

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра історії української та зарубіжної музики

**ВТІЛЕННЯ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ
К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО ПЕРІОДУ *FIN DE SIECLE*
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ**

Магістерська робота

Олійник Світлани Олегівни

Науковий керівник:

Жданько Андрій Миколайович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії

української та зарубіжної музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Олійник С. О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО У ЗАГАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ ЄВРОПИ НА МЕЖІ ХХ —ХХІ СТОЛІТЬ	14
1.1. Загальна характеристика культурно-мистецької атмосфери Західної Європи кінця ХХ — початку ХХІ століть	14
1.2. Відображення філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду <i>fin de siècle</i> у трактаті «Лабіринт часу» (1997)	29
1.2.1. «Внутрішнє дерево».....	36
1.2.2. «Митець у лабіринті».....	46
1.2.3. «Кінець століття не означає кінець мистецтва»	52
1.2.4. «Елегія для вимираючого лісу».....	54
1.2.5. «Ковчег».....	56
Висновки до Розділу 1.....	62
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ІДЕАЛУ <i>CLARITAS</i> У ТВОРАХ КОМПОЗИТОРА КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	70
2.1. <i>Claritas</i> як складова концепції митця періоду <i>fin de siècle</i> : смислові маркери та провідні ознаки	70
2.2. Втілення пантеїстичної ідеї у вокально-пісенних циклах К. Пендерецького	90
2.2.1. «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії»(2010).....	92
2.2.2. Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005).....	97
2.2.3. Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017).....	103
2.3. Шляхи камернізації у творчості композитора на межі ХХ – ХХІ століть	107
Висновки до Розділу 2	139
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-БОТАНІЧНИЙ СИМБІОЗ У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКОГО МАЙСТРА	147
3.1. Сад К. Пендерецького та К. Моне: компаративний підхід	147

3.2. Вплив історії Люславіцького двору та атмосфери парку на еволюцію образного змісту, музично-виразових засобів і форми творів композитора кінця XX – початку XXI століть	152
3.3. До питання інтеракції музично-дендрологічних принципів і методів у життєтворчості К. Пендерецького	161
Висновки до Розділу 3	177
ВИСНОВКИ	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	185
ДОДАТКИ	197
Додаток 1.....	197
Додаток 2.....	202
Додаток 3.....	206
Додаток 4.....	210
Додаток 5.....	212

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Кшиштоф Пендерецький – один із найвизначніших композиторів другої половини XX – початку XXI століть, засновник сонористики, ікона «польської повоєнної музики» [70], яскравий представник музичної культури Авангарду-II (1946 – 1968). Митець закладає традиції польської національної композиторської школи, а його творчість становить яскравий приклад блискучого синтезу авангардної і традиційної музичної мови. Композитор неодноразово дивував слухачів і музичних критиків несподіваними та шокуючими змінами творчого стилю, проте, за твердженням М. Томашевського, «насправді завжди залишався незмінним» [73, с. 9]¹.

Актуальність обраної тематики полягає в тому, що часто постать К. Пендерецького розглядається лише крізь призму авангардних експериментів та сонористичних винаходів. Натомість філософсько-естетичні погляди митця періоду *fin de siecle*, які стали основним підґрунтям для його творчості на межі XX – XXI століть та спричинили неодноразові трансформації музичної стилістики, майже не беруться до уваги. А втім, за влучним визначенням Т. Калімуліної, «...творчість К. Пендерецького являє собою не тільки музично-стильовий, але й особливий культурологічний феномен...» [6, с. 1].

Варто зазначити, що авангардний період займав дуже малий проміжок часу в житті композитора; за твердженням самого митця, був його Іліадою. К. Пендерецький повсякчас перебував у пошуку універсальної музичної мови, яка могла б поглинути та синтезувати все найкраще, що було створене в європейській музичній культурі до цього часу, іронічно ставився до спроб музикознавців виокремити у його творчості певні періоди, етапи, або ж зарахувати до того чи іншого напрямку. Митець неодноразово повторював, що тематика творів, проблеми, які він висвітлює і намагається вирішити у

¹Переклад зазначеної цитати, як і всіх наступних у тексті, здійснений автором магістерської роботи.

своїх композиціях – завжди незмінні, а метаморфози музичної мови відбуваються не формально, а спричинені висвітленням конкретних семантичних завдань, завжди мають глибоке підґрунтя.

Свої роздуми та філософські погляди на культурно-мистецьку ситуацію наприкінці століття загалом та зміну музичної естетики періоду *fin de siècle* зокрема К. Пендерецький виклав у власному філософсько-естетичному трактаті «Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку» (1997). Зазначена збірка становить не лише вербальний аспект поетики митця, а й декларує теоретичні філософсько-естетичні засади композитора щодо музичної культури кінця століття, які отримали своє практичне втілення у творчості Майстра на межі XX-XXI ст.

Аналіз лекцій трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу», переклад яких здійснено авторкою магістерської роботи, та вивчення втілення у композиторській творчості митця кінця XX – початку XXI віку його філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siècle* в якості предмета вивчення у цій праці зумовлені:

- вагомим значенням вербального аспекту в художньому мисленні польського Майстра як словесної інтерпретації композиторських методів і стильових рішень митця;
- важливим місцем філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle* серед безлічі інших філософсько-культурологічних концепцій, поширених у Європі наприкінці XX століття;
- наявністю доволі незначної кількості досліджень і недостатнім висвітленням в українському музикознавстві зазначеної проблематики.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена також звертанням до камерної творчості К. Пендерецького кінця XX – початку XXI віків, яка на сьогодні залишається поза увагою вітчизняних дослідників, незважаючи на вагоме місце у композиторському доробку митця.

Окрім того, феномен К. Пендерецького, на нашу думку, полягає в паралельному, синкретичному співіснуванні у його життєтворчості двох, на перший погляд, неспоріднених сфер – мистецької та наукової – композиції та дендрології. Ф. Лех називає пана Кшиштофа «найбільшим дендрологом польської музики» [77]; сам митець запевняє, що принципи komponування музичних творів та побудови Люславіцького парку в нього абсолютно ідентичні, ба більше – зізнається: «...як дендролог почуваюся набагато впевненіше, ніж як композитор» [86, с. 39]. А пантеїзм К. Пендерецького є безпосередньою складовою його філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siècle*, проблема втілення якої у творчості композитора кінця ХХ – початку ХХІ століть може становити неабиякий інтерес для сучасних музикознавців-дослідників.

Мета дослідження – виявити особливості втілення філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle* у творчості композитора кінця ХХ – початку ХХІ століть.

