *Маклыгин А.Л.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С.129–137.
50. *Мациевский И.В.* Инструментализм и этнокультурная история // Вопросы инструментоведения / ред.-сост. В.А. Свободов, отв.ред. И.В. Мациевский. Вып. 6. СПб: Изд-во Российского института истории

искусств, 2010. С. 8–12.

51. *Мациевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

52. *Мациевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб.статей и материалов в 2-х ч. / ред.-сост. И.В. Мациевский, отв. ред. Е.В. Гиппиус. Часть 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 6–38.

53. *Мациевская В.И.* Идеи Климента Квитки и современные комплексно-апробационная и когнитивная методики исследования традиционной инструментальной музыкальной культуры // Вопросы инструментоведения / ред.-сост. В.А. Свободов, отв.ред. И.В. Мациевский. Вып. 7. СПб: Изд-во Российского института истории искусств, 2010. С. 29–36.

54. *Михалек Б.* Заметки о польском кино. М.: Искусство, 1964. 303 с.

55. Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии: Сб. ст. (Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания) / ред.-сост. Э.Е. Алексеев, Л.И. Левин. М.: ВНИИИ, 1990. 165 с.

56. Музыкант в традиционной и современной культуре: к 60-летию И.В. Мациевского: материалы межд. симпозиума (Санкт-Петербург, 17–20 декабря 2001) / сост. Д. Абдулнасырова и др. СПб.: РИИИ, 2001. 71 с.

57. *Назина И.* К истории скрипки в Белоруссии // Вопросы инструментоведения / ред.-сост. В.А. Свободов, отв.ред. И.В. Мациевский. Вып. 6. СПб: Изд-во Российского института истории искусств, 2010. С. 77–80.

58. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов / ред.-сост. И.В. Мациевский, отв. ред. Е.В. Гиппиус. Ч. 1. М.: Сов.композитор, 1987. 260 с.

59. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов / ред.-сост. Е.В.Гиппиус, отв. ред. И.В.Мациевский. Ч. 2: М.: Сов.композитор, 1988. 325 с.

60. *Нестьев И.В.* Критики и апологеты польского авангарда // Советская музыка. 1963. №4. С. 118–123.
61. *Нестьев И.В.* Шимановский в России // Советская музыка. 1962. №11. С. 127–138.
62. *Никольская И.И.* Антивоенная тема в музыке Народной Польши // Народно-национальные истоки в музыке социалистических стран. Сб. научных трудов ЛОЛГК / редкол. Богоявленский С.Н., Игнашева О.С., Ковнацкая Л.Г. Л.: изд. ЛОЛГК, 1990. С. 115–162.
63. *Никольская И.И.* Дни музыки в Люславицах // Советская музыка. 1985. №1. С. 118–120.
64. *Никольская И.И.* Интервью с Лютославским // Советская музыка. 1981. №10. С. 115–117
65. *Никольская И.И.* В. Лютославский. Беседа после концерта // Советская музыка. 1979. № 3. С. 125–127.
66. *Никольская И.И.* Лютославский. Статьи. Беседы. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
67. *Никольская И.И.* Некоторые аспекты творческого процесса у Витольда Лютославского // Процессы музыкального творчества. Вып. 5 / Сб. тр. №160. Ред.-сост. Е. Вязкова. М.:РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 66–87
68. *Никольская И.И.* Оперы Зыгмунта Краузе: новое прочтение жанра // Русско-польские музыкальные связи. Сб.ст. по материалам международной научной конференции/ ред-сост. Н.А.Брагинская. СПб: СПбГК, Скифия-принт, 2018. С. 188–201.
69. *Никольская И.И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 332 с.
70. *Никольская И.И.* О творчестве Тадеуша Бэрда // Советская музыка. 1979. №8. С. 105–110.
71. *Никольская И.И.* Парный портрет (Мечислав Карлович и Кароль Шимановский) в интерьере европейского символизма // Польское искусство и

- литература: от символизма к авангарду [сборник] / отв. ред. и сост. Г. Ф. Коваленко, И. И. Никольская. СПб.: Алетейя, 2008. С.129–146.
72. *Никольская И.И.* Кшиштоф Пендерецкий // Советская музыка. 1981. №3. С. 120–125.
73. *Никольская И.И.* Творческий путь Кароля Шимановского // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 151–166.
74. *Никольская И.И.* «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века // Музыка и современность / общ. ред. Д. Фришмана. М.: Музыка, 1976, вып. 10. С. 187–206.
75. *Никольская И.И.* Фестиваль обновляет традиции // Советская музыка. 1979. №4. С. 109–113.
76. *Никольская И.И.* Шимановский // Музыка XX века: очерки. В 2-х частях. Ч. 2, кн. 5А / отв. ред. Б. Ярустовский. М.: Музыка, 1987. С. 111–147.
77. *Папенина А.Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: ГУП, 2008. 152 с.
78. *Пасхалов В.В.* Шопен и польская народная музыка. Л.-М.: Музгиз, 1949. 116 с.
79. *Пахомова О.В.* «Дисперсия света» в сонористических композициях Лютославского и Пендерецкого // Музыковедение. 2008. №1. С. 11–15.
80. Петербург и национальные музыкальные культуры: тезисы международной научной конференции, посвященной 200-летию Оскара Кольберга (Санкт-Петербург, 20–22 октября 2014 г.) / редкол. И.В.Мациевский и др. СПб: РИИИ, 2014. 46 с.
81. Петербургская музыкальная полонистика / сост. И.В.Мациевский. Вып. 2. СПб.: РИИИ, Ген.консульство Польши в СПб., 2001. 162 с.
82. *Понурова О.Н.* Кантата «Stabat Mater» Кароля Шимановского // Понурова О. Хоровые шедевры национальных школ XX века (К. Шимановский, Л. Яначек, Б. Барток): Очерки / Новосибирск: НГК им.

М.И. Глинки, 1993. С. 7–32.

83. *Путилова С.М.* Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60–70-х годов XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.

84. *Пишбышевский Б.* Музыка современной Польши // Советское искусство. 1933. №52. С. 28–44.

85. *Раппопорт Л.Г.* Витольд Лютославский. М.: Музыка, 1976. 136 с.

86. *Родионова И.Я.* Поздний период творчества Шимановского и судьба романтической эстетики в XX веке // Искусство XX века: Диалог эпох и поколений: Сборник статей: в 2-х т. / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород: НГК им. Глинки, 1999. Том 1. С. 154–172.

87. *Родионова И.Я.* Поздний период творчества Шимановского (к проблеме романтизма в XX веке): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л.: ЛОЛГК, 1991.

88. *Собакина О.В.* Стилистика фортепианных произведений К.Шимановского: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 26 с.

89. *Собакина О.В.* Фортепианные поэмы Кароля Шимановского // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Кафедра истории и теории исполнительского искусства / Ред.-сост. А. М. Меркулов. Сборник 58. М.: МГК, 2006. С. 76–94.

90. *Собакина О.В.* Портреты польских музыкантов: Очерки по истории польской музыкальной культуры. СПб: Алетейя, 2010. 152 с.

91. *Собакина О.В.* Концепция современного фортепианного стиля: Б. Барток, К. Шимановский, В. Лютославский, Д. Лигети // Бела Барток сегодня. Сборник статей / Ред.-сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарёва. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 103–115.

92. *Собакина О.В.* Стилистические направления в творчестве польских композиторов 1956–2000 годов // Обсерватория культуры. 2013. № 6. С. 44–50.

93. *Собакина О.В.* Интерпретация мифа в творчестве Кароля Шимановского: от модерна к неофольклору // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 1. С. 9–16. URL: http://enotabene.ru/phil/article_18288.html (дата обращения — 30.01.2019).
94. *Солтыс М.* Подгаланский лад и его составные в творчестве К. Шимановского // Традиции и новаторство в музыке. Тезисы научно-теоретической конференции. Алма-Ата, 1980. С.183–184.
95. *Стеншевский Я.* Курпёвский фольклор в творчестве Кароля Шимановского // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 203–213.
96. *Стеншевский Я.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб.ст. и материалов: в 2-х ч. / отв.ред. Е.В.Гиппиус, ред-сост. И.В.Мацевский. Часть 2. М.: Сов.композитор, 1988. С.48–77.
97. *Тараева Г.Р.* Проблемы национального стиля К. Шимановского // Музыковедение и вопросы теории искусства. Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1975. С. 87–100.
98. *Тарнавецкая М.П.* Взаимодействие национального и интернационального в творчестве Кароля Шимановского // Актуальные вопросы патриотического и интернационального воспитания средствами культуры и искусства. Одесса, 1982. С. 159–161.
99. Теория современной композиции / отв. ред. В.Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
100. *Толстая С.М.* «Великое дело Оскара Кольберга» // Живая старина. 2014. № 4. С.48–49.
101. Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: к 70-летию Альгирдаса Вижинтаса: материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 29 ноября–2 декабря 1999). СПб.: РИИИ, 1999. 108 с.

102. *Утенкова-Шалапак И.А.* Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии. СПб.: Северная звезда, 2014. 145 с.
103. *Хельман З.* Кароль Шимановский и польская музыка между двумя мировыми войнами // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 167–175.
104. *Хоминьский Ю.* Кароль Шимановский и западноевропейская музыка // Славяне и Запад. М.: Наука, 1975. С. 161–169.
105. *Хоминьский Ю.* Шимановский и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 375–443.
106. *Хыбиньский А.* Кароль Шимановский // РМГ. 1912. № 36/37. Стб. 724–726.
107. *Хыбиньский А.* Обзор современной польской музыки и музыкальной культуры // РМГ. 1912. № 36/37. Стб. 712.
108. *Цибульская Ю.Г.* «Фольклоризм» в музыке Шимановского // Советская музыка. 1978. №7. С. 110–114.
109. *Цибульская Ю.Г.* Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. С. 188–202.
110. Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, исследования / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1984. 296 с.
111. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. / Пер., сост. и коммент. А. Фарбштейна. Л.: Музгиз, 1963. 253 с.
112. *Энтелис Л.А.* Встречи с современной польской музыкой. Л.: Музыка, 1978. 140 с.
113. *Adamowski J.* O typach i odmianach gatunkowych kolęd polskich // Twórczość ludowa. 2002. №4 (53). S.1–4.

114. *Baculewski K.* Historia muzyki polskiej. T. VII Współczesność. Cz. 1: 1939–1974 / pod red. S. Sutkowskiego. Warszawa: Sutkowski Edition, 1996. 378 s.
115. *Baculewski K.* Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków: PWM, 1987. 342 s.
116. *Bielawski L.* Muzyka wobec przemian kultury i cywilizacji // Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji / red. L. Bielawski, J.K. Dadak-Kozicak, A. Leszczyńska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001. S. 10–12.
117. *Bielawski L.* Rytmika polskich pieśni ludowych. Kraków: PWM, 1970. 201 s.
118. *Bielawski L.* Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. Warszawa: Instytut sztuki PAN, 1999. 346 s.
119. *Bobrowska J.* Polska folklorystyka muzyczna. Katowice: Akademia Muzyczna, 2000. 378 s.
120. *Bobrowska J.* Zbiory pieśni ludowych z Zagłębia Dąbrowskiego w XIX stuleciu. Przegląd i charakterystyka źródeł // Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Seria A. Filologia polska. №20. Opole: WSP, 1981. S. 191–208.
121. *Bobrowska J.* Zbójnictwo góralskie w polskiej pieśni ludowej // Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim. Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Nr 141. Katowice: Akademia Muzyczna, 1977. S.49–74.
122. *Boehm J.* Feliks Nowowiejski: zarys biograficzny. Olsztyn: Pojezierze, 1968. 131 s.
123. *Bronowicz-Chylińska T.* Karol Szymanowski: życie i twórczość. Kraków: PWM, 1982. 231 s.
124. *Bubak J.* Komentarz filologiczny do tekstów gwarowych w „Harnasie” // Szymanowski K. Dzieła. T. 24 / kom. red. J. Chomiński i inne. Kraków: PWM, 1985. S. LIX–LXI.
125. *Cegiella J.* *Wojciech Kilar* // *Cegiella J.* *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej.* Kraków: PWM, 1976. S. 79–134.
126. *Chomiński J.* Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego

szkolenia // Muzyka. 1961. № 3. S. 3–10.

127. *Chomiński J.M.* Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1969. 350 s.

128. *Chomiński J.* Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku // Muzyka. 1956. № 3. S. 23–48.

129. *Chłopecki A.* W poszukiwaniu utraconego ładu: „Pokolenie” Stalowej Woli // Ruch muzyczny. 1985. №25. S. 15–16.

130. *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej. Kraków: PWM, 1961. 539 s.

131. *Chybiński A.* Szymanowski a Podhale. Kraków: PWM, 1977. 81 s.

132. *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka. T.1. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 560 s.

133. *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 780 s.

134. *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka. T.3. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 208 s.

135. *Chłopicka R.* K. Penderecki między sacrum a profanum: Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną. Kraków: Akademia Muzyczna, 2000. 249 s.

136. *Cocchiara G.* Dzieje folklorystyki w Europie. Warszawa: PIW, 1971. 690 s.

137. *Cooley T.* Making Music in the Polish Tatras. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 293 s.

138. *Dahlig E.* Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001. 220 s.

139. *Dąbrowska G.* Taniec w polskiej tradycji: leksykon. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., 2005. 432 s.

140. *Długolecka L., Pinkwart M.* Muzyka i Tatry. Kraków: Wydawnictwo PTTK Kraj, 1992. 165 s.