У відповідності з поставленою метою, передбачається вирішити наступні **наукові завдання**:

- ✓ Надати загальну характеристику культурно-мистецької атмосфери Західної Європи кінця ХХ — початку ХХІ століть та визначити провідні ознаки культури періоду *fin de siècle*;
- ✓ Здійснити переклад та аналіз лекцій філософсько-естетичного трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу» (1997);
- ✓ Обґрунтувати філософсько-естетичну концепцію митця періоду *fin de siècle*, викладену композитором у власному трактаті, та визначити її місце у загально-мистецькому дискурсі Європи на межі ХХ — ХХІ століть;
- ✓ Уточнити визначення терміна *claritas* як складника концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle*, охарактеризувати смислові маркери та провідні ознаки зазначеного поняття;

- ✓ Виявити втілення художнього ідеалу *claritas* у творах композитора кінця XX — початку XXI століть;
- ✓ Простежити втілення пантеїстичної ідеї К. Пендерецького у вокально-пісенних циклах митця;
- ✓ Виявити шляхи камернізації у творчості композитора на межі XX – XXI століть;
- ✓ Окреслити явище музично-ботанічного симбіозу та його значення у життєтворчості К. Пендерецького;
- ✓ Прослідкувати вплив історії Люславіцького двору та атмосфери Люславіцького парку на еволюцію жанрової палітри, образного змісту, музично-виразових засобів і форми творів композитора кінця XX – початку XXI століть;
- ✓ Виявити ознаки взаємодії музично-дендрологічних принципів і методів у життєтворчості К. Пендерецького.

Об’єкт дослідження – філософсько-естетичні погляди К. Пендерецького в контексті європейської художньої культури кінця XX ст.

Предмет дослідження – відображення філософсько-естетичних засад К. Пендерецького періоду *fin de siècle* у творчості композитора на межі XX – XXI ст.

Матеріал дослідження: лекції філософсько-естетичного трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу. П’ять лекцій на кінець віку» (1997); партитури творів, аудіо- та відеозаписи виконань; фотоматеріали (зокрема насаджень у Люславіцькому парку); біографічні матеріали, монографії; епістолярна спадщина К. Пендерецького — спогади композитора, автобіографічна сага, публіцистичні статті, інтерв’ю.

Методологія дослідження. Методологічну основу праці становитиме залучення наступних методів:

- історико-культурологічний та філософсько-естетичний – спрямовані з’ясувати загальну культурну ситуацію періоду *fin de siècle* і окреслити провідні зміни в естетиці та мистецтві кінця віку;

- *текстологічно-герменевтичний* – покликаний здійснити переклад та аналіз лекцій трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу» задля обґрунтування філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siècle*, вміщеної в зазначеній збірці, та визначення місця цієї концепції в культурно-мистецькому дискурсі Європи на межі століть, а також виявлення вербальних аспектів музичної поетики митця;
- *структурно-семантичний* – спрямований надати пояснення лексемі *claritas* як складовій концепції митця періоду *fin de siècle*, окреслити смислові маркери та провідні ознаки зазначеного поняття, аби ввести цей термін в науково-музикознавчий обіг, пов'язаний із дослідженням творчості К. Пендерецького;
- *текстологічно-семіотичний* – покликаний виявити втілення пантеїстичної ідеї у вокально-пісенних циклах композитора шляхом звернення митця до поезії пантеїстичного спрямування;
- *жанрово-стильовий* – націлений на визначення жанрово-стильових особливостей творчості К. Пендерецького на межі віків та виявлення шляхів камернізації у творах композитора кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- *інтердисциплінарний* – спрямований провести паралель між рівноцінним втіленням творчого потенціалу митця у двох неспоріднених сферах – композиторській та ботанічній, визначити взаємозв'язок музично-дендрологічних принципів і методів у життєтворчості К. Пендерецького.
- *архівно-бібліографічний* – покликаний узагальнити наявні та відомі праці про постать та творчий доробок композитора.

Теоретична база дослідження представлена науковими працями з питань:

- *культурології та філософії періоду fin de siècle* (І. Дзюба [3], С. Дрожжина [4], Е. Кендел [7], О. Музальов [24], М. Нордау

- [27], С. Самсонова [36], В. Сіверс [42], І. Коновалова [10, 11], Т. Beksiński [55], М. Karczewska [69], J. Sosnowski [97]);
- *естетики та соціології* (С. Конанчук [9], О. Кривцун [17], Р. Taranczewski [102]);
 - *історії музичної культури ХХ — початку ХХІ століть* (І. Коновалова [12], О. Крамаренко [16], Є. Ліанська [19], О. Овсяннікова-Трель [28], С. Коробецька [13], А. Chojnacka [58], Jo Sporck [98]);
 - *дослідження творчої індивідуальності та композиторського стилю К. Пендерецького* (О. Сердюк [38; 39; 40], Т. Калімуліна [5; 6], І. Нікольська [26], А. Мельникова [22], М. Tomaszewski [73; 104], R. Chłopicka [57], P. L. Cain [56], A. Gebuhr [65]);
 - *аналізу взаємодії музично-ботанічних методів та принципів композиції К. Пендерецького* (М. Janicka-Słysz [67], М.-А. Potocka [72], М. Tomaszewski [73], I. Lindstedt [78], J. Topolski [105]);
 - *музичної мови та музичної поетики К. Пендерецького* (О. Сердюк [40], I. Lindstedt [78], R. Chłopicka [57], М. Tomaszewski [104], К. Cyran [61], Т. Cyz [62], P. L. Cain [56]);
 - *музичної драматургії та форми твору* (В. Степурко [45], С. Шип [48]);
 - *ландшафтного будівництва та структурної системи парку* (К. Коляда [8]);

Окремий інтерес становить *філософсько-естетичний трактат* К. Пендерецького «Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку» [86], переклад і аналіз якого ліг в основу магістерського дослідження, й *автобіографічна сага* композитора [87].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з:

- Обґрунтуванням філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle* та виявленням її значення у загально-мистецькому

дискурсі Європи на межі XX – XXI століть шляхом перекладу та аналізу лекцій трактату композитора «Лабіринт часу» (1997);

- Уточненням поняття *claritas* як складової концепції митця періоду *fin de siècle*, визначенням його смислових маркерів та провідних ознак і введенням цього терміну в науково-музикознавчий обіг, пов'язаний із дослідженням творчості К. Пендерецького на межі XX – XXI віків;
- Виявленням музичних еквівалентів, які виражають філософсько-естетичні засади композитора періоду *fin de siècle*, у його творчості кінця XX – початку XXI століть;
- Визначенням втілення пантеїстичного світогляду К. Пендерецького у його вокально-пісенних циклах;
- Виявленням шляхів камернізації у творчості композитора кінця XX – початку XXI століть;
- Розкриттям специфіки явища симбіозу композиції – дендрології та виявленням його значення у життєтворчості К. Пендерецького;
- Увираженні впливу історії Люславіцького двору й атмосфери власноруч створеного композитором парку на еволюцію жанрової палітри, образного змісту, форми та музичної мови творів митця.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсах «Світова історія музики», «Історія музики XX-XXI століття», «Аналіз музичних творів», «Історія мистецтва», «Музична естетика», «Музична соціологія», «Культурологія», «Філософія» для студентів закладів середньої та вищої освіти України, а також для подальшого дослідження постаті К. Пендерецького та аналізу втілення його філософсько-естетичних поглядів у творах кінця XX – початку XXI століття.

Апробація матеріалів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення магістерської роботи були оприлюднені на:

- II Всеукраїнській студентській науково-творчій конференції імені Стефанії Павлишин (Львів, 2023). **Тема доповіді:** К. Пендерецький. Музика люславського парку.
- IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2023). **Тема доповіді:** К. Пендерецький «Лабіринт часу»: теоретичні засади та їх практичне втілення у творчості композитора на межі XX-XXI ст.
- II Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво у нелінійному просторі» (Тернопіль, 2023). **Тема доповіді:** Композиторська творчість К. Пендерецького в міждисциплінарному дискурсі.
- III Міжнародній науково-практичній конференції «У діалозі з музикою» (Ужгород, 2024). **Тема доповіді:** Пантеїстичне спрямування вокально-пісенних циклів К. Пендерецького як відображення філософсько-естетичної концепції митця періоду *fin de siecle*.
- XX звітній науково-практичній конференції професорсько-викладацького складу за 2023 рік (Кременець, 2024). **Тема доповіді:** Висвітлення особливостей музичної культури кінця XX — початку XXI століть у філософсько-естетичному трактаті К. Пендерецького «Лабіринт часу».

Окремі положення магістерської роботи були апробовані у наступних публічних виступах:

- Проведення лекції-воркшопу в Польському Інституті у Києві (*Instytut Polski w Kijowie*). **Тема лекції:** *Krzysztof Penderecki: o muzyce i botanice* (Київ, 2023).
- Проведення відкритої міжфакультетської лекції у Кременецькій обласній гуманітарно-педагогічній академії ім. Т. Шевченка (для здобувачів, що навчаються за освітньо-професійними програмами 014

Середня освіта (Музичне мистецтво). Хореографія та 014 Середня освіта (Біологія та здоров'я людини). Екологія). **Тема лекції:** «Композиторська творчість К. Пендерецького в міждисциплінарному дискурсі» (Кременець, 2023).

- Проведення **публічної лекції** «Симфонія Люславіцького парку» у межах презентації проекту «Готичний сад Органного залу», що реалізується КЗ «Рівненська обласна філармонія» РОР в рамках програми *ZMINA: Rebuilding*, за підтримки фонду ІЗОЛЯЦІЯ (UA), *Trans Europe Halles (SE)*, *Malý Berlín (SK)* та співфінансується програмою Європейського Союзу «Креативна Європа» (Рівне, 2024).

За матеріалами магістерської роботи здійснено наступні публікації:

- Олійник С. Композиторська творчість К. Пендерецького в міждисциплінарному дискурсі. *Мистецтво у нелінійному просторі* : збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції / редкол. : З. М. Стельмахук (гол. ред.) та ін. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2023. 294 с. С. 142-144.
- Олійник С. Пантеїстичне спрямування вокально-пісенних циклів К. Пендерецького як відображення філософсько-естетичної концепції митця періоду *fin de siècle*. *У діалозі з музикою* : Зб. матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 25–26 квітня 2024 р. Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2024. 150 с. С. 38-41.
- Олійник С. Висвітлення особливостей музичної культури кінця XX — початку XXI століть у філософсько-естетичному трактаті К. Пендерецького «Лабіринт часу». *Актуальні проблеми гуманітарної освіти* : збірник наукових праць. Випуск 21. Кременець : ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка, 2024.
- Есе: «Паркова симфонія» Кшиштофа Пендерецького (подано на Всеукраїнський конкурс «АРТ-ЖУРНАЛІСТИКА — 2023») (Харків, 2023). I премія.

- Есе: К. Пендерецький & К. Моне: сніданок на пленері (подано на Всеукраїнський конкурс «АРТ-ЖУРНАЛІСТИКА — 2024») (Харків, 2024). І премія.

За матеріалами магістерської роботи підготовано **наукову статтю** «Явище музично-ботанічного симбіозу у життєтворчості Кшиштофа Пендерецького» («Магістерські читання – 2024», ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, кожен з яких складається з підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний об'єм становить – 241 с., з якого основний текст викладено на – 184 с. Список використаних джерел налічує 112 позицій.

РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО У ЗАГАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ ЄВРОПИ НА МЕЖІ ХХ — ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Загальна характеристика культурно-мистецької атмосфери Західної Європи кінця ХХ — початку ХХІ століть

Поняття «кінця віку» народилося у французькій культурі та тісно пов'язане із суспільно-мистецькою ситуацією, що склалася у Франції наприкінці ХІХ ст. За твердженням відомого французького лікаря та письменника єврейського походження М. Нордау, саме французи першими відчували та зрозуміли той душевний стан, який згодом був окреслений у виразі “*fin de siecle*” [27]. Назва поняття походить від однойменної комедії Ф. де Жувено та А. Міккара, написаної у 1888 році. Згодом термін почали застосовувати і для характеристики культурної ситуації інших країн, проте, як зазначає М. Нордау, не завжди це було доцільним. Мало кому вдавалося зрозуміти, що насправді вкладали в це поняття французи, та правильно застосувати термін *fin de siecle*. До того ж, настрої, що побутували наприкінці ХІХ століття у Франції, не цілком поширювалися Європою, а певні ознаки кінця віку у французькій культурі не обов'язково присутні в інших цивілізаціях.

Спробуємо, згідно М. Нордау, окреслити основні характеристики автентичного *fin de siecle*. Зазначимо, що автор у своїй книзі «Виродження» дуже різко відгукується про культурно-історичний період кінця ХІХ століття та критикує властиве йому явище декадентства. За словами письменника, основний смисл французького виразу «*fin de siècle*» полягає у «...зреченні на практиці від традиційної порядності, яка в теорії ще цілком визнається» [27]. У сфері естетики це проявляється у «...запереченні ідеалу в мистецтві та безсиллі створювати враження за допомогою старих форм; у всіх людях загалом — неприхильністю до колишніх правил, які відповідали впродовж ...

тисячоліть вимогам логіки, що ... сприяли появі прекрасних художніх творів» [там само].