141. *Drajewski S.* Conrad Drzewiecki — reformator polskiego baletu. Poznań: DomWydawniczy Rebis, 2014. 391 s.

142. *Droba K.* Henryk Mikołaj Górecki // Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna / red. E.Dziębowska T. EFG. S. 420–433.

143. *Dutkowska M.* „Harnasie” na estradzie i scenie // Iwaszkiewicz J. „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1964. S. 65–117.
144. Dzieje folklorystyki polskiej / pod red. H. Kapełus i J. Krzyżanowskiej. T. 1. 1800–1863. Epoka przedkolbergowska. Wrocław: Wydawnictwo PAN, 1970. 528 s.
145. Dzieje folklorystyki polskiej / pod red. H. Kapełus i J. Krzyżanowskiej. T. 2. 1864–1918. Warszawa: PWN, 1982. 666 s.
146. *Erhardt L.* Spotkania z K. Pendereckim. Kraków: PWM, 1975. 239 s.
147. Etnografia Polski: przemiany kultury ludowej / pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej i W. Paprockiej. T.1. Wrocław: Ossolineum, 1981. 375 s.
148. Etnografia Polski: przemiany kultury ludowej / pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej i W. Paprockiej. T.2. Wrocław: Ossolineum, 1981. 415 s.
149. *Głowiński M.* Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka. Warszawa: PIW, 1962. 275 s.
150. *Gmys M.* Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2013. 886 s.
151. *Golachowski S.* Karol Szymanowski. Kraków: PWM, 1956. 131 s.
152. *Golachowski S.* Tablice chronologiczne do życia i twórczości K. Szymanowskiego // Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały / pod red. J. Chomińskiego. Kraków: Instytut Sztuki PAN, PWM, 1960. S. 217–318.
153. *Gorczycka I.* Tendencje archaizacyjne w „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego // Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały / pod red. J.M. Chomińskiego. Kraków: Instytut Sztuki PAN, PWM, 1960. S. 153–186.
154. *Górski R.* Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności. Warszawa: PIW, 1974. 285 s.
155. *Gruszka-Zych B.* Takie piękne życie: portret W. Kilara. Bytom: Wydawnictwo Niecałe, 2015. 269 s.

156. *Jachimecki Z.* Muzyka polska w rozwoju historycznym. T. I, cz. II. Kraków: PWM, 1951. 315 s.
157. *Janicka-Stysz M.* Pokolenie 33 wobec Karola Szymanowskiego // Teoria muzyki. 2014. № 5. S. 54–68.
158. *Janiszewski A.* Wielkopolskie dudy, kozioł weselny, kozioł ślubny i sierszenki. Podręcznik nauki gry na wielkopolskich instrumentach ludowych. Poznań: Centrum animacji Kultury, 2006. 102 s.
159. *Jarociński S., Mycielski Z., Perkowski P., Rudziński W.* Wspomnienia i refleksje // Muzyka. 1978. №3. S. 35–54.
160. *Jarociński S.* Z poglądów estetycznych Szymanowskiego w świetle jego publicystyki // Muzyka. 1957. № 4. S. 13–27.
161. Inspiracje w muzyce XX wieku. Materiały ogólnopolskiej konferencji muzykologicznej 1–3 października 1993 r. Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, 1995. 249 s.
162. *Iwaszkiewicz J.* „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1964. 134 s.
163. *Iwaszkiewicz J.* „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Wyd. 2. Kraków: PWM, 1979. 134 s.
164. *Iwaszkiewicz J.* Spotkania z Szymanowskim. Wyd. 3. Kraków: PWM, 1981. 106 s.
165. *Helman Z.* Muzycy i muzyka polska w Paryżu w okres międzywojenny // Muzyka. 1972. №2. S. 80–104.
166. *Helman Z.* Muzyka polska między dwiema wojnami // Muzyka. 1978. №3. S. 17–34.
167. *Helman Z.* Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku. Kraków: PWM, 1985. 252 s.
168. *Hernas Cz.* W kalinowym lesie. T. I. U źródeł folklorystyki polskiej. Warszawa: PIW, 1965. 286 s.
169. *Hernas Cz.* W kalinowym lesie. T.2. Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII wieku. Warszawa: PIW, 1965. 264 s.

170. Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Materiały z Międzynarodowej Konferencji naukowej w ramach Festiwalu Huculskiego „Za głosem trembity” 2006 / pod red. J. Stęszewskiego i J. Cząstka-Kłapyty. Kraków: COTG PTTK, 2008. 152 s.
171. *Kaczyński T.* Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu // *Muzyka*. 1978. №3. S. 5–16.
172. *Kalicińska M.* Koncepcja muzyki Wojciecha Kilara w polskich filmach fabularnych K. Zanussiego. Praca magisterska. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1982. 169 s.
173. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. T. 1. Pieśni ludu polskiego / red. J. Gajek, M. Sobieski. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludowe; Poznań: Instytut im. O. Kolberga, 1961. Ss. LVI+480.
174. *Komorowska M.* Szymanowski w teatrze. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1992. 446 s.
175. Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5.VIII do 8.VIII 1949. Protokół // *Ruch muzyczny*. 1949. №14. S. 12–31.
176. *Kotoński W.* Góralski i zbójnicki: tańce górali podhalańskich. Kraków: PWM, 1956. 378 s.
177. *Kotoński W.* Uwagi o muzyce ludowej Podhala // *Muzyka*. 1953. №5–6. S. 3–25; 1953. № 7–8. S. 43–58; №11–12. S. 25–45; 1954. №1–2. S. 14–27.
178. „Krzesany” Kilara — dyskusja krytyków. O muzyce polskiej na festiwalu (L. Erhardt, T. Kaczyński, W. Malinowski, O. Pisarenko, T. Zieliński) // *Ruch Muzyczny*. 1974. № 23. S. 4.
179. *Lewandowska B., Kąs J.* Wesele orawskie dawniej i dziś. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2010. 139 s.
180. *Lewandowska B.* O zmienności folkloru // *Muzyka*. 1978. № 2. S. 17–25.
181. *Lewandowska B., Kąs J.* Pieśni z Orawy. Kraków: Musica Iagellonica, 2007. 106 s.
182. *Linstedt I.* Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 486 s.

183. *Lissa Zofia*. Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego // *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Studia i materiały / pod red. J.M. Chomińskiego. Kraków: Instytut Sztuki PAN, PWM, 1960. S. 7–72.
184. *Łobaczewska S.* Karol Szymanowski. Życie i twórczość. Kraków: PWM, 1950. 658 s.
185. *Machowska A.* Kilar Wojciech // *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna* / red. E. Dziębowska T. KLŁ. S. 78–83.
186. *Machowska A.* Warsztat kompozytorski Wojciecha Kilara na przykładzie utworów z lat 1972–1983. Praca magisterska. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1986. 180 s.
187. *Małanicz-Przybylska M.* Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. 377 s.
188. *Malatyńska M., Malatyńska-Stankiewicz A.* Scherzo dla Wojciecha Kilara. Kraków: PWM, 2002. 283 s.
189. *Mierczyński S.* Muzyka Podhala. Lwów–Warszawa: Książnica–Atlas, 1930. 71 s.
190. *Mika B.* Cytaty w muzyce polskiej XX wieku: konteksty, fakty, interpretacje. Katowice: Uniwersytet Śląski; Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 372 s.
191. *Mika E.* Pieśni orawskie. Kraków: PWM, 1957. 167 s.
192. *Mikłaszewska J.* Minimalizm w muzyce polskiej. Kraków: Musica Iagellonica, 2003. 195 s.
193. *Musica in ecclesia*. 10 lat zakładu muzyki kościelnej Akademii muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu / red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska. Poznań: Ars Nova, 2008. 243 s.
194. *Mycielski Z.* O zadaniach związku kompozytorów polskich // *Ruch muzyczny*. 1949. №14. S. 6–10.
195. *Nowacki K.* Wstęp // *Szymanowski K. Dzieła*. T. 24 / kom. red.

- J. Chomiński i inne. Kraków: PWM, 1985. S. XVII–LVIII.
196. *Opalski J.* Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Kraków: PWM, 1980. 208 s.
197. *Pieśni Podhala: antologia / red. J. Sadownik.* Kraków: PWM, 1957. 391 s.
198. *Piotrowska M.* Neoklasycyzm w muzyce XX wieku. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1982. 159 s.
199. *Pociej B.* Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Materiały z konferencji Instytutu Badań Literackich PAN w dniach 18–20 czerwca 1979 r. w Warszawie na temat: Twórczość J. Iwaszkiewicza w 85 rocznicę urodzin / pod red. Aliny Brodzkiej. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo literackie, 1983. S. 205–218.
200. *Podhale. Tradycja we współczesnej kulturze wsi / pod red. D. Tylkowej.* Kraków: Wydawnictwo IAE PAN, 2000. 455 s.
201. *Podobińska K., Polony L.* Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilem. Kraków: PWM, 1997. 244 s.
202. *Polony L.* *Kilar.* Żywioł i modlitwa. Kraków: PWM, 2005. 345 s.
203. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 1 Kujawy / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski. Cz. 1: Teksty.* Kraków: PWM, 1974. 300 s.
204. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 1 Kujawy / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski. Cz. 2: Melodie.* Kraków: PWM, 1975. 364 s.
205. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 2 Kaszuby / red. L. Bielawski, A. Mioduchowska. Cz. 1: Pieśni obrzędowe.* Warszawa: PIW, 1997. 277 s.
206. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 2 Kaszuby / red. L. Bielawski, A. Mioduchowska. Cz. 2: Pieśni powszechne.* Warszawa: PIW, 1998. 402 s.
207. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 2 Kaszuby / red. L. Bielawski, A. Mioduchowska. Cz. 3: Pieśni powszechne i zawodowe.* Warszawa: PIW, 1998. 307 s.

208. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak i inni. Cz. 1: Pieśni doroczne i weselne. Warszawa: PIW, 2002. 268 s.
209. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak i inni. Cz. 2: Pieśni balladowe i społeczne. Warszawa: PIW, 2002. 304 s.
210. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak i inni. Cz. 3: Pieśni zalotne i miłosne. Warszawa: PIW, 2002. 256 s.
211. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak i inni. Cz. 4: Pieśni rodzinne i taneczne. Warszawa: PIW, 2002. 282 s.
212. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 3 Warmia i Mazury / red. B. Krzyżaniak, A. Pawlak i inni. Cz. 5: Pieśni religijne i popularne. Warszawa: PIW, 2002. 274 s.
213. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 1: Pieśni i obrzędy rodzinne. Lublin: Polihymnia, 2011. 538 s.
214. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 2: Pieśni i obrzędy doroczne. Lublin: Polihymnia, 2011. 756 s.
215. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 3: Pieśni i teksty sytuacyjne. Lublin: Polihymnia, 2011. 681 s.
216. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 4: Pieśni powszechnie. Lublin: Polihymnia, 2011. 716 s.
217. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 5: Pieśni stanowe i zawodowe. Lublin: Polihymnia, 2011. 498 s.

218. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubuskie / red. J. Bartmiński, A. Kusto i inni. Cz. 6: Muzyka instrumentalna. Lublin: Polihymnia, 2011. 373 s.
219. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 5 Podlasie / red. J. Szymańska i B. Falińska. Cz. 1: Teksty pieśni obrzędowych. Warszawa: PIW, 2012. 686 s.
220. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 5 Podlasie / red. J. Szymańska i B. Falińska. Cz. 2: Teksty pieśni powszechnych. Warszawa: PIW, 2012. 705 s.
221. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 5 Podlasie / red. J. Szymańska i B. Falińska. Cz. 3 Pieśni powszechnie 1. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016. 276 s.
222. Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej konferencji muzykologicznej w Krakowie 8–10 grudnia 1983 r. / red. L. Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1986. 382 s.
223. *Rytard J.* Wspomnienia o Karolu Szymanowskim. Kraków: PWM, 1947. 69 s.
224. *Schaeffer B.* Muzyka XX wieku. Kraków: PWM, 1975. 389 s.
225. *Sobieska J.* Polski folklor muzyczny: materiały do nauczania. Warszawa, Instytut sztuki PAN, 1982. 356 s.
226. *Sobieska J.* Wielkopolskie śpiewki ludowe. Kraków: PWM, 1957. 129 s.
227. *Sobieski M., Sobolewska M.* Pieśni ludowe Warmii i Mazur. Kraków: PWM, 1955. 235 s.
228. *Sobieski M.* Z zagadnień polskiego ludowego instrumentarium muzycznego // *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata* / pod red. Z. Lissy. Kraków: PWM, 1967. S. 24–34.
229. *Sobiescy J., M.* Polska muzyka ludowa i jej problemy. Wybór prac / pod red. L. Bielawskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków: Instytut sztuki PAN 1973. S. 58–103.