М. Нордау так описує настрої періоду *fin de siècle*: привертає увагу неабияка невизначеність, коливання (за влучним порівнянням автора, так звана «морська хвороба»), невиразність, занепокоєння, активне співіснування супротивних станів: збуджено-нервова «лихоманкова» невтомність поряд з абсолютною зневірою, неконтрольований страх поряд із гумором засудженого до смерті. Одна з головних рис цього періоду — відчуття загибелі, вимирання. Зважаючи на це, елітарна меншість знаходить порятунком у всеохопному нігілізмі, з презирством «...проходить повз все, що до цього вважалося прекрасним». Народні «низи» спочатку намагаються протистояти новим віянням, дотримуються канонів традиції, надають перевагу мистецтву минулого, та все ж поступово «сутінковий» настрій *fin de siècle* проникає і в ці найглибші шари населення [27].

Попередні ідеали вже повалені, нові ще не народжуються; серед настроїв людей переважають сумніви, зневіра, розчарування, перенасичення. Читаючи опис М. Нордау щодо зовнішнього вигляду, одягу, зачісок населення, інтер'єру помешкань цього часу, робимо висновок про тотальний еклектизм, різку дисгармонію, що проявляються в поєднанні різностильових, різночасових елементів, відсутність форми, порядку, епатаж. Повсюдна гетерогенність, асиметричність, хаотичність, безсистемність виснажує людей; незвичність і незрозумілість викликає невдоволення [там само].

У цій ситуації, за думкою філософа, музика, аби й надалі справляти враження на слухача, змушена була трансформуватися, а саме: підлаштовуватися під релігійний настрій або ж вражати своєю формою, неочікуваним розвитком мотивів, незвичністю у використанні реєстрів, гармонічних правил, консонансів і дисонансів, химерністю розв'язань. Хаос в оркестрі, поліфонія пластів, боротьба окремих інструментів та інструментальних груп, розсіювання-розріджування основного мелодичного мотиву — все це використовується з метою здивувати слухача, прикувати

його увагу недовомленістю, роздразнити нерозв'язанням. Як іронічно зазначав М. Нордау, «слухач повинен покинути залу, зазнавши танталових мук та нервово знесилений ...» [27].

У цій пошані до всього протиприродного, аномального, ефемерного, епатажного, у появі містиків, символістів, декадентів та їх прихильників, професійне лікарське око М. Нордау вбачає вияв патологічних людських станів, що породили культуру *fin de siècle* — виродження та істерії. Дослідник зазначає, що попит на «хворих» художників та мислителів у цей період історії формується таким же хворим натовпом. До симптомів психічного виродження населення лікар-філософ відносить надмірну вразливість, суб'єктивізм у визначенні смислу різних життєвих явищ, егоїзм, зайву фантазійність, містицизм, аморальність, песимізм. На цьому ґрунті базуються «...різні художні твори та філософські вчення, що не мають великої цінності за своїм змістом, але приваблюють більшість людей, які знаходять в них відображення власних хворобливих почуттів чи виправдання своїх неприродних інстинктів...» [там само].

Яскравим виразником процесу виродження та, за твердженнями М. Нордау та С. Самсоної, невід'ємним структурним складником поняття "*fin de siècle*" є **явище декадентства**, якому властиві безвихідність, безнадійність, песимізм і кризові настрої [27; 36]. Проте, на відміну від осудливого погляду на декаданс М. Нордау, культурологиня С. Самсонова вбачає у цьому явищі «...не занепад, а досягнення того ступеня зрілості, який настає на заході цивілізації та пошуки культурних засобів і форм втілення нових ідей та відчуттів» [36]. Схоже судження, наведене у книзі М. Нордау, висловлює також французький поет і літературний критик Т. Готьє, стверджуючи: «Стиль занепаду ... — це мистецтво, що досягло найвищого розвитку, яке народжується в часи старіючої цивілізації <...> це майстерний, складний, вчений стиль, сповнений градацій та вишуканості, що все більше розсуває мовні межі (дозволимо собі провести аналогію з музичною мовою — С. О.), запозичує слова в усіх спеціальних лексиконах, фарби — на всіх

палітрах, звуки — у всіх інструментів, що <...> виражає нові думки за допомогою нових форм і слів, яких досі ще ніхто не чув» [27]. Хоча сам автор «Виродження» наводить ці слова Т. Готьє, аби вчергове спростувати та розкритикувати явище декадентства, ми все ж беремо до уваги вищенаведені думки, щоб надалі екстраполювати їх на аналіз культурної ситуації кінця ХХ — початку ХХІ століть.

Згідно з переконаннями М. Нордау, декадент — це хвора людина із явними симптомами виродження, що діє всупереч прийнятим правилам, має маніакальне бажання бути ексклюзивним і слабку волю, неспроможність адаптуватися до зовнішнього світу, анархічні погляди. Філософ відгукується про період *fin de siecle* загалом і про моральні та культурно-суспільні якості декадентів зокрема вкрай негативно. Згідно з його тлумаченням, представники декадентства — це люди без будь-яких моральних цінностей, що свідомо шкодять, знищують ті рештки від нормального функціонування суспільства та культури, що ще залишилися. З огляду на це, автор нагадує нам, що краса без етичності, так як і форма твору без змісту, неможлива та закликає не дозволяти митцям із симптомами виродження проявляти свою індивідуальність в аморальних працях [там само].

Вкрай негативно та песимістично описуючи суспільно-культурні явища *fin de siecle*, М. Нордау підводить нас до думки: певний період історії закінчується і починається новий, що характеризується, як зазначалося раніше, запереченням постулатів минулого, відсутністю спадкоємності традицій, руйнуванням попередніх поглядів та системи цінностей. У цьому суцільному хаосі на мистецтво покладається важлива місія — надати вказівки щодо порядку, вказати шлях. Митці повинні відгадати, передчути та вказати масам, що завтра буде вважатися етичним або прекрасним, у що ми будемо вірити та чим насолоджуватися [27].

Незважаючи на таку похмуру, песимістичну характеристику важкої хвороби під назвою *fin de siecle*, М. Нордау все ж із надією дивиться в майбутнє ХХ століття. Лікар резюмує: тогочасна істерія протримається

недовго, народи оговтаються від неї, адже, за думкою автора, людство ще не досягло zenіту свого розвитку, тому тимчасове «перенапруження» та виснаження двох-трьох поколінь не може вичерпати всі життєві сили людського роду. Хвороба *fin de siecle* — це хвилина перевтоми, проте, згодом сили людства обов'язково відновляться. Однак, як зазначає М. Нордау, для цього неодмінною умовою є співіснування процесів модернізації, пошуку нових форм і постійної ретроспекції, опори на традицію [там само].

Автор вказує: «В усіх країнах теоретики та критики в області естетики повторюють фразу, що нинішні форми мистецтва віджили свій час і стали непридатними, що народжується дещо нове...» [27]. Проте будь-який розвиток, наголошує М. Нордау, базується на попередньому досвіді. На підтвердження своєї думки автор наводить надзвичайно влучний і лаконічний вислів французького історика релігії, семітолога, публіциста Ж. Е. Ренана: «Що було, те буде» [там само]. М. Нордау вважає, що можливими є модифікації старих форм, розширення їх меж, натомість письменнику здається неможливим створення абсолютно нової форми. За думкою вченого, розширення художніх рамок полягає не у винайденні нових форм, а у привнесенні в попередні нового матеріалу, оновлених образів [там само].

Коротко розглянувши значення феномена «*fin de siecle*», визначивши його етимологію та генезис, окресливши специфічні риси, спробуємо довести доцільність застосування цього терміна під час характеристики культурно-мистецької ситуації наприкінці ХХ століття.

Незважаючи на те, що поняття «*fin de siecle*» своїм виникненням завдячує культурно-мистецькій ситуації, яка склалася у Франції кінця ХІХ ст., чимало дослідників (серед них С. Самсонова [36], Є. Сосновський [97], М. Карчевська [69]) вказують на подальше побутування зазначеного терміна як *окремої культурологічної категорії*, що може вживатися без прив'язки до конкретного історичного періоду. Саме в такому вигляді вислів «кінець століття» втілюють у своїй музично-публіцистичній діяльності

польські композитор К. Пендерецький та музичний журналіст Т. Бексінський.

Науковиця С. Самсонова зазначає, що поняття «*fin de siecle*» не вичерпується лише своїм часовим відрізком кінця XIX — початку XX століть, а також існує як **самостійна одиниця в культурології** [36]. Дослідниця стверджує: видається доцільним сприймати *fin de siecle* без прив'язки до хронологічних меж, розуміти цей феномен більш ширше — як самостійне, самодостатнє художнє явище. І, відповідно, не завжди це поняття буде точно співпадати із часовим кінцем століття. У цьому разі *fin de siecle* вміщуватиме в себе характерологічні ознаки щодо естетики, настроїв у мистецтві, культурі та суспільстві, притаманних цьому художньому явищу [там само].

Межа століть, за твердженням С. Самсонової, «...супроводжується зміною ментальності, життєвих ідеалів та цілей. В культурологічному аспекті на рубежі віків спостерігається відчуття вичерпаності змісту, форм і засобів вираження культури минаючого століття...» [36]. Стан «пошуку», «...властивий культурі “*fin de siecle*”, який характеризується межовими, перехідними настроями <...>, символістське світовідчуття, де на перше місце виходить не “я” художника, а осягнення ним буття (хто я? де я?)...» [там само], присутні як наприкінці XIX, так і XX ст. Зазначені риси «кінця віку» зауважують митці на межі XX-XXI ст. й неодноразово вказують на них у своїх публіцистичних працях, таких як: «Лабіринт часу: п'ять лекцій на кінець віку» К. Пендерецького (1997) [86] та фейлетон «*Fin de Siecle*» Т. Бексінського (1999) [55].

Поряд із концепцією С. Самсонової щодо функціонування явища *fin de siecle* як окремої культурологічної категорії слід звернути увагу й на подібні твердження, подані майже десятиліттям раніше польським публіцистом та літературним критиком Є. Сосновським [97]. Письменник зазначає, що в 90-х роках XX ст. поняття «нового *fin de siècle*'u» у Польщі вживалося можливо трохи легковажно, але повсюдно, витало в атмосфері краю. Кризу століття, а

заразом і тисячоліття, відчували не лише представники творчої інтелектуальної еліти, а й прості жителі [там само, с. 145].

Автор наводить характерні риси, такі як: *перенасичення, рафінування, есхатологічні мотиви, вичерпання, розгардіяш, засилля масової культури*, що панують в суспільстві та сповіщають про наближення наприкінці ХХ ст. нового *fin de siècle'u*. Як вже раніше зазначалося, ці тенденції вловлювали не лише митці, літератори, а й політичні діячі, священники, соціологи та просте населення. Є. Сосновський влучно зауважує, що навіть періодичні видання, орієнтуючись на той «запах кінця століття», що вже витав у повітрі, змінюють свої назви, як наприклад краківський місячник «Літературно-мистецький журнал» («*Pismo literacko-artystyczne*») із 1990 р. починає найменуватися «Кінець віку» («*Koniec Wieku*») [97, с. 146].

Н. Герке (*Natasza Goerke*) [там само] та Т. Калімуліна [5, с. 241] стверджують про циклічність появи феномена *fin de siècle* і пов'язаного з ним явища старіння та занепаду культури наприкінці кожного століття, а М. Гретковська (*Manuela Gretkowska*) загалом прирівнює постмодернізм другої половини ХХ ст. до явища декадентства, що є невід'ємним структурним складником поняття «кінця віку» [97, с. 146].

Незважаючи на досить суттєві відмінності між ХІХ та ХХ ст., за твердженням Є. Сосновського, ситуація на схилку обох віків є ідентичною; це, за словами автора, суспільний факт, навіть якщо він ще не достатньо вивчений і підтверджений науковцями [там само, с. 147]. Тотожними для кінця обох століть, за визначенням письменника, є комунікаційна (зокрема «автокомунікаційна») криза; «розщільнення» (“*rozszczelnienie*”) культури; масовий інтерес до екзотичних (зокрема східних) культур; затирання поділу між «високим» та «низьким» мистецтвом; повернення до початкового, «передмовного» (“*przedjęzykowego*”) досвіду, до *materia prima* [там само, с. 156-158].

До того ж порівняння культурно-мистецької атмосфери Європи кінця ХХ — початку ХХІ віку із межею ХІХ-ХХ століть Є. Сосновський вважає

доволі підбадьорливим, оптимістичним жестом, дієвим способом мотивації, адже усвідомлення того, що подібні декадентські настрої, страхи повного краху, очікування кінця європейської цивілізації наприкінці XIX ст. не справдилися вповні, а перелом віків у дійсності виявився не таким жорстоким, вселяє надію на майбутнє відновлення та надає сили для наступних звершень [97, с. 147]. У можливість подолати кризу європейської культури шляхом її трансформації вірить і К. Пендерецький [73, с. 184]. Нагадаємо, що такий же оптимістичний прогноз, щоправда щодо культурної ситуації прийдешнього XX ст., давав свого часу М. Нордау, що вкотре вказує нам на циклічність культурних процесів. Тож вважаємо цілком обґрунтованим вживання поняття *fin de siecle* під час характеристики культурно-мистецької ситуації кінця XX віку.

Поряд із Є. Сосновським межу XX-XXI століть визначають додатково як злам тисячоліть М. Карчевська [69, с. 73-74], В. Сіверс [42, с. 421] та К. Пендерецький [86, с. 31]. Як стверджують автори, *fin de millenaire* провокує ще більш виразний апокаліптичний страх, неспокій, зачарування культурною смертю як в мистецьких колах, так і серед простого населення.