230. *Sokorski W.* Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce // Ruch muzyczny. 1949. №14. S. 3–5.
231. *Stoiński S.* Pieśni żywieckie. Kraków: PWM, 1964. 257 s.
232. *Stopka A.* Sabała. Portret, życiorys, bajki, powiastki, piosnki, melodey. Kraków: L. Zwoliński i sp., 1897. 140 s.
233. *Strzelecki P.* „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Kraków: Musica Iagellonica, 2006. 522 s.
234. *Studia polonica: К 70-летию В. А. Хорева: Сборник статей / отв. ред. В. К. Волков и др. М.: Индрик, 2002. 455 с.*
235. *Stylińska B.* Rozmowa z W. Kilar-em. URL: <http://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/471048,Muzyka-gory-corrida-Wojciech-Kilar-o-sobie> (data обращения — 04.05.2018).
236. Szlakiem karpaccich tradycji ludowych / red. B. Lewandowska. Kraków: Musica Iagellonica, 2012. 162 s.
237. *Szurmiak-Bogucka A.* Górole, górole, góralsko muzyka. Kraków: PWM, 1959. 132 s.
238. *Szurmiak-Bogucka A.* Wesele góralskie. Kraków: PWM, 1974. 154 s.
239. Karol Szymanowski. Album / oprac. T. Bronowicz-Chylińska. Wyd. 2. Kraków: PWM, 1967. 228 s.
240. *Szymanowski K.* Harnasie // Szymanowski K. Dzieła. T. 24 / kom. red. J. Chomiński i inne. Kraków: PWM, 1985.
241. Karol Szymanowski: Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego (Warszawa, 22–28 marca 1962). Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1964. 382 s.
242. *Szymanowski K.* Muzyka Podhala // Szymanowski K. Pisma. T. 1. Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. S. 250–255.
243. *Szymanowski K.* O muzyce góralskiej // Szymanowski K. Pisma. T. 1. Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. S. 103–108.
244. *Szymanowski K.* O potrzebie ratowania muzyki góralskiej // Szymanowski K. Pisma. T. 1. Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski. Kraków: PWM,

1984. S. 109–111.

245. *Szymanowski K.* Pisma. T. 1. Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. 536 s.

246. *Szymanowski K.* Zagadnienia „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej (Na marginesie artykułu Beli Bartoka „U źródeł muzyki ludowej”) // *Szymanowski K.* Pisma. T. 1. Pisma muzyczne / zebrał i oprac. K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. S. 168–175.

247. *Szymanowski K.* Z listów / Oprac. Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1958. 529 s.

248. *Śpiewnik górali polskich / wybór i oprac. W. Motyka.* Milówka: Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, 2012. 424 s.

249. *Śpiewnik karpacki / wybór i oprac. W. Motyka.* Milówka: Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, 2013. 552 s.

250. *Tomaszewski M.* W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33” // *Teoria muzyki.* 2013. № 3. S. 9–31.

251. *W kręgu tradycyjnej kultury muzycznej / red. B. Lewandowska, A. Piotrowska.* Kraków: Musica Iagellonica, 2010. 125 s.

252. *Wacholc M.* Jan Adam Maklakiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, 2000. 361 s.

253. *Wacholc M.* Ks. Antoni Hlond (Chlondowski). T.1. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 1996. 461 s.

254. *Wacholc M.* Ks. Antoni Hlond (Chlondowski). T.2. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 1996. 470 s.

255. *Wilczek-Krupa M.* Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków // *Res Facta Nova.* 2014. № 15 (24). S. 99–119.

256. *Wilczek-Krupa M.* Kilar: geniusz o dwóch twarzach. Kraków: Społeczny Instytut Wydawczy Znak, 2015. 415 s.

257. *Wnuk-Nazarowa J.* Krzesany czy zbójnicki? // *Zeszyty naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki / pod red. K. Droby.* Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1979. Nr 4. S. 44–52.

258. *Zieliński T.A.* „Training 68” Wojciecha Kilara // *Ruch Muzyczny*. 1968. №23. S. 10–11.
259. *Zieliński T.* *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*. Warszawa: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1973. 253 s.
260. *Zieliński T.* *Problemy harmoniki nowoczesnej*. Kraków: PWM, 1983. 182 s.
261. *Zieliński T.* *Sonorystyka harmoniczna w trzecim okresie twórczości Karola Szymanowskiego* // *Karol Szymanowski: Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości K. Szymanowskiego*. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1964. S. 345–362.
262. *Zieliński T.* „Mazurki” Karola Szymanowskiego // *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały / pod red. J.M. Chomińskiego*. Kraków: Instytut Sztuki PAN, PWM, 1960. S. 117–152.
263. *Zieliński T.* *Szymanowski: liryka i ekstaza*. Kraków: PWM, 1997. 367 s.
264. *Żukowska I.* *Muzyka W. Kilara w filmach A. Wajdy*. Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, 2013. 131 s.
265. *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały / pod red. J.M. Chomińskiego*. Kraków: PWM, 1960. 450 s.

Приложение 1. Нотные примеры

Примеры 1a-1f: различное воплощение одной и той же *ноты*

Пример 1a

Ko - le - go - wie o - ba cha - dza - li do - li - nom,

6 tak se po - wia - da - li, ze se nie za - gi - nom.

Пример 1b

Jo se i - dem tań - cyć, wy my - zu - cy graj - cie,

6 a wy mi ko - le - dzy dziw - cy - ne zwyr - taj - cie.

Пример 1c

Gó - ry na - se, gó - ry, te na - se hu - mo - ry,

6 bu - ko - we lis - te - cki, na - se po - du - sec - ki.

Пример 1d

V-no

3 3 3

6

Пример 1e

V-no

3

8

Пример 1f

Sekund

Basy

6

Sekund

Basy

Пример 2. Вариантность устоев.

Chowałaś mie ma-mo ej jak psze-nic-ne xiar-no te-raz żeś mie
da-la ej ka Ja-ni-cka dar-mo.

Пример 3. Фактура инструментальной капеллы (инструментальный фрагмент предварен запевом вокалиста)

Głos

A - bo mie za - bi-jom, a - bo ja ko - go - si,
bo sie mi do gó - ry cu - pry - na pod - no - si.

Prym

Sekund

Basy

6

Prym

Sekund

Basy

Пример 4. Особенности голосоведения (крупными нотами обозначена основная мелодия нуты)

Przykład Nr 12

The musical score consists of five vocal parts, labeled I głos through V głos, in a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The main melody is written on a grand staff at the top, with large notes indicating the primary melodic line. This melody is then distributed across the five vocal parts. The first vocal part (I głos) follows the main melody closely. The second (II głos) and third (III głos) parts have similar melodic lines but with some variations in rhythm and pitch. The fourth (IV głos) and fifth (V głos) parts have more complex rhythmic patterns, including triplets. Vertical dashed lines connect the large notes of the main melody to the corresponding notes in the vocal parts, showing how the melody is adapted for each voice.

Пример 5. Нута «разбойничьего» танца

The musical score is a single melodic line in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic, consisting of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Polish: "Ni ma to jak wKrym-pa - chaf, wtyj na - syj dzie - dzi - nie." The melody is set against a background of a simple harmonic accompaniment.

Пример 6. «Харнаси», «Гуральский танец», фактура струнных

Violin I: arco, en dehors, mf dolce, p, sim.

Violin II: mf dolce, arco, p, sim.

Viola: p

Violoncello: p

Contrabasso: p

Пример 7. «Харнаси», Вступление, «Сабалова нута»

1. Redyk

3 Andante tranquillo KAROL SZYMANOWSKI, OP. 55

Flauto I: solo improvvisando, p

Oboe I: pp, p dolce

Clarinetto in la: solo, p

Arpa: p

Violoncelli: pp

Пример 8а. «Харнаси», Тема «Разбойничьего танца»

Tenore solo: (za sceną) Hej! i-dem u las - , piórko mi sie mi-go - ce - ! Jak uy-ui - nem cnu-pa - zec - kom

T. solo: krew cny - uo - nom uy - to - cel Hej

Пример 8б. Монтаж мотивов темы «Разбойничьего танца»

Flauto I: pp dolce, pp dolciss.

Пример 9. «Харнаси», Эпилог

632

Cl. in la I

Cor. II in fa

Tmt.

Pfte

Ar.

T. solo

cy mie ra - da wi - dzis, cy ko - go in - ne - go?

Vno solo

pp dolce

senza sord.

Vle 1., 2. p.

senza sord.

Vc. 1., 2. p.

Cb. div.

Пример 10. «Харнаси», «Гуральский танец», тема тенора

Tenore solo

Tenore solo a piacere - improvvisando

ff

Ej uol - nu jo, uol - nu, ja - ko pto - sek pol - nu, dńc jo we śle - ho - dzie.

T. solo

jak rjb - ka we uo - dzie

Пример 11. С. Вехович, Пассакалья и fuga, *divisi* хоровых партий

1 S. Wiechowicz *Passacaglia i fuga*, t. 207—215

207

W po - to - ku za las - kiem, he - -j!

- ! W po - to - ku za las - kiem,

-ku za las - kiem, hej ! hej ! W po - to -

W po - to - ku za las - kiem, he -

208

si - we ko - nie pi - ja, he -

si - we ko - nie pi - ja, he -

he - -j! si - we ko - nie pi - ja, he -

he - -j! si - we ko - nie pi - ja, he -

-ku za las - kiem, las - kiem, si - we ko - nie pi - ja, he -

-ku za las - kiem, las - kiem, si - we ko - nie pi - ja, he -

-j! si - we ko - nie pi - ja, he -

-j! si - we ko - nie pi - ja, he -

Пример 12. «Кшесаный». «Вбивание» чупаг

FFF

The score is divided into several sections:

- Woodwinds:** fl pc 1,2; fl 1,2; ob 1,2; cl pc 1,2; cl 1,2; fg 1,2; cfg 1,2; cr 1,2, 3,4.
- Strings:** n I (1-6), n II (7-12), vl (1-5), vc (6-10), cb (1-4, 5-8).
- Percussion:** tr (1-4), tm (1-4), tmp (1-4).

Performance instructions include:

- frull. *** (marked with an asterisk) for woodwinds and strings.
- staccato** for woodwinds and strings.
- legato** for woodwinds and strings.
- staccato con glissandi** for strings.
- legato con glissandi** for strings.
- trm gliss** for the timpani.

*maksymalna ilość dowolnych dźwięków / as many sounds ad lib. as possible

Пример 13. «Кшесаный», первое появление ритма финальной темы

35

vn I 1-8
9-12

vn II 1-4
5-12

vi 1-10

vc 1-6
7-10

cb 1-4
5-8

MF quasi F

Пример 14. «Кшесаный». Кода – «звыртаный»

72

(715)

Molto rustico, con gran forza e vigore
FFF

ptti a 2
sulla corda

vn I 1-12
sulla corda

vn II 1-12
sulla corda

1-4 unis
sulla corda

vi 5-7 unis
sulla corda

8-10 unis
sulla corda

1-4 unis
sulla corda

vc 5-7 unis
sulla corda

8-10 unis
sulla corda

cb 1-4
sulla corda

5-8
sulla corda

====

(720) (725)

vn I 1-12

vn II 1-12

1-4 unis

vi 5-7 unis

8-10 unis

1-4 unis

vc 5-7 unis

8-10 unis

cb 1-4

5-8

FWW 700

Пример 15а. «Косьцелец 1909». Темы гор и зова пропасти

33 [TEMA DELLA MONTAGNA]
quasi legato
 MP
quasi legato
 MP
 7,8
 MP

ar I,II
 MF

41

49 [TEMA DELL' ABISSO CHIAMANTE]
 fg
 p
 p
 mp
 p
 2
 p

cb
 1,2
 3,4
 5,6
 7,8

The image shows a musical score for a piece titled 'Косьцелец 1909'. It features three main sections. The first section, 'TEMA DELLA MONTAGNA' (measures 33-40), is marked 'quasi legato' and 'MP'. It consists of a cello/bass (cb) part with four staves (1,2; 3,4; 5,6; 7,8) and a double bass (ar I,II) part. The second section (measures 41-48) continues the cb part. The third section, 'TEMA DELL' ABISSO CHIAMANTE' (measures 49-56), features a forte (fg) part with two staves (1,2; 3,4) and a mezzo-piano (mp) part with two staves (1; 2). The cb part is present but contains no notes in this section. Dynamics include p, mp, and MF. The score is marked with double bar lines and repeat signs.

Пример 15b. Тема *предназначения*:

(225)
 3 [TEMA DEL DESTINO]
 4

The musical score is for the 'TEMA DEL DESTINO' section, starting at measure 225. It is in 3/4 time and consists of six staves. The first five staves are for percussion and piano, while the sixth is for strings. The percussion parts (gng^a, gr c, tmpr¹, pf) all play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *pp* and gradually increasing to *fff*. The piano part (pf) plays a series of chords, also starting with *pp* and increasing to *fff*. The string parts (r I, II, vc, cb) play a melodic line starting with a dynamic of *mf*. The string parts include markings for *8 bassa sempre* and *ped. (sempre)*.

gng^a *pp poco a poco cresc. (sin al FFF)*

gr c *pp poco a poco cresc. (sin al FFF)*

tmpr¹ *pp poco a poco cresc. (sin al FFF)*

pf *P poco a poco cresc. (sin al FFF)*

r I, II *MP poco a poco cresc. (sin al FFF)*
8 bassa sempre

vc *MF*

cb *MF*

Пример 16. «Косьцелец 1909», тема *предназначения* в подгальском ладу

(253)

ng^a
rc

1
np

2

pf

(8→)

I, II

(8→)

non
div.

n II

vi

vc

cb

Пример 17. «Сивая мгла», начало

4 $\text{♩} = \text{ca } 60$

MF quasi MP

5

WOJCIECH KILAR (1979)

vn I

1-2

3-4

5-6

7-8

9-14

flg. (8va doppia)

16

vn II

1-2

3-4

5-6

7-8

9-12

flg.