Визначивши етимологію та генезис поняття *fin de siecle*; окресливши, за М. Нордау, основні риси автентичного «кінця віку»; обґрунтувавши вживання зазначеного терміна як окремої культурологічної категорії, пропонуємо надалі зосередитися на детальній характеристиці культурно-мистецьких настроїв у Європі наприкінці XX століття.

З другої половини 50-х років минулого століття, за твердженням В. Сіверса, починається **постмодерна епоха**, що триває дотепер [42, с. 409]. І. Коновалова [12] та Є. Ліанська зазначають, що в сучасному науковому дискурсі ще не сформувалося чітке окреслення цього терміна «...через відсутність часової дистанції <...>. Теоретики постмодернізму ... уявляють його одночасно як стильовий напрямок в мистецтві, тип мислення (...), політичну ситуацію (...), стильову константу в мистецтві (явище, яке з'являється в культурі перманентно, після кожного модернізму, "поріг кризи

у кожній епосі”, як писав У. Еко)» [19, с. 5]. Постмодерн вважають аналогом *fin de siecle* 'u XX ст. й інші дослідники: М. Гретковська [97, с. 146], В. Сіверс [42], І. Коновалова [12], Н. Маньковська [20].

Як стверджує В. Сіверс, «поняття “постмодерн” (пост-сучасність) можна розуміти як культурно-історичний час, що триває “після часу”, в ситуації “завершеності” історії» [42, с. 409]. Подібно висловлюється й Є. Ліанська, зазначаючи, що «ситуація “після” модерну означає водночас і ситуацію “після” історії, яка втілює розвиток, становлення іманентного ідеї модерну потенціалу ...» [19, с. 6]. Водночас в більш локальному співставленні «...приставка “пост” замикає та заперечує модерністський агресивний активізм», або ж включає в себе «...прагнення до узагальнення, тенденцію асуб’єктивності». [там само, с. 6-7]. Узагальнимо: префікс «пост» може виражати наступність, завершення, протиставлення або ж заперечення попереднього досвіду. Тобто естетика модернізму, що вичерпала себе до середини XX ст., в час постмодерну або постає в іншій перспективі, або радикально заперечується, а інколи навіть не можливо провести межу між цими проявами.

Постмодерністичне мислення формується із відчуття розчарування в попередніх ідеалах і цінностях. Постмодерн ототожнюється з епохою «втоми», «ентропійної» культури, наповненої есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, еkleктичним змішуванням художніх мов [20]. Нагадаємо, що подібну характеристику епохи *fin de siecle* 'u XIX ст. надав М. Нордау, вказуючи на панування в культурно-суспільному житті кінця минулого віку настроїв сумніву, зневіри, розчарування, перенасичення; переважання тотального еkleктизму, дисгармонії, хаотичності, епатажу; відсутність форми та порядку; вияв через мистецтво патологічних людських станів [27]. Це вкотре дає нам можливість ототожнити постмодерн із епохою «кінця [XX] століття» та порівняти його із часами *fin de siecle* 'u XIX віку.

Мистецтво постмодерну «...впадає у простір інтертекстуальності...», що проявляється у тотальному зверненні до традиції, опорі на попередній

культурний досвід, пануванні цитатності, використанні алюзій, шаблонних архетипів, історичних орієнтирів [19, с. 6]. Найбільш характерними для постмодерністської естетики є такі явища, як: *ритуальність, коментування, діалог* із попереднім музично-культурним досвідом, «...(що найяскравіше проявляється у техніці *полістилістики*), *нова простота, іронія, ігрове начало, анонімність творчості (...), ідея тиші* (як реакція на те, що вже відбулося, було сказано), *постлюдійність* (як нова післямова), опора на *праелементи* музичної мови ...»[там само, с. 7].

Є. Ліанська виділяє два основних напрямки постмодернізму, умовно називаючи їх: *ігровий* та *медитативний*. «Перший характеризується переважанням ігрового начала, іронією, інтересом до “шлягера”, опорою на історичний матеріал, ризоматичністю складових і підвищеною концептуальністю..., тоді як другий визначається більшою метафізичною узагальненістю та розмитістю культурного *background*’у, специфічним відношенням до категорій звуку, часу і простору, новим розумінням “банального”...» [19, с. 10]. Проаналізувавши музичні композиції К. Пендерецького межі ХХ-ХХІ ст., можемо стверджувати про втілення у творчості композитора ознак як першого, так і другого напрямку, безперечно з переважанням «*сугестивного*», «*медитативного*» (за Є. Ліанською) варіанта постмодернізму, з такими істотними для нього категоріями, як *ритуальність* та *естетика тиші* [там само, с. 9-10], про що детальніше буде описано в наступних розділах магістерської роботи.

Безсумнівно, естетика постмодернізму справила значний вплив на філософсько-естетичні погляди та композиторську творчість К. Пендерецького, і, як зазначалося вище, у музичних композиціях Майстра можна віднайти чимало постмодерністичних рис. Проте, погодимося із твердженнями М. Томашевського, А. Яжембської [104, с. 328] та І. Нікольської [26], які зауважують: незважаючи на використання митцем деяких постмодерністських прийомів, «...музика К. Пендерецького із постмодернізмом має небагато спільного» [там само, с. 13]. «З’єднавши

традиції пізнього романтизму із власними розробками в області звуковисотності, композитор створив *індивідуальний музичний проєкт* як у сфері симфонізму, так і в інших жанрах (оперному, кантатно-ораторіальному, камерному). Він хотів, щоб його музика несла в собі загальнолюдські, гуманістичні цінності» [25, с. 137]. А ті стрімкі повороти та постійні зигзаги в еволюції композиторського стилю К. Пендерецького, що невпинно вражали слухачів і критиків, відобразили складні шляхи післявоєнної польської музики. Творча особистість Майстра змогла втілити той дух напружених пошуків і художніх прагнень, який властивий усьому тогочасному європейському мистецтву.

На відміну від модернізму, постмодерн за своєю природою антиутопічний, не скерований в майбутнє і позбавлений всякої надії [17]. Мистецтво цього періоду виявляє безліч суспільно-культурних проблем та негативних явищ, окремі з яких притаманні виключно ХХ ст.: екологічні катаклізми, дві світові війни, жахіття тоталітарного режиму, засилля масової культури, глобалізація.

Повернімося ще раз до явища декадентства, основного структурного складника епохи *fin de siecle'u*. Як зазначає О. Музальов, глибока криза культурно-суспільного життя, яку знаменувала поява декадентських настроїв у мистецтві наприкінці ХІХ ст., супроводжувала європейське суспільство «...впродовж усього ХХ ст., розпочинаючи з першої світової війни і закінчуючи сьогоденням» [24, с. 77-78]. Це твердження дослідника заперечує оптимістичні сподівання М. Нордау, який запевняв, що після декадансу ХІХ віку сили людства відновляться та продовжиться активний культурно-суспільний розвиток [27].

Про кризу, що «...охопила людство на початку минулого століття і “успішно” розвивається дотепер», згадує і В. Сіверс [42, с. 392]. За твердженням дослідника, перелам у культурно-цивілізаційних процесах, що відбувся на межі ХХ-ХХІ ст., досі не траплявся в історії людства. Подібно висловлюється й О. Кривцун, зазначаючи: «ХХ вік ... знаменує собою

суттєвий злам в історії людини і формах її культурної діяльності» [17]. Серед головних причин такого культурно-суспільного зламу В. Сіверс називає науково-технічний прогрес, зникнення сенсу існування, відсутність або ж відносність істини, загубленість у часопросторі, повсюдний хаос [42, с. 396-398].

«Відносність істини, що знайшла свій відбиток у фізичних теоріях (наприклад, у теорії відносності А. Ейнштейна — С. О.), була доповнена суттєвими зрушеннями в уявленні про психічний світ» [42, с. 401]. Неспроможність науки «...осягнути істину як повне і точне відображення світу...» призвела до смерті культури [там само, с. 395]. А, як стверджує головний герой відомого роману Л. Костенко на порозі Міленіуму: «Закономірно. Коли починається смерть культури, настає культура смерті» [14, с. 44].

Есхатологічні настрої, апокаліптичні мотиви присутні у творчості багатьох митців ХХ ст. Наявні вони і в композиторському доробку К. Пендерецького. Як зазначає Т. Калімуліна: «Саме ... ритуальністю (яка є одним з характерних явищ постмодерністської естетики — С. О.), обсяжністю теми Смерті та Апокаліпсису пояснюється успіх опери “Чорна маска” [К. Пендерецького] у різноманітних слухачів та глядачів. Теми ці, генетично пов'язані з кризовими ситуаціями у культурі, знаходять своє вирішення ... у всепоглинаючому танці смерті у фіналі опери; поглинаючому усіх виконавців на сцені, усіх глядачів, що відбиваються у дзеркалі завіси (навіть і диригента!) <...> Щаблі до цієї теми [Смерті] позначені у творчості “Пасіонами”, “Дияволами з Лудена”, (сатанізм, гротеск, смерть героя), “Утраченим Раєм”, (становлення — “*Anaclasis*”), “Чорною маскою” та, недостаючим компонентом — “Королем Убю” ...» [5, с. 239].

Польський композитор зізнавався, що тема смерті наявна у його музичних композиціях різних періодів [104, с. 115]. М. Томашевський подібно до вищенаведеного твердження Т. Калімуліної зазначає: «Творчість К. Пендерецького пронизує екзистенційне усвідомлення присутності смерті в

сучасній цивілізації та почуття глибокої культурної кризи. Як творець за своєю природою і внаслідок власного досвіду, здобутого в цей час, ... [композитор] не міг залишатися байдужим ...» [103, с. 119]. Проте слід додати, що К. Пендерецький обов'язково завершує всі свої твори катастрофічної, апокаліптичної тематики акцентами надії; це, за його словами, християнська концепція — вираження вічної перемоги над смертю [73, с. 68, 184].

Поряд із есхатологічною та апокаліптичною тематикою, музичні композиції К. Пендерецького висвітлюють жахиття кровопролитних воєн, національних повстань, концентраційних таборів, тоталітарних режимів усього ХХ ст. Тема Христових мук в поєднанні із мотивами людських страждань найповніше розкрита в монументальній ораторії композитора «Страсті за Лукою» (1965-1966). Сам митець так коментував цей твір: «Звернувся до архетипу Страстей, щоб описати не лише муки і смерть Христа, але й жорстокість нашого століття, мучеництво Освенциму» [72, с. 8, 10].

Пам'яті загиблих в Освенцимі також присвячена ораторія композитора «*Dies irae*» (1967). Як влучно зазначає О. Крамаренко: «Цей твір став не лише виразом крику-протесту сучасної людини, відображенням болю та страждань жертв фашизму, а й виступив символом надії» [16, с. 98]. Пам'ять жертв Хіросіми вшанована у «Трені» (1960) К. Пендерецького, а про катаклізми ХХ ст. пророчим голосом сповіщає опера композитора «Втрачений рай» (1976–1978) [там само]. К. Циран стверджує: «К. Пендерецький, завжди знаходячись на стороні традиційних цінностей, вживаючи вибраних елементів постмодерністичного мистецтва (еклектизм, пастиш, іронія, бунт, “низький стиль”), показує цей світ жахливим — і огидним» [61, с. 90].

Принципово новим явищем ХХ-ХХІ ст., своєрідним структурним феноменом, що виокремлює ХХ вік з-поміж інших історичних епох, є масова культура [24, с. 84]. «Хоча функціональні та формальні аналоги явищ

м[асової] к[ультури] зустрічаються в історії починаючи від найдавніших цивілізацій, справжня м[асова] к[ультура] зароджується лише в Новітній час у процесі індустріалізації та глобалізації, <...> деградації численних форм традиційної повсякденної культури доіндустріального типу, розвитку технічних засобів тиражування і трансляції інформації ...» [20]. Найбільша відмінність масової культури від попередніх низових форм полягає в тому, що вона користується досягненнями найбільш передових технологій навіть більше, ніж усі елітарні форми мистецтва ХХ ст. [там само].

Як зазначає О. Музальов, «масова культура стандартизує все — від умов побуту, харчування й одягу — до бажань, думок й ідеалів» [24, с. 84]. Виникає закономірне запитання: яка доля чекає митця під тиском глобальних чинників та процесів уніфікації, в чому творець зможе знайти свою опору, вкоренитися та зберегти власну самобутність? «Інформативний бум, усепроникність сучасних засобів масової інформації ... формують віртуальне (і досить засмічене) середовище існування, ... тим самим збіднюючи знання людства про самого себе і деформуючи свідомість суспільств і особистостей, поглиблюючи кризу розуміння» [3, с. 30]. На негативних наслідках для мистецтва та суспільства в цілому, спричинених засиллям масової культури, неодноразово наголошує й К. Пендерецький. Ба більше, аналіз цієї ворожої тенденції ХХ ст. композитор здійснює в одному із розділів своєї книги [86], яка має назву «Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку» та регламентує філософсько-естетичну концепцію Майстра періоду *fin de siecle*.