8

vl

1-2

3-4

5-6

7-8

vc

1-2

3-4

5-6

7-8

cb

1-4

5-8

Пример 18. «Сивая мгла», отзвук «темы предназначения» из
«Косьцельца 1909»

16

74

FF

3 tr

3 tn

FF

tmp

1

2

3

4

FFFF

vn I

1-6

7-10

11-14

vn II

1-4

5-8

9-12

vl 1-8

unis.

vc 1-3

unis.

cb

1-4

5-8

Пример 19. «Сивая мгла», кульминация

28

140

FFF

CR

1.3

2.4

tr

1

2

3

tn

1

2

3

t.c.c.

t.s.c.

tmp

1

2

pf

FFF

(stim.)

FFF

(stim.)

FFFF

vn I

1-8

9-14

vn II

1-6

7-12

vl

1-4

5-8

vc

1-4

5-8

cb

1-4

5-8

PWM 8461

de w g s a

Пример 20. «Сивая мгла». Подход к кульминации, основанный на повторяющемся фрагменте темы.

FF

vi 1-8

vc 1-8

cb

1-4

5-8

106

vi 1-8

vc 1-8

cb

1-4

5-8

110

FF

vn II 1-12

vi 1-8

vc 1-8

cb
1-4
5-8



114

vn II 1-12

vi 1-8

vc 1-8

cb
1-4
5-8

Пример 21. «Орава», два репетиционных блока

10

vn I

vn II

Пример 22. «Орава», кода

64

FFF FEROCISSIMO
TUTTI SEMPRE NON DIVISI

361

7/8 4/4

vn I (unis.)

vn II (unis.)

vc (unis.)

cb

Пример 23. «Орава», тема второго раздела

1
vi 2
3

E CANTABILE, MA SEMPLICE E NON VIBRATO

VC
1
a poco cresc. MF

Пример 24. «Орава», цитата «вбивания» чупаг из поэмы «Кшесаный»

40

213

1
2
vn I 3
4
5

1
2
vn II 3
4

1

Пример 25а. «Сивая мгла», тт. 96-101

FF

vn I
1-8
9-14

vn II
1-6
7-12

vl
1-4
5-8

vc
1-4
5-8

cb
1-4
5-8

Пример 25b. «Орава», цитата из «Сивой мглы»

221 225

SFF SFF SFF SFF MF subito

vn I

vn II

Приложение 2

Список произведений В. Киляра

1951*Три прелюдии* для фортепиано*Сонатина* для флейты и фортепиано**1952***Квинтет* для духовых инструментов*I соната* для фортепиано**1954***Соната* для валторны и фортепиано**1955***Маленькая увертюра* для симфонического оркестра*I симфония* для струнного оркестра**1956***II Sinfonia concertante (Концертная симфония)* для фортепиано и симфонического оркестра**1957***«Oda Béla Bartók in memoriam» («Ода памяти Белы Бартока»)* для скрипки соло и инструментальной группы (медные деревянные инструменты и 2 группы ударных)*«Колыбельные» («Kolysanki»)* для сопрано и 7 инструментов (3 кларнетов, валторны, арфы и фортепиано)**1960***«Herbsttag» («Осенний день»)*, кантата для альты и струнного квартета**1962***«Riff 62» («Рифф 62»)* для оркестра**1963***«Générique» («Общий»)* для оркестра**1964**

«Diphthongos» («Дифтонгу») для смешанного хора, двух фортепиано, ударных и струнных

1965

«Springfield Sonnet» («Сонет Спрингфилд») для оркестра

1967

«Soleenne» («Торжественный») для 67 исполнителей

1968

«Training 68» («Тренировка 68») для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано

1969

Обработки польских народных мелодий для ансамбля «Силезия» для солистов, хора и оркестра:

- «Встаньте с нами вместе» («Stańcie z nami za pan brat»)
- «Глубокий колодец» («Głęboka studzienka»)
- «Глушиньские куявяки» («Kujawiaki głuszyńskie»)
- «Заглембские обереки» («Obereki zagłębiowskie»)
- «Конь воду пьет, ножками бьет» («Koń wodę pije, nóżkami bije»)
- «На поле куст, под кустом цветок» («Na polu krzak, pod krzakiem kwiat»)
- «Не ходи около розы» («Nie chodź koło róży»)
- «Отвязалась у сапожка ленточка» («Odwiązała mi się u trzewika wstążka»)
- «Песни и танцы живецких горцев»
- «Полонез»
- «Пошла баба к соседу» («Poszła baba do sąsiada»)
- «Танцевала Малгожатка» («Tańcowała Małgorzatka»)
- «Танец с батами» («Taniec z batami»)
- «Светит месяц на небе» («Świeci miesiąc na niebie»)
- «Усни же мне, усни» («Uśnij że mi, uśnij»)
- «Я с Ополя парубок» («Ja z Opolą parobeczek»)

1971

«Upstairs-Downstairs» («Наверху и внизу») для двух детских хоров и симфонического оркестра

1972

«Пригrywka и коленда» («Przygrywka i kolęda») для 4 гобоев и симфонического оркестра

1974

«Кшесаный» («Krzesany»), симфоническая поэма

1975

«Богородица» («Bogurodzica»), кантата для смешанного хора и симфонического оркестра

1976

«Косьцелец 1909» («Kościelec 1909»), симфоническая поэма

1979

«Сивая мгла» («Siwa mgła»), поэма для баритона и симфонического оркестра

Фанфара (Fanfara) для смешанного хора и оркестра

1981

«Exodus» («Исход») для смешанного хора и симфонического оркестра

1983

«Victoria» для смешанного хора и оркестра

1984

«Angelus», кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра

1986

«Орава» («Orawa»), поэма для 15 струнных инструментов

1988

Choralvorspiel (Хоральная прелюдия) для камерного струнного оркестра

1995

«Владей нами Христос» («Króluj nam Chryste»), сл. В.Киляр. Для голоса и фортепиано(1995)

«*Как же я успокоюсь*» («*Jakżeż ja się uspokoję*»), сл. С. Выспянький. Для голоса в сопровождении фортепиано (1995)

1997

«*Agnus Dei*» для смешанного хора а cappella

I концерт для фортепиано с оркестром

2000

«*Missa pro pace*» для солистов, смешанного хора и оркестра

«*Introitus*» для органа

2003

«*Lament*» для смешанного хора а cappella

III симфония «September Symphony» («Сентябрьская»)

2005

«*Ricordanza*» для струнного оркестра

IV симфония «Sinfonia de motu» («Симфония движения»)

2006

«*Magnificat*», кантата для трех солистов, смешанного хора и оркестра

Три мазурки для фортепиано

2007

V симфония «Адвент» (V symfonia «Adwentowa»)

2008

Пасхальный гимн (Hymn Paschalny) для смешанного хора а cappella

«*Te Deum*», гимн для солистов, смешанного хора и оркестра

«*Veni Creator*», гимн для смешанного хора и струнного оркестра

2010

Торжественная увертюра (Uwertura uroczysta) для оркестра

2011

II концерт для фортепиано с оркестром

«*Lumen*» для смешанного хора а cappella

2012

«Сонеты к Лауре» («*Sonety do Laury*»), песенный цикл на сл. Ф.Петрарки
для баритона и фортепиано

2013

«Молитва к Маленькой Терезе» («*Modlitwa do Małej Tereski*») для
смешанного хора a cappella

Незавершенные, утраченные и неизданные сочинения

1. **«Клятва молодых» («*Ślubowanie młodych*»)**, песня на сл.
В. Броневского. Для голоса в сопровождении фортепиано (первая
пол.1950-х гг.)
2. **«Колыбельная» («*Kołysanka*»)** для фортепиано (до 1956 г.)
3. **«Мир» («*Pokój*»)**, песня на сл. Я. Ивашкевича. Для голоса в
сопровождении фортепиано (первая пол. 1950-х гг.)
4. **«Осень» («*Jesień*»)**, песня на сл. Г. Апполинера. Для голоса и
фортепиано (до 1956 г.)
5. **Прелюдия d-moll** для фортепиано (до 1956 г.)
6. **«Трен I» («*Tren I*»)**, сл. Я. Кохановского. Для смешанного хора (до
1956 г.)
7. **Четыре прелюдии** для фортепиано (до 1956 г.)
8. **«Цветок лотоса» («*Kwiat lotosu*»)**, песня на сл. Г. Гейне. Для голоса и
фортепиано (до 1956 г.)
9. **Мазурка e-moll** для фортепиано (1946)
10. **Две детские миниатюры** для фортепиано (1947)
11. **I сюита** для фортепиано (1949)
12. **Токката** для фортепиано (1950)
13. **Вариации на тему Паганини** для фортепиано (1951)
14. **Двенадцать прелюдий** для фортепиано (1951)
15. **«Заклинание» («*Wuszczarowanie*»)** на сл. Ли Бо в переводе Л. Стаффа.
Для баритона, флейты, там-тама, арфы и струнного квартета (1952)
16. **Сицилиана** для флейты и струнных инструментов (1952)

17. *II сюита* для фортепиано (1952)
18. «*Moment musical*» («*Музыкальный момент*») для скрипки и фортепиано (1954)
19. «*Птица*» («*Ptak*»), песня на сл. Ю. Тувима. Для голоса в сопровождении фортепиано (1954)
20. «*Бескидская сюита*» («*Suita beskidzka*») для тенора, смешанного хора и камерного оркестра (1956)
21. «*Oppositions pour deux joueurs*» («*Оппозиции для двух играющих*») для фортепиано и ударных (ксилофон, вибрафон, 1956)
22. «*Dédica*» («*Посвящение*») для фортепиано и оркестра, ок.1958
23. *Концерт* для двух фортепиано и ударного оркестра (1958)
24. «*Темная ночь*» («*Ciemna noc*»), песня на сл. Ю. Тувима. Для сопрано и фортепиано, 1959-1960
25. «*Маска алой чумы*» («*Maska czerwonego toru*»), балет (1961)
26. «*I for 3*» для альты, вибрафона и контрабаса (1962)
27. *Музыка к театральным постановкам, в т.ч.:*
 - «*Корделия с борта „Иды”*» («*Kordelia z pokładu „Idy”*») Г.Морцинек; реж. И.Войтуская, 1954
 - «*Буратино*» Е.Борисова; реж. И.Войтуская, 1955
 - «*Сильный Бартек*» («*Mocny Bartek*») Л. Мошчиньский; реж. Е.Зицман, 1955
 - «*Бал манекенов*» («*Bal manekinów*») Б.Ясеньский; реж. Е.Яроцкий, 1957
 - «*Смерть губернатора*» («*Śmierć gubernatora*») Л.Кручковский; реж. Е.Яроцкий, 1961
 - «*Портрет*» («*Portret*») Я.Гавлик; реж. Е.Яроцкий, 1962
 - «*Баня*» В.Маяковский; реж.Е.Яроцкий, 1963
 - «*Король Генрих IV*» В.Шекспир; реж. Е.Яроцкий, 1965
 - «*Свадьба*» («*Wesele*») С.Выспяньский, реж. М.Павлицкий, 1978

- «*Пролетая над гнездом кукушки*» Д.Вассерман, реж. К.Занусси, 1979
28. «*Pater Noster*» для смешанного хора и инструментального ансамбля (ок.2005)
29. «*Sinfonia di Pasqua*» («*Пасхальная симфония*») для оркестра (ок.2005)

Музыка к кинофильмам

1. «Лыжники» («*Narciarze*»), реж. Н. Бжозовская, 1958
2. «Лунатики» («*Lunatycy*»), реж. Б.Поремба, 1959
3. «Никто не зовет» («*Nikt nie wola*»), реж. К.Кутц, 1960
4. «Молчащие следы» («*Milczące ślady*»), реж. З.Кузьминский, 1960
5. «Тарпаны» («*Tarpany*»), реж. К.Кутц, 1960
6. «Голос из иного мира» («*Głos z tamtego świata*»), реж. С.Ружевиц, 1962
7. «Семья Мильцарков» («*Rodzina Milcarków*»), реж. Ю.Вышомирский, 1962
8. «Встреча в „Сказке”» («*Spotkanie w „Wajce”*»), реж. Я.Рыбковский, 1962
9. «Далекая дорога» («*Daleka jest droga*»), реж. Б.Поремба, 1963
10. «Криптоним „Нектар”» («*Kryptonim „Nektar”*»), реж. Л.Жанно, 1963
11. «Мансарда» («*Mansarda*»), реж. К.Наленцкий, 1963
12. «Молчание» («*Milczenie*»), реж. К.Кутц, 1963
13. «Эхо» («*Echo*»), реж. С.Ружевиц, 1964
14. «Джузеппе в Варшаве» («*Giuseppe w Warszawie*»), реж. С.Ленартович, 1964
15. «Около правды» («*Obok prawdy*»), реж. Я.Вейхерт, 1964
16. «Пятеро» («*Pięciu*»), реж. П.Коморовский, 1964
17. «Под вечер» («*Różne porołudnie*»), реж. А.Сцибор-Рыльский, 1964