Процес глобалізації, що є однією з першопричин виникнення масової культури, «...опиняється в центрі уваги не лише політиків та економістів, а й філософів, соціологів, культурологів, письменників, журналістів, репрезентантів різних громадських рухів» [3, с. 27]. І. Дзюба називає цей процес епохальним явищем, яке торкається усіх народів на планеті та їх культур [там само]. А як влучно зауважує головний герой раніше згаданого роману Л. Костенко: «Глобалізація глобалізує всі проблеми, і ні одної не зменшить» [14, с. 44].

Беззаперечно, суспільство у ХХ-ХХІ ст. шукає шляхи подолання тотальної глобалізації, альтернативні варіанти розвитку. З'являється антиглобалістський рух або ж пропагується ідея глокалізації. Натомість польський філософ Я. Кучинський як альтернативу глобалізації розглядає універсалізм [3, с. 32]. І. Дзюба зауважує: «Не маргінальна культура, а універсальна – ось наша надія. Але універсальність – не в абстракції, а в конкретному, в широкому діапазоні національно самобутніх форм вираження, що збагачують багатоманітність людства» [там само, с. 33]. Важливого значення ідеї універсалізму в мистецтві надавав К. Пендерецький. Це проявилось в його багаторічних спробах створити універсальну музичну мову, віднайти всеоб'ємну музичну форму, синтезувати музично-звуковий досвід попередніх епох.

На межі ХХ-ХХІ ст. «...технічний прогрес дозволив досягненням техніки постати між людиною та природою. Вперше в історії людство настільки явно відокремилося від попереднього середовища свого існування. <...> Людина виявилася відірваною від своєї повсякденної дійсності» [46]. Суспільство повсюдно усвідомило загрозу екологічної катастрофи планетарного масштабу [3, с. 30]. Відповідна екологічна проблематика, пантеїстичні мотиви почали висвітлюватися у творчості багатьох митців, зокрема О. Мессіана («Каталог птахів», 1956-1958), Дж. Крама («Голос кита», 1971), Л. Мельника, К. Пендерецького (№ 6 симфонія «Китайські пісні» 2008-2017; № 8 симфонія «Пісні скороминущості», 2004-2005; вокальний цикл «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії», 2010).

Ще наприкінці ХІХ ст. М. Нордау наголосив на недовговічності та кволоті тих естетичних шкіл та численних стильових «-ізмів», що почали з'являтися на межі ХІХ-ХХ віків. Письменник стверджував, що різноманітні модні течії та напрямки «... вказують шлях не вперед, в майбутнє, а назад, в минуле. Їх слово — не передбачення, а безглуздий белькіт душевно хворого,

і те, що профан вважає спалахом кипучих молодих сил і бурхливим прагненням до творчості, насправді — конвульсії і судомиснаження» [27].

Якщо М. Нордау пророкував короткотривале існування численних напрямків, течій, композиторських технік авангардного періоду, то К. Пендерецький дійшов до того ж висновку, вже оглянувшись на їх побутування у ХХ ст. та навіть випробувавши деякі з них (серійна, електронна музика, сонористика). Польський композитор зміг «вирватися з пастки авангарду» ще до повного його вичерпання, стверджував, що все можливе в мистецтві вже винайдене, і єдиний правильний шлях подальшого розвитку вбачав у переосмисленні попереднього досвіду, опорі на традиції, синтезуванні найкращих здобутків минулого та сучасності. Цей постулат став однією із складових філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle* та сповна втілюється у його композиторській творчості.

1.2. Відображення філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle* у трактаті «Лабіринт часу» (1997)

Дослідники [6; 9; 57, 62, 104] відзначають глибоку філософічність музики К. Пендерецького. Загалом інтерес до філософії, прагнення до всеосяжного пізнання світу та безперервний пошук істини проявилися у композитора в досить юному віці. У 50-х роках ХХ ст., коли молодий митець переїхав на навчання до Кракова, то поряд із заняттями в Музичній академії почав відвідувати лекції із класичної філології та філософії у Р. Інгардена, вивчати античну культуру, грецьку та латинь в Ягеллонському університеті. І хоча згодом К. Пендерецький вибрав композиторський шлях, проте «... сприйняття екзистенції філософськими категоріями і мислення образами античної культури ... назавжди закоренилося» у свідомості Майстра [73, с. 9].

Видатна німецька скрипалька, виконавиця музики К. Пендерецького та його багаторічна приятелька, А. Софі-Муттер стверджує, що композитор

через свою творчість «...ознаменував трагічні моменти історії людства, застерігаючи нас не слідувати знову тими ж шляхами, постійно прагнути бути кращими» [83]. Виконавиця називає Митця «великим гуманістом, громадянином світу» і без перебільшення вважає його творіння даром для людства [там само].

Свої філософсько-естетичні погляди на культурну ситуацію наприкінці століття загалом та зміну музичної естетики періоду *fin de siècle* зокрема К. Пендерецький втілює у власному трактаті «**Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку**» (1997) [86]. М. Томашевський наголошує на необхідності вивчення не лише музикознавцями, а й виконавцями цієї книги-збірки лекцій митця, аби вповні зрозуміти композиторський феномен К. Пендерецького, усвідомити передумови образно-сміслових і стилістично-виразових змін у творчості Майстра та могли правильно інтерпретувати його музичні композиції [104]. Із цією настановою погоджується і К. Циран (*Krzysztof Cyran*), зазначаючи, що літературні тексти, промови, діалоги К. Пендерецького становлять «...істотну частину авторефлексії у польській музиці останнього століття» [61, с. 90].

Подібне твердження виголошує й українська музикознавиця Т. Калімуліна. Дослідниця зазначає: «...*творчість К. Пендерецького* являє собою не тільки музично-стильовий, але й *особливий культурологічний феномен, може бути висвітлена як ціле* — у єдності методу — *тільки в контексті пріоритетних напрямків культури та їх проєкцій в галузь музичної культури (курсив наш. — С. О.)*» [6, с. 1]. Т. Калімуліна підкреслює, що художнє мислення польського Майстра слід обов'язково розглядати як **вербально-музичну цілісність** [там само, с. 7], де інтерпретація музичної творчості невіддільна від аналізу вербальних текстів композитора, які складають численні інтерв'ю, науково-публіцистичні статті, публічні лекції, монологи й діалоги митця та зокрема його філософсько-культурологічний трактат «Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку». Українська дослідниця зазначає: «Прагнучи пояснити свої наміри, композитор користується словом і

як предметом, і як інструментом — свого роду Дзеркалом — **позамузичним вербальним відображенням музичних ідей** (виділено нами. — С. О)» [6, с. 8]. За Т. Калімуліною, вербальну тенденцію композиторської творчості К. Пендерецького цілком виправдано можна назвати авторською «концептуалізацією», а «...становлення *вербалізованої семантики* як самостійної