- 18.«Остров злодеев» («Wyspa złoczyńców»), реж. С.Ендрыка, 1964
- 19.«Катастрофа» («Katastrofa»), реж. С.Хенчиньский, 1965
- 20.«Сальто» («Salto»), реж. Т.Конвицкий, 1965
- 21.«Бумеранг» («Bumerang»), реж. Л.Жанно, 1966
- 22.«Кто-нибудь знает» («Ktokolwiek wie»), реж. К.Кутц, 1966
- 23.«Марыся и Наполеон» («Marysia i Napoleon»), реж. Л.Бучковский, 1966
- 24.«Ад и рай» («Piekło i niebo»), реж. С.Ружевиц, 1966
- 25.«Возвращение на землю» («Powrót na ziemię»), реж. С.Ендрыка, 1966
- 26.«Бич Божий» («Bicz boży»), реж. М.Каневская, 1967
- 27.«Вся вперед» («Cała naprzód»), реж. С.Ленартович, 1967
- 28.«Мария Склодовская-Кюри» («Maria Skłodowska-Curie»), реж. С.Грабовский, 1967
- 29.«Волчьи эха» («Wilcze echa»), реж. А.Сцибор-Рыльский, 1968
- 30.«Табличка мечты» («Tabliczka marzenia»), реж. З.Хмелевский, 1968
- 31.«Последний после Бога» («Ostatni po Bogu»), реж. П.Коморовский, 1968
- 32.«Моло» («Moł»), реж. В. Солаж, 1968
- 33.«Человек из М-3» («Człowiek z M-3»), реж. Л.Жанно, 1968
- 34.«Кукла» («Lalka»), реж. В.Хас, 1968
- 35.«Одиночество вдвоем» («Samotność we dwoje»), реж. С.Ружевиц, 1968
- 36.«Дансинг в жилье Гитлера» («Dancing w kwaterze Hitlera»), реж. Я.Баторы, 1968
- 37.«Приключения пана Михала» («Przygody pana Michała»), реж. П.Коморовский, телесериал, 1969
- 38.«Соль черной земли» («Sól ziemi czarnej»), реж. К.Кутц, 1969
- 39.«Структура кристалла» («Struktura kryształu»), реж. К.Занусси, 1969
- 40.«Красное и золотое» («Czerwone i złote»), реж. С.Ленартович, 1969

41. «Соседи» («Sąsiedzi»), реж. А.Сцибор-Рыльский, 1969
42. «Только мертвый ответит» («Tylko umarły odpowie»), реж. С.Хенчиньский, 1969
43. «Преступник, который украл преступление» («Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię»), реж. Я.Маевский, 1969
44. «Семейная жизнь» («Życie rodzinne»), реж. К.Занусси, 1970
45. «Романтичные» («Romantyczni»), реж. С.Ружевиц, 1970
46. «Рейс» («Rejs»), реж. М.Пивовский, 1970
47. «Пристань» («Przystań»), реж. П.Коморовский, 1970
48. «Перстень княгини Анны» («Pierścień księżnej Anny»), реж. М.Каневская, 1970
49. «Мертвая волна» («Martwa fala»), реж. С.Ленартович, 1970
50. «Локис. Рукопись профессора Виттембаха» («Lokis. Rękopis profesora Wittembacha»), реж. Я.Маевский, 1970
51. «Горы в сумерках» («Góry o zmierzchu»), реж. К.Занусси, 1970
52. «Болеслав Смелый» («Bolesław Śmiały»), реж. В.Лесевич, 1971
53. «Бриллианты пани Зузы» («Brylanty pani Zuzu»), реж. П.Коморовский, 1971
54. «Роль» («Die Rolle»), реж. К.Занусси, 1971
55. «Звезда терпения» («Gwiazda wytrwałości»), реж. П.Коморовский, 1971
56. «Жемчужина в короне» («Perła w koronie»), реж. К.Кутц, 1971
57. «Гипотеза» («Hipoteza»), реж. К.Занусси, 1972
58. «Иллюминация» («Iluminacja»), реж. К.Занусси, 1972
59. «Одержимость» («Opętanie»), реж. С.Ленартович, 1972
60. «Стеклянный шар» («Szklana kula»), реж. С.Ружевиц, 1972
61. «Зависть и медицина» («Zazdrość i medycyna»), реж. Я.Маевский, 1973
62. «Губал» («Hubal»), реж. Б.Поремба, 1973
63. «Двери в стене» («Drzwi w murze»), реж. С.Ружевиц, 1973

64. «Великая любовь Бальзака» («Wielka miłość Balzaka» / «Un Grand Amour de Balzac»), реж. Ж.Одри, В.Солаж, 1973
65. «Земля обетованная» («Ziemia obiecana»), реж. А.Вайда, 1974
66. «Убийство в Катамонте» («The Catamount Killing»), реж. К.Занусси, 1974
67. «Линия» («Linia»), реж. К.Кутц, 1974
68. «Квартальный баланс» («Bilans kwartalny»), реж. К.Занусси, 1974
69. «Из никуда в никуда» («Znikąd do nikąd»), реж. К.Кутц, 1975
70. «Третья граница» («Trzecia granica»), реж. В.Солаж и Л.Лорентович, телесериал, 1975
71. «Милосердие, оплаченное авансом» («Nachtdienst»), реж. К.Занусси, Э.Жебровский, 1975
72. «Ярослав Домбровский» («Jarosław Dąbrowski»), реж. Б.Поремба, 1975
73. «Защитные цвета» («Barwy ochronne»), реж. К.Занусси, 1976
74. «Теневая черта» («Smuga cienia»), реж. А.Вайда, 1976
75. «Прокаженная» («Trędowata»), реж. Е.Хоффман, 1976
76. «Птицы, птицам...» («Ptaki, ptakom...»), реж. П.Коморовский, 1976
77. «С точки зрения ночного портъе» («Z punktu widzenia nocnego portiera»), реж. К.Кесьлёвский, 1977
78. «Дом женщин» («Haus der Frauen»), реж. К.Занусси, 1977
79. «Урок анатомии» («Anatomiestunde»), реж. К.Занусси, 1977
80. «Семья Поланецких» («Rodzina Połanieckich»), реж. Я.Рыбковский, 1978
81. «Спираль» («Spirala»), реж. К.Занусси, 1978
82. «Дороги среди ночи» («Wege in der Nacht»), реж. К.Занусси, 1979
83. «Род Гонсеницы» («Ród Gąsieniców»), реж. К.Наленцкий, Ю.Коперняк, 1979
84. «Бусины одних четок» («Paciorki jednego różańca»), реж. К.Кутц, 1979

85. «Кшесаный» («Kzesany»), реж. К.Джевецкий, 1979
86. «Давид» («David»), реж. П.Лиенталь, 1979
87. «Король и птица» («Le Roi et l'Oiseau»), реж. П.Гримо, 1980
88. «Контракт» («Kontrakt»), реж. К.Занусси, 1980
89. «Константа» («Constans»), реж. К.Занусси, 1980
90. «Покушение» («Pokuszenie»), реж. К.Занусси, 1981
91. «Случай» («Przypadek»), реж. К.Кесьлёвский, 1981
92. «Из далекого края» («Z dalekiego kraju»), реж. К.Занусси, 1981
93. «Недоступная» («Die Unerreichbare»), реж. К.Занусси, 1982
94. «Императив» («Imperatyw»), реж. К.Занусси, 1982
95. «На своей страже буду стоять» («Na straży swej stać będę»), реж. К.Кутц, 1983
96. «Марыня» («Marynia»), реж. Я.Рыбковский, 1983
97. «Верую...» («Credo...»), реж. А.Тшос-Раставецкий, 1983
98. «Синебородый» («Blaubart»), реж. К.Занусси, 1983
99. «Год спокойного солнца» («Rok spokojnego słońca»), реж. К.Занусси, 1984
100. «Хроника любовных катастроф» («Kronika wypadków miłosnych»), реж. А.Вайда, 1985
101. «Парадигма, или сила зла» («Paradigma, le pouvoir du mal»), реж. К.Занусси, 1985
102. «Вскоре вернутся братья» («Wkrótce nadejdą bracia»), реж. К.Кутц, 1985
103. «Прошлые времена» («Erloschene Zeiten»), реж. К.Занусси, 1987
104. «Где бы ты ни был» («Wherever you are»), реж. К.Занусси, 1988
105. «Собственность» («Stan posiadania»), реж. К.Занусси, 1989
106. «Корчак» («Korczak»), реж. А. Вайда, 1990
107. «Возвращение» («Le Retour»), реж. Ж.Даян, 1990
108. «Наполеон» («Napoleon»), реж. К.Занусси, 1990

109. «Жизнь за жизнь. Максимилиан Колбе» («Życie za życie. Maksymilian Kołbe»), реж. К.Занусси, 1991
110. «Долгий разговор с птицей» («Das lange Gespräch mit dem Vogel»), реж. К.Занусси, 1992
111. «Дракула» («Bram Stoker's Dracula»), реж. Ф.Ф.Коппола, 1992
112. «Муха» («Mucha»), реж. М.Гроновский, 1992
113. «Прикосновение руки» («Dotknięcie ręki»), реж. К.Занусси, 1992
114. «Король Мюнстера» («König der letzten Tage»), реж. Т.Толле, 1993
115. «Смерть и девушка» («Śmierć i dziewczyna»), реж. Р.Поланский, 1994
116. «Фаустина» («Faustyna»), реж. Е.Лукашевич, 1994
117. «Смерть как кусок хлеба» («Śmierć jak kromka chleba»), реж. К.Кутц, 1994
118. «Легенда Татр» («Legenda Tatrz»), реж. В.Солаж, 1994
119. «Майя Коморовская» («Maja Komorowska»), докум. 1994
120. «Дух с шофером» («Fantome avec chauffeur»), реж. Ж.Ори, 1995
121. «Дар сердца» («Dar serca»), докум. 1995
122. «Галоп» («Cwał»), реж. К.Занусси, 1995
123. «Портрет дамы» («The Portrait of a Lady»), реж. Д.Кэмпион, 1996
124. «Шесть песен с Выспяньским» («Sześć pieśni z Wyspiańskim»), музык., 1996
125. «Рассказы выходного дня: Неписанные законы» («Opowieści weekendowe: Niepisane prawa»), реж. К.Занусси, 1996
126. «Рассказы выходного дня: Слабая вера» («Opowieści weekendowe: Słaba wiara»), реж. К.Занусси, 1996
127. «Рассказы выходного дня: Дамский интерес» («Opowieści weekendowe: Damski interes»), реж. К.Занусси, 1996
128. «Рассказы выходного дня: Развратное обаяние» («Opowieści weekendowe: Urok wszeteczny»), реж. К.Занусси, 1996

129. «Рассказы выходного дня: Душа поет» («Opowieści weekendowe: Dusza śpiewa»), реж. К.Занусси, 1997
130. «Рассказы выходного дня: Последний круг» («Opowieści weekendowe: Ostatni krąg»), реж. К.Занусси, 1997
131. «Рассказы выходного дня: Задерживающая линия» («Opowieści weekendowe: Linia odróżniająca»), реж. К.Занусси, 1997
132. «Силезия Казимира Кутца» («Śląsk Kazimierza Kutza»), реж. Я.Кийовский, 1997
133. «Брат нашего Бога» («Brat naszego Boga»), реж. К.Занусси, 1997
134. «Неделя из жизни мужчины» («Tydzień z życia mężczyzny»), реж. Е.Штур, 1999
135. «Девятые врата» («The Ninth Gate»), реж. Р.Поланский, 1999
136. «Жаворонок» («Skowronek»), реж. В.Лещинский, 1999
137. «Пан Тадеуш» («Pan Tadeusz»), реж. А.Вайда, 1999
138. «Есть такой театр» («Jest taki teatr»), реж. П.Мелех, 1999
139. «Рассказы выходного дня: Укрытые сокровища» («Opowieści weekendowe: Skarby ukryte»), реж. К.Занусси, 2000
140. «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» («Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową»), реж. К.Занусси, 2000
141. «Залп» («Salwa»), реж. Б.Косинский, 2000
142. «Образы» («Kreacje»), реж. А.Рембовская, 2000
143. «Помню» («Pamiętam»), реж. М.Лозинский, 2002
144. «Пианист» («The Pianist»), реж. Р.Поланский, 2002
145. «Месть» («Zemsta»), реж. А. Вайда, 2002
146. «Дополнение» («Suplement»), реж. К.Занусси, 2002
147. «Ясногорская Голгофа Дуды-Игрока» («Gołgota Jasnogórska Dudy-Gracza»), реж. Я.Новак, 2002
148. «Рай философа» («Philosopher's paradise»), реж. П.Кучиньский, 2004

149. «Персона нон грата» («Persona non grata»), реж. К.Занусси, 2005
150. «Короли ночи» («We Own the Night»), реж. Д.Грей, 2007
151. «Краков Иоанна Павла II» («Kraków Jana Pawła II»), реж. К.Бигун, 2007
152. «Черное солнце» («Black Sun»), реж. К.Занусси, 2007
153. «Сердце на ладони» («Serce na dłoni»), реж. К.Занусси, 2008
154. «До востребования» («Poste restante»), реж. М.Лозинский, 2008
155. «Внутренние голоса» («Głosy wewnętrzne»), реж. К.Занусси, телеспектакль, 2008
156. «Ответный визит» («Rewizyta»), реж. К.Занусси, 2009
157. «Сердечный профессор. Збигнев Релига» («Profesor od serca. Zbigniew Religa»), реж. Х.Шымура, 2010
158. «День траура» («Dies luctus»), реж. П.Новацкий, 2011
159. «Чужое тело» («Obce ciało»), реж. К.Занусси, 2014

Приложение 3. Иллюстрации¹⁸⁷

Иллюстрация 1. Дьявольская скрипка (*skrzypce diabelskie*). Кашубы, вторая половина XX века



¹⁸⁷ Все фотографии, за исключением особо отмеченных случаев, выполнены автором диссертации.

Иллюстрация 2. Бурчибас (*burczybas*). Кашубы, вторая половина XX века.



Иллюстрация 3а. Цимбалы жешовские (*cymbały rzeszowskie*). Жешув, середина XX века.



Иллюстрация 3б. Палочки для игры на цимбалах (*palcatki*)



Иллюстрация 4а. Весельный козел (*koziol weselny*). Збоншинь, Великопольское воеводство, начало XXI века



Иллюстрация 4б. Весельный козел. Головка и перебор (*głowka i przebierka*).



Иллюстрация 5а. Дуды великопольские (*dudy wielkopolskie*). Юго-восточные районы Великопольского воеводства, 1980-е годы



Иллюстрация 5в. Дуды великопольские. Головка и перебор



Иллюстрация ба. Злубцоки (*złóbcoki*). Закопане, 1930-е годы (фотография из коллекции Катажины Требуни)

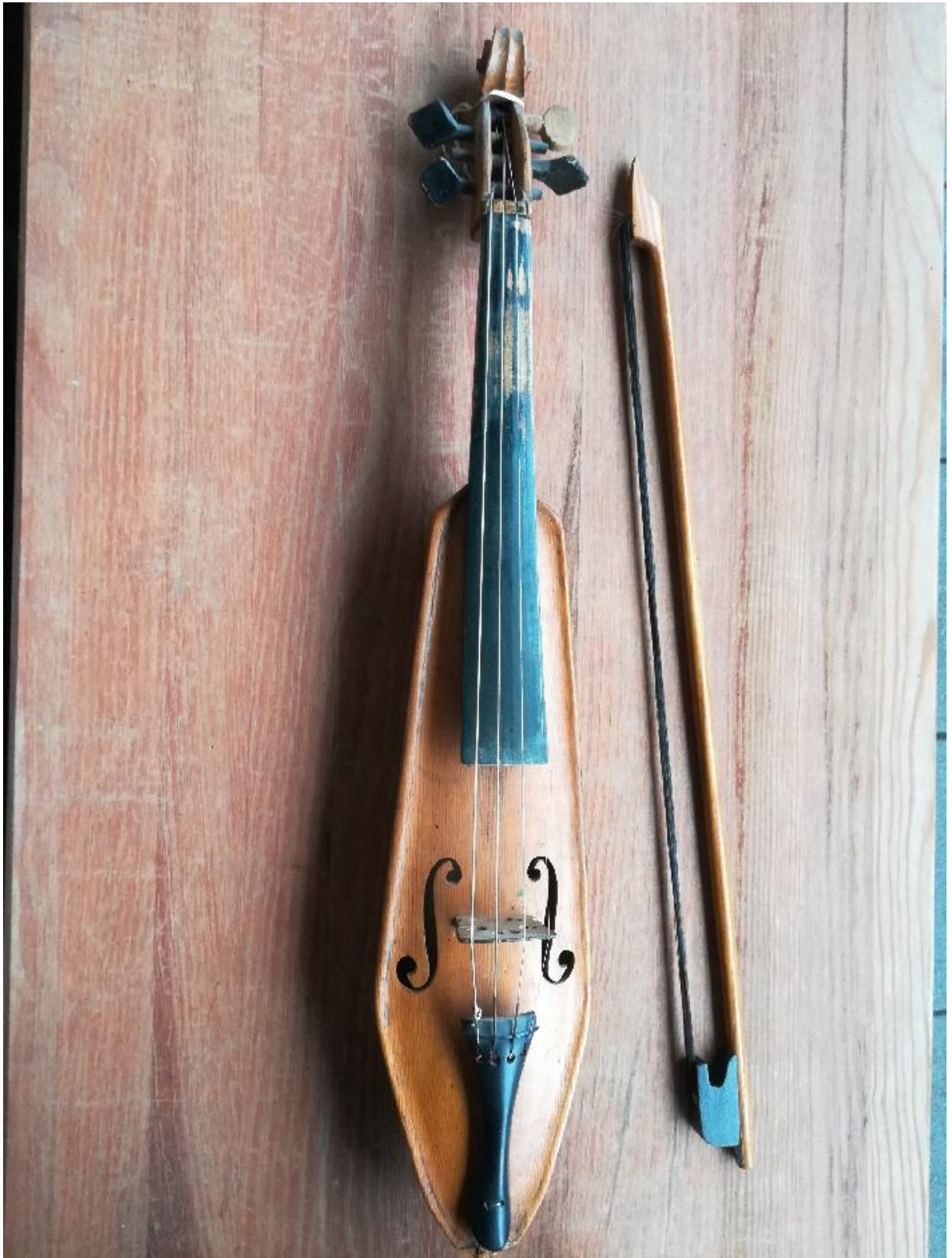


Иллюстрация 6в. Злубцоки. Закопане, 1970-е годы. Окончание грифа (фотография из коллекции Катажины Требуни)

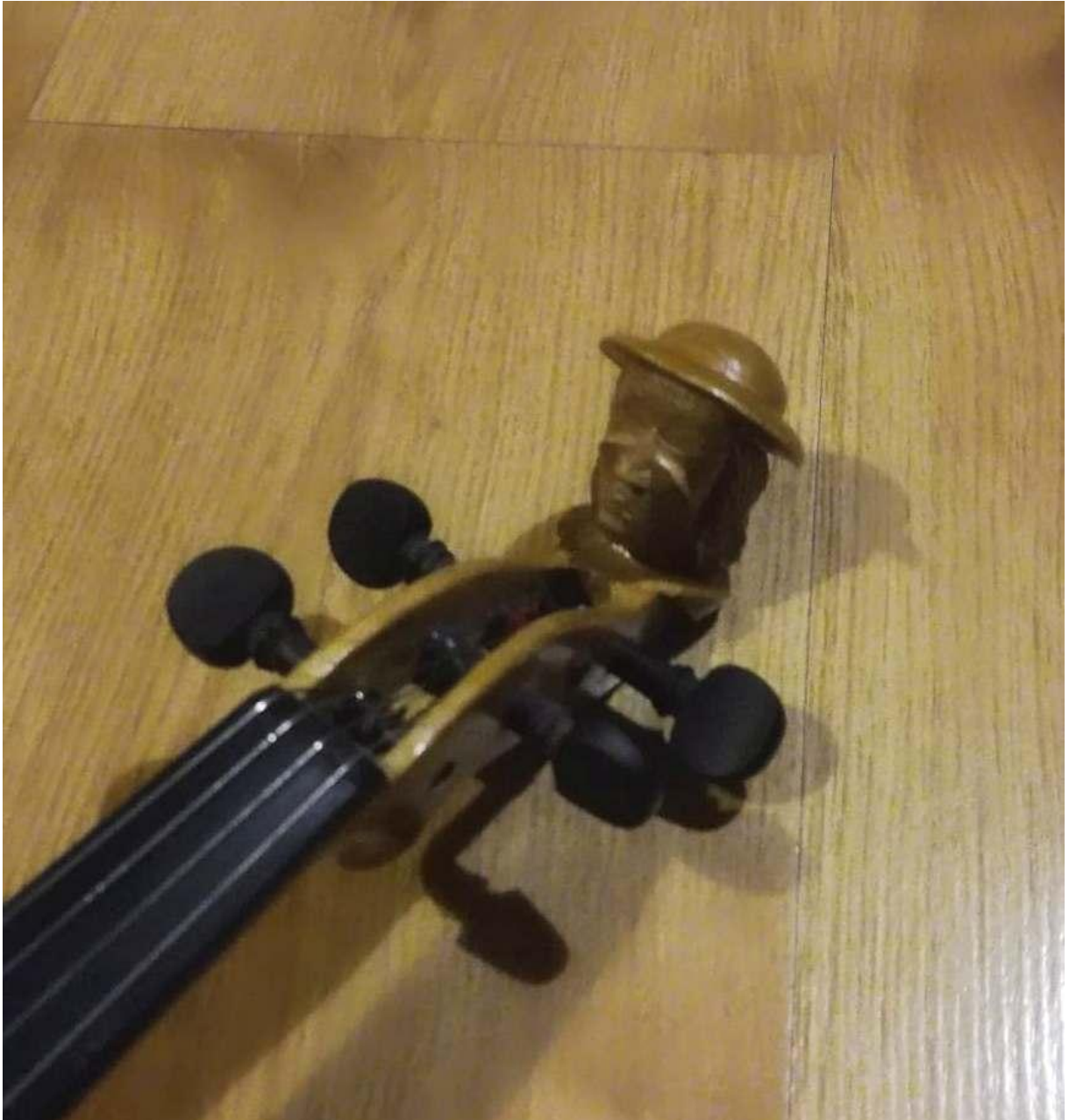


Иллюстрация 7а. Басетля (*basetla*). Закопане, вторая половина XX века



Иллюстрация 7в. Басетля. Окончание грифа

Приложение 4.

Указатель имен

Бахледа Анджей (Bachleda-Curuś Andrzej, 1923–2009) — оперный певец, внук известного гуральского народного музыканта Кшиштофа Гонсеницы.

Бацевич Гражина (Bacewicz Grażyna, 1909–1969) — выдающаяся композитор и скрипачка, представитель неоклассического направления польской музыки.

Бацулевский Кшиштоф (Baculewski Krzysztof, род. 1950) — композитор и музыковед, автор книг, посвященных польской музыке XX века, редактор раздела о музыке XX века в Музыкальной Энциклопедии PWM.

Белявский Людвик (Bielawski Ludwik, род. 1929) — музыковед и этномузыколог, редактор научной серии «Польская народная песня и музыка».

Бжозовская Наталья (Brzozowska Natalia, 1915–1988) — режиссер документальных фильмов.

Билиньская Александра (Bilińska Aleksandra, род. 1977) — композитор и вокалистка.

Бобровская Ядвига (Bobrowska Jadwiga, 1948–2006) — этномузыколог и музыковед, автор нескольких работ о польском фольклоре и истории польской фольклористики.

Богуславский Войцех (Bogusławski Wojciech, 1757–1829) — выдающийся актер, певец, режиссер, драматург, теоретик и историк театра, считается одним из основателей польского театра. Автор либретто первой польской оперы «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы».

Бродзиньский Казимеж (Brodziński Kazimierz, 1791–1835) — поэт эпохи сентиментализма, историк, теоретик литературы, переводчик.

Бэрд Тадеуш (Baird Tadeusz, 1928–1981) — выдающийся композитор, ученик Б.Войтовича, К. Сикорского и П. Перковского. Один из первых представителей авангарда в польской музыке; один из основателей фестиваля «Варшавская осень».

Вайда Анджей (Wajda Andrzej, 1926–2016) — выдающийся режиссер, один из классиков польского и мирового кинематографа.

Валлек-Валевский Болеслав (Wallek-Walewski Bolesław, 1885–1944) — композитор и дирижер. Обучался у С. Невядомского, В. Желеньского и Г. Римана. Один из наиболее видных деятелей хорового движения в Кракове.

Вацлав из Шамотул (Wacław z Szamotuł, ок.1524–ок.1560) — выдающийся польский композитор и поэт эпохи барокко. Автор церковных хоровых произведений, выдержанных в технике нидерландской полифонии.

Весоловский Эмиль (Wesolowski Emil, род. 1947) — танцор, хореограф, педагог, ученик Конрада Джевецкого, автор многочисленных хореографических постановок.

Вехович Станислав (Wiechowicz Stanisław, 1893–1963) — композитор, педагог, дирижер и музыкальный критик. Автор многочисленных хоровых сочинений.

Вильчек-Крупа Мария (Wilczek-Krupa Maria) — музыковед, музыкальный журналист, автор книги о Войцехе Киларе «Гений о двух лицах» (*Kilar: geniusz o dwóch twarzach*, 2015).

Витвицкий Стефан (Witwicki Stefan, 1801–1847) — поэт и публицист эпохи романтизма, друг Ф. Шопена, А. Мицкевича и др.

Виткацы – Станислав Игнацы Виткевич (Witkiewicz Stanisław Ignacy, 1885–1939) — выдающийся писатель, драматург, живописец, теоретик искусства. Сын известного художника Станислава Виткевича, создателя «закопанского стиля». Друг Шимановского.

Виткевич Станислав (Stanisław Witkiewicz, 1851–1915) — польский архитектор, художник, писатель и теоретик искусства. Отец Виткацы (Станислава Виткевича).

Внук-Назарова Иоанна (Wnuk-Nazarowa Joanna, род. 1949) — музыковед и композитор, министр культуры и искусства в польском правительстве (1997-1999). Родственница Сабалы (праправнучка брата Сабалы).

Войтович Болеслав (Woytowicz Boleslaw, 1899–1980) — композитор, выдающийся педагог. Ученик В. Малишевского и Н. Буланже, учитель Т. Бэрда, В. Шалонка, Р. Твардовского и др. Один из основателей «силезской школы композиторов».

Вуйчицкий Казимеж (Wóycicki Kazimierz Władysław, 1807–1879) — литератор, этнограф, издатель, автор трехтомных «Народных поговорок».

Выспяньский Станислав (Wyspiański Stanisław, 1869–1907) — выдающийся представитель «Молодой Польши», художник, драматург, архитектор. Автор нескольких драм, наиболее известная из которых – «Свадьба» (1901) – сыграла большую роль в польской культуре.

Габрысь Рышард (Gabryś Ryszard, род. 1942) — композитор и теоретик музыки, представитель «силезской композиторской школы».

Гебуровский Вацлав (Geburowski Waclaw, 1877–1943) — ксендз, композитор, дирижер. Наряду с Ф. Нововейским – основатель отделения церковной музыки в Музыкальной академии Познани. Обучался в Высшей школе церковной музыки в Регенсбурге. Автор церковных песен, хоровых обработок и др.

Герек Эдвард (Gierek Edward, 1913–2001) — видный политический деятель, Первый секретарь ЦК Польской Коммунистической Партии (1970–1980).

Гернас Чеслав (Hernas Czesław, 1928–2003) — филолог и этнограф, автор исследований о литературе эпохи барокко и польском фольклоре.

Гобер Филипп (Gaubert Philippe, 1879–1941) — французский флейтист, композитор и дирижер. Принимал участие в парижской постановке «Харнаси» Шимановского.

Голяховский Станислав (Golachowski Stanisław, 1907–1951) — польский музыковед, исследователь творчества Шимановского. Автор переведенной на русский язык монографии о Кароле Шимановском.

Гомулка Миколай (Gomułka Mikołaj, ок.1535–ок.1609) — польский композитор эпохи барокко, придворный музыкант короля Зыгмунта Августа.

Единственная сохранившаяся публикация — собрание мелодии для польской псалтири.

Гощиньский Северин (Goszczyński Seweryn, 1801–1876) — поэт, писатель, революционер., представитель «украинской школы» польского романтизма.

Гурецкий Генрик Миколай (Górecki Henryk Mikołaj, 1933–2010) — выдающийся композитор и педагог, представитель «поколения 33» в польской музыке.

Гурский Артур (Górski Artur, 1870–1959) — польский писатель, литературный критик. Редактор журнала «Жизнь» („Życie”). В 1898 г. опубликовал цикл статей под названием «Молодая Польша». Это название впоследствии стало обозначать весь период культурной жизни страны. Гурский был противником позитивизма, получившего широкое распространение в польской литературе после восстания 1863 г., и выступал за возвращение к идеям романтизма, но на новом уровне. Его взгляды оказали большое влияние на формирование нового периода в польской культуре и привели к конфликту между предыдущим поколением — «позитивистами» и молодым, впоследствии названным «Молодой Польшей».

Джевецкий Конрад (Drzewiecki Konrad, 1926–2007) — выдающийся хореограф и танцор, реформатор польского балета. Руководитель балетной труппы Большого театра г.Познани (1963–1973), основатель «Польского театра танца». Автор многочисленных хореографических миниатюр, основанных на произведениях классической музыки.

Длуголенцкая Лидия (Długolecka Lidia, род. 1946) — пианистка, композитор и музыковед, директор Государственной музыкальной школы в Закопане.

Добжиньский Игнацы (Dobrzyński Ignacy, 1807–1867) — композитор и педагог, ученик Л. Эльснера.

Доленга-Ходаковский Зориан (наст. Адам Чарноцкий, Czarnocki Adam, 1784–1825) — этнограф, археолог, историк, славянофил.

Домбровская Гражина (Dąbrowska Grażyna Władysława, 1921–2016) — хореограф, педагог, этнограф, автор многочисленных работ о польских народных танцах.

Дроба Кшиштоф (Droba Krzysztof, 1946–2017) — теоретик и историк музыки, основатель фестиваля «Молодые музыканты молодому городу» в Сталовой Воли. Автор многочисленных исследований о польской музыке XX века.

Желеньский Владислав (Żeleński Władysław, 1837–1921) — композитор, педагог, музыкальный деятель. Наряду с З. Носковским является одним из основоположников симфонической музыки в Польше. Отец Тадеуша Бой-Желеньского.

Жеромский Стефан (Żeromski Stefan, 1864–1925) — выдающийся писатель, публицист, драматург периода «Молодой Польши», называемый «совестью польской литературы». Наиболее известные произведения: «Пепел», «История греха», «Бездомные люди».

Залеский Вацлав (Zaleski Waclaw Michał, 1799–1849) — поэт, писатель, фольклорист, литературный критик. Был губернатором Галиции.

Зан Томаш (Zan Tomasz, 1796–1855) — поэт, геолог, собиратель народного творчества.

Занусси Кшиштоф (Zanussi Krzysztof, род. 1939) — выдающийся режиссер кино, театра и оперы, сценарист и продюсер, лауреат многочисленных кинофестивалей.

Зборовский Юлиуш (Zborowski Juliusz, 1888–1965) — директор Татранского музея, собиратель народных гуральских песен и поэзии, друг Шимановского.

Зейшнер Людвик (Zejszner Ludwik, 1805–1871) — геолог, географ, этнограф, автор одной из первых работ, посвященных гуральскому фольклору – «Песни подгальского народа» (1845).

Зеленьский Миколай (Zieleński Mikołaj, ок.1550–ок.1616) — выдающийся польский композитор эпохи барокко, автор духовных сочинений.

Опубликовал 2 сборника церковной музыки (1611), в которых содержатся первые примеры монодии и пьес стиля *concertato* в польской музыке.

Зелиньский Тадеуш (Zieliński Tadeusz Andrzej, 1931–2012) — музыковед, автор многочисленных исследований о музыке XX века.

Ивашкевич Анна, псевд. Адам Подковицкий (Iwaszkiewicz Anna, 1897–1979) — писательница, переводчик, жена Ярослава Ивашкевича. Пропагандировала музыку Скрябина.

Ивашкевич Ярослав (Iwaszkiewicz Jarosław Leon, 1894–1980) — выдающийся поэт и писатель, представитель творческой группы «Скамандр». Родственник, друг и соавтор Кароля Шимановского.

Казуро Станислав (Kazuro Stanisław, 1881–1961) — композитор, дирижер и педагог, автор многочисленных хоровых произведений.

Капелусь Хелена (Kapełus Helena, 1927–1999) — этнограф, исследователь старинной польской литературы.

Карлович Мечислав (Karłowicz Mieczysław, 1876–1909) — выдающийся композитор, один из наиболее ярких представителей «Молодой Польши в музыке».

Каспрович Ян (Kasprowicz Jan, 1860–1926) — великий польский поэт, драматург, литературный критик и переводчик, представитель «Молодой Польши».

Кассерн Тадеуш (Kassern Tadeusz Zygfryd, 1904–1957) — композитор и педагог, ученик Генрика Опеньского, член парижского «Общества молодых польских музыкантов».

Кашуба Барбара (Kaszuba Barbara, род. 1983) — композитор и скрипачка.

Кемпский Адам (Kępski Adam, г.р.неизв.–ум.после 1766) — поэт, первый известный собиратель народных песен.

Кесьлёвский Кшиштоф (Kieślowski Krzysztof, 1941–1996) — выдающийся режиссер и кинодраматург.

Кжижановский Юлиан (Krzyżanowski Julian, 1896–1972) — выдающийся фольклорист и историк литературы.

Клечиньский Ян (Kleczyński Jan, 1837–1895) — пианист, композитор, музыкальный критик, исследователь творчества Шопена. Один из первых собирателей подгальского фольклора, издавший в 1888 году собрание гуральских народных мелодий.

Коффлер Юзеф (Koffler Józef, 1896–предп. 1944) — композитор. Одним из первых среди польских композиторов в 1930-е годы обратился в своем творчестве к додекафонии.

Кольберг Оскар (Kolberg Oskar, 1814–1890) — великий этнограф, композитор, собиратель польского народного творчества, один из наиболее влиятельных деятелей европейской фольклористики.

Коллонтай Гуго (Kollataj Hugo Stumberg, 1750–1812) — выдающийся общественный и политический деятель, один из авторов польской конституции 1791 года.

Кондрацкий Михал (Kondracki Michał, 1902–1984) — композитор и педагог, ученик Кароля Шимановского, член парижского «Общества молодых польских музыкантов», собиратель гуральского фольклора.

Конопка Юзеф (Konopka Józef, 1818–1880) — этнограф, собиратель польского фольклора. В 1840 году издал «Песни краковского народа».

Конс Юзеф (Kaś Józef) — филолог, исследователь польских гуральских диалектов.

Коппола Фрэнсис Форд (Coppola Francis Ford, род. 1939) — выдающийся американский кинорежиссер, сценарист и продюсер.

Костюшко Тадеуш (Kościuszko Andrzej Tadeusz Bonawentura, 1746–1817) — великий политический и военный деятель, руководитель восстания 1794 года, национальный герой Польши.

Котоньский Владзимеж (Kotoński Włodzimierz, 1925–2014) — композитор, музыковед, педагог, ученик П. Рытеля и Т. Шелиговского. Один из первых творцов электронной музыки в Польше. Исследователь подгальского фольклора.

Коччиара Джузеппе (Cocchiara Giuseppe, 1904–1965) — итальянский фольклорист и антрополог, ученик Бронислава Малиновского.

Краузе Зыгмунт (Krauze Zygmunt, род. 1938) — композитор, представитель унизма в музыке.

Круликовский Юзеф (Królikowski Józef Franciszek, 1781–1839) — поэт, писатель, переводчик, собиратель польского фольклора.

Кубрик Стэнли (Kubrick Stanley, 1928–1999) — выдающийся американский и британский кинорежиссер.

Курпиньский Кароль (Kurpiński Karol, 1785–1857) — выдающийся композитор, дирижер и педагог эпохи позднего классицизма. Автор многочисленных работ по теории музыки. Исследователь польского фольклора.

Кутц Казимеж (Kutz Kazimierz, 1929–2018) — режиссер, сценарист и политик, основатель Союза польских кинематографистов.

Лабуньский Феликс (Łabuński Feliks Roderyk, 1892–1979) — композитор, пианист и педагог. Один из основателей «Общества молодых польских музыкантов в Париже».

Левандовская Божена (Lewandowska Bożena) — этномузыколог, музыковед, исследовательница фольклора польских горцев.

Лелевел Иоахим (Lelewel Joachim, 1786–1861) — историк, библиограф, политический деятель, собиратель польского фольклора.

Лилиенталь Петер (Lilienthal Peter, род. 1929) — немецкий режиссер и сценарист, представитель немецкого «нового кино» в 1960–1970-е гг.

Линетт Богуслав (Linette Bogusław, род. 1926) — этномузыколог, автор многочисленных работ о фольклоре Польши и Велькопольского региона.

Линстедт Ивона (Linstedt Iwona) — музыковед, исследователь польской музыки XX века. Автор работ, посвященных современным направлениям в польской музыке – соноризму, додекафонии, сериализму.

Липиньский Кароль (Lipiński Karol Józef, 1790–1861) — выдающийся скрипач, композитор и педагог.

Лисса Зофья (Lissa Zofia, 1908–1980) — музыковед, выдающийся деятель польской музыкальной культуры, автор многочисленных работ по вопросам эстетики, теории и истории музыки.

Лифарь Серж (Serge Lifar, Лифарь Сергей Михайлович, 1904–1986) — артист балета, балетмейстер, солист «Русских сезонов» Дягилева, руководитель балетной труппы Парижской оперы (1930–1945, 1947–1958).

Лобачевская Стефания (Łobaczewska Stefania, 1888–1963) — музыковед, исследовательница творчества Шимановского, ученица А. Хыбиньского и Г. Адлера. Автор первой развернутой монографии о Шимановском (1950 г.), ставшей основополагающей на долгие годы.

Ломпа Юзеф (1797–1863) — силезский писатель, поэт, публицист, один из вдохновителей национального возрождения в Горной Силезии.

Лютославский Витольд (Lutosławski Witold, 1913–1994) — великий композитор, один из наиболее значимых представителей польской музыки XX века.

Лясонь Александр (Lasoń Aleksander, род. 1951) — композитор и педагог, представитель «нового романтизма» в польской музыке XX века.

Мазур Ян (Mazur Jan, 1915–1939 или 1940) — поэт, широко использовавший в своем творчестве подгальский диалект.

Маклякевич Ян Адам (Maklakiewicz Jan Adam, 1899–1956) — польский композитор, органист, педагог. Учился в Варшавской консерватории у Р. Статковского, позже в Париже у П. Дюка. Член Общества молодых польских музыкантов в Париже. В течение нескольких лет выполнял обязанности органиста в главном соборе Польши — костеле Св. Креста в Варшаве. Автор многочисленных произведений в разных жанрах, в т.ч. симфоний, балетов, вокально-инструментальных и хоровых произведений, месс и др. религиозных сочинений. Наряду с Ф. Нововойским является одним из ярчайших представителей польской церковной музыки межвоенного двадцатилетия.

Маланич-Пшибыльская Мария (Małanicz-Przybylska Maria) — музыковед, этнограф, исследователь фольклора Скального Подгалья.

Мальчевский Яцек (Malczewski Jacek, 1854–1929) — художник периода «Молодой Польши», один из ярчайших представителей польского символизма.

Малявский Артур (Malawski Artur, 1904–1957) — композитор, дирижер и педагог, развивавший неоклассическую линию польской музыки. Преподавал в Краковской музыкальной академии, среди его учеников Б. Шеффер, К. Пендерецкий.

Мацеевский Роман (Maciejewski Roman, 1910–1998) — композитор, ученик К. Сикорского, С. Веховича и Н. Буланже. Наиболее известное произведение — *Missa pro defundis. Requiem* (1945–1959), посвященная жертвам Второй мировой войны.

Мацьковяк Эдмунд (Maćkowiak Edmund, 1903–1971) — хормейстер, композитор, дирижер и педагог.

Мёдушевский Михал (Mioduszewski Michał Marcin, 1787–1868) — композитор, собиратель религиозных песен, автор обширного «Церковного песенника» (*Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne...*, 1838).

Мерчиньский Станислав (1894–1952) — музыковед, исследователь гуральского фольклора. Издал сборник гуральских танцев, к которому Шимановский написал предисловие.

Мика Богдан (Mika Bogdan) — музыковед и исследователь польской музыки XX века.

Мика Эмиль (Mika Emil, 1896–1941) — педагог, фольклорист, общественный и культурный деятель. Автор сборника оравских песен.

Миклашевская Юстына (Mikłaszewska Justyna) — музыковед.

Миколай из Козла (Mikołaj z Koźła, ок. 1390–после 1431) — силезский монах-францисканец, автор рукописи, содержащей многочисленные сведения о средневековой философии, науке и быте.

Миколай из Кракова (Mikołaj z Krakowa, 1 пол. XVI века) — польский органист и композитор, автор духовных и светских сочинений.

Монюшко Станислав (Moniuszko Stanisław, 1819–1872) — великий польский композитор эпохи романтизма, автор многочисленных опер, в т.ч. «Галька» и «Страшный двор».

Мотыка Владислав (Motyka Władysław, род. 1954) — культурный, общественный и политический деятель, автор собрания «Песенник польских горцев» и «Карпатский песенник».

Мунцлингр Юсеф (Munclinger Josef František, 1888–1954) — чешский оперный певец и режиссер, руководитель пражской премьеры «Харнаси».

Мыцельский Зыгмунт (Mycielski Zygmunt 1907–1987) — композитор, публицист, музыкальный критик.

Наленцкий Конрад (Nalecki Konrad, 1919–1991) — польский режиссер. Среди его работ – телесериал «Четыре танкиста и собака» (1966–1970).

Нововейский Феликс (Nowowiejski Feliks, 1877–1946) — выдающийся польский композитор, дирижер, органист, автор многих светских и религиозных сочинений. Обучался в Берлине (в консерватории Штерна) и Высшей школе церковной музыки в Регенсбурге. Лауреат премии Дж. Мейербера (1902 г.). Его оратория «Quo vadis» по роману Г. Сенкевича (1907 г.) пользовалась большой популярностью в Европе и Америке. Произведения Ф. Нововейского для органа и его мессы пользуются успехом по сей день. Ф. Нововейский — основатель отделения церковной музыки в Познаньской Музыкальной академии (ныне им. И. Падеревского).

Носковский Зыгмунт (Noskowski Zygmunt, 1846–1909) — композитор, дирижер и педагог, учитель Кароля Шимановского, А. Шелюто и Мечислава Карловича. Один из родоначальников симфонической музыки в Польше (увертюра «Морское око», 1975).

Оброхта Бартоломей (чаще Бартек или Бартусь, Bartłomiej Obrochta, 1850–1926) — гурал, известный татранский проводник, выдающийся народный музыкант-скрипач.

Огиньский Михал Клеофас (Ogiński Michał Kleofas, 1765–1833) — композитор и теоретик музыки, меценат, автор многочисленных произведений, в т.ч. известного полонеза.

Огородский Яцек (Ogrodzki Jacek, 1711–1780) — политический и общественный деятель.

Ожешко Элиза (Orzeszko Eliza, 1841–1910) — выдающаяся польская писательница, автор знаменитого романа «Над Неманом», в котором явственно проявляются характерные черты польской литературы после поражения восстания 1863 года.

Оркан Владислав (наст. имя Франчишек Ксаверий Смачяж, Smaciarz Franciszek Ksawery, 1875–1930) — писатель периода «Молодой Польши», не разделявший, однако, творческого мировоззрения «младополяков». Автор драм, повестей и новелл.

Паули Жегота (Pauli Żegota Jakub, 1814–1895) — историк и этнограф.

Пассендорфер Ежи (Passendorfer Jerzy, 1923–2003) — польский кинорежиссер.

Патковский Юзеф (Patkowski Józef, 1929–2005) — музыковед и композитор музыки для кино. Первый руководитель Экспериментальной студии Польского радио (1956–1985).

Пендерецкий Кшиштоф (Penderecki Krzysztof, род. 1933) — выдающийся композитор и дирижер, один из наиболее влиятельных творцов польской музыки второй половины XX века.

Перковский Пётр (Perkowski Piotr, 1901–1990) — композитор и педагог, один из основателей «Общества молодых польских музыкантов в Париже».

Пинкварт Мацей (Pinkwart Maciej, род. 1948) — писатель и журналист, хранитель дома-музея Шимановского в Закопане «Вилла Атма».

Писаренко Ольгерд (Pisarenko Olgierd, род. 1947) — музыкальный критик.

Плятер Эмилия (Plater Emilia, 1806–1831) — национальная героиня Польши, Литвы и Беларуси. Собирательница народных песен.

Подобиньская Клаудия (Podobińska Klaudia) — музыкальный журналист.

Поланский Роман (Polanski Roman, род. 1933) — выдающийся польский и мировой кинорежиссер.

Полёный Лешек (Polony Leszek, род. 1946) — музыковед, исследователь польской музыки XX века. Автор монографии о Войцехе Кильяре (Kilar: *żywioł i modlitwa*, 2005).

Поцей Богдан (Pociej Bohdan, 1933–2011) — музыковед, музыкальный критик, автор исследований об истории музыки.

Прус Болеслав (нас. Александр Гловацкий, Aleksander Głowacki, 1847–1912) — выдающийся писатель эпохи позитивизма, один из основателей польского реализма, автор «Куклы», «Фараона» и др.

Пшерва-Тетмайер Казимеж (Przerwa-Tetmajer Kazimierz, 1865–1940) — выдающийся польский поэт, новеллист, прозаик. Один из ярчайших представителей «Молодой Польши».

Пшибышевский Станислав (Przybyszewski Stanisław, 1868–1927) — писатель, поэт, драматург периода «Молодой Польши», один из ярчайших представителей польского декадентства.

Ружицкий Людомир (Różycki Ludomir, 1883–1953) — композитор, представитель «Молодой Польши в музыке».

Рыбковский Ян (Rybkowski Jan, 1912–1987) — режиссер и сценарист, автор сценария телесериала «Карьера Никодема Дызмы» (1980).

Рытард Ежи Мечислав (наст. фамилия Козловский, Kozłowski Jerzy Mieczysław, 1899–1970) — поэт, публицист, литературный деятель. Автор первоначального варианта либретто балета «Харнаси», автор воспоминаний о Шимановском.

Рытард Хелена (наст. фам. Рой-Козловская, Roj-Kozłowska Helena, 1899–1955) — гуралка, писательница, руководила гуральскими фольклорными представлениями. Племянница Бартека Оброхты, жена Ежи Рытарда.

Сабала (наст. имя Ян Кшептовский, Krzeptowski Jan, 1809–1894) — гурал, татранский проводник, охотник, выдающийся народный музыкант-скрипач.

Сава Мариан (Sawa Marian, 1937–2005) — композитор, органист и педагог.

Сенкевич Генрик (Sienkiewicz Henryk Adam Aleksander Pius, 1846–1916) — выдающийся польский писатель, лауреат Нобелевской премии 1905 года, автор многочисленных исторических романов.

Сероцкий Казимеж (Serocki Kazimierz, 1922–1981) — композитор и пианист, один из творцов «Группы 49».

Сикорский Казимеж (Sikorski Kazimierz, 1895–1986) — композитор и теоретик музыки, автор многочисленных работ по гармонии, контрапункту и инструментоведению.

Собеский Мариан (Sobieski Marian, 1908–1967) — этнограф, исследователь и собиратель народной музыки, один из наиболее видных польских этномузыкологов.

Списак Михал (Spisak Michał, 1914–1965) — композитор, ученик Казимежа Сикорского и Нади Буланже.

Стейнфордт Гордон (Stainforth Gordon) — альпинист, писатель, фотограф, музыкальный режиссер, сотрудничал со Стэнли Кубриком в работе над фильмом «Сияние».

Стефани Ян (Stefani Jan, 1746–1829) — композитор, скрипач и дирижер, автор музыки к «первой польской национальной опере» «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы».

Стеншевский Ян (Stęszewski Jan, 1929–2016) — музыковед и этномузыколог, ученик М. Собеского и А. Хыбиньского.

Стрыеньская Зофья (Stryjeńska Zofia, 1894–1976) — художница, график, автор проектов декораций и костюмов для постановки «Харнаси».

Стрыеньский Кароль (Stryjeński Karol, 1887–1932) — архитектор, скульптор, муж Зофьи Стрыеньской. Принимал активное участие в деятельности Татранского общества, был директором Школы деревянных ремесел.

Стшелецкий Павел (Strzelecki Paweł) — музыковед.

Требуна-Сташель Станислава (Trebunia-Staszela Stanisława) — музыковед, этнограф, исследователь подгальского фольклора.

Требуна-Тутка Кшиштоф (Trebunia-Tutka Krzysztof, род. 1970) — гуральский потомственный музыкант, лидер ансамбля «Требуна-Тутки», популяризатор и исследователь подгальского фольклора.

Тувим Юлиан (Tuwim Julian, 1894–1953) — выдающийся поэт и писатель, один из основателей литературской группы «Скамандр».

Федеровский Михал (Federowski Michał, 1853–1923) — этнограф, исследователь белорусского фольклора, один из основателей белорусской этнографии.

Фидлер Роберт (Fiedler Robert, 1810–1877) — силезский писатель и фольклорист.

Фительберг Гжегож (Fitelberg Grzegorz, 1879–1953) — композитор и выдающийся дирижер, представитель «Молодой Польши в музыке».

Фурманик Юзеф (Furmanik Józef, 1867–1953) — польский композитор, органист, педагог. Учился в Варшавской консерватории и Высшей школе церковной музыки в Регенсбурге. В течение 44 лет был органистом в Костеле св. Александра в Варшаве. Автор месс, церковных песнопений, ораторий и др.

Халубиньский Тытус (Chałubiński Tytus, 1820–1889) — известный врач, исследователь подгальской природы. Сыграл большую роль в популяризации этого региона.

Харват Йожка (Charvát Jožek, 1884–1945) — чешский дирижер, участник пражской премьеры балета «Харанси».

Хлонд Антоний (Хлондовский, Hlond-Chlondowski Antoni, 1884–1962) — польский композитор, органист, монах-салезианец. Оказал большое влияние на развитие церковной музыки в Польше в XX веке.

Холланд Агнешка (Holland Agnieszka, р. 1948) — кинорежиссер и сценарист, обладательница премии «Оскар».

Хоминьский Юзеф (Chomiński Józef Michał, 1906–1994) — музыковед и педагог, автор теории сонорной музыки в польском музыковедении.

Хыбиньский Адольф (Chybiński Adolf, 1880–1952) — выдающийся музыковед, этномузыколог и педагог, ученик Гвидо Адлера и друг Кароля Шимановского. Автор многочисленных научных работ по истории музыки и польской этнографии, профессор Львовского и Познаньского университетов. В числе его учеников — выдающиеся польские музыковеды Ю. Хоминьский и З. Лисса. Особое внимание уделял народной музыке Подгалья, наблюдениям над которой посвящен ряд его статей.

Цейнова Флориан (Ceynowa Florian, 1817–1881) — писатель, историк, общественный деятель из региона Кашубы, собиратель и исследователь народного искусства и языка Кашуб.

Цегелла Януш (Cegiella Janusz, 1926–2011) — композитор, дирижер и музыкальный журналист.

Чарнецкий Станислав (Czarnecki Sławomir Stanisław, род. 1949) — композитор и педагог, ученик П. Перковского и О. Мессiana. В творчестве часто обращается к подгальскому фольклору.

Чацкий Тадеуш (Czacki Tadeusz, 1765–1813) — историк, публицист, общественный и государственный деятель.

Чекановская Анна (Czekanowska-Kuklińska Anna, род. 1929) — музыковед и этномузыколог, исследователь польского и мирового фольклора.

Шабельский Болеслав (Szabelski Bolesław, 1896–1979) — композитор, органист и педагог, один из основателей «силезской школы композиторов». Учитель Генрика Миколая Гурецкого.

Шалонек Витольд (Szalonek Witold, 1927–2001) — композитор, один из наиболее выдающихся представителей авангардного направления польской музыки.

Шелиговский Тадеуш (Szeligowski Tadeusz, 1896–1963) — польский композитор, педагог, музыкальный деятель. Автор многочисленных хоровых, сценических и симфонических произведений.

Шиллер Леон (Schiller Leon, 1887–1954) — выдающийся театральный режиссер, реформатор польского театра. Участвовал в парижской премьере «Харнаси».

Шурмяк-Богущая Александра (Szurmiak-Bogucka Aleksandra, род.1928) — музыковед, этномузыколог и собиратель фольклора польских горцев.

Эльснер Юзеф (Elsner Józef, 1769–1854) — композитор и педагог. Учитель Фридерика Шопена.

Эрхардт Людвик (Erhardt Ludwik, род. 1934) — музыковед и музыкальный журналист, главный редактор журнала *Ruch Muzyczny* (1971–2008).

Яжинувна-Собчак Янина (Jarczynówna-Sobczak Janina, 1915–2014) — выдающаяся балерина, хореограф, педагог.

Ян из Люблина (Jan z Lublina, XVI век) — польский композитор и органист эпохи барокко, автор органной табулатуры *Tabulatura Ioannis de Lyublyn Canonic[orum] Reg[ul]ariu[m] de Crasnyk 1540*, а также духовных и светских вокальных и инструментальных сочинений.

Яхимецкий Здзислав (Jachimecki Zdzislaw, 1882–1953) — музыковед, историк музыки, композитор, друг Кароля Шимановского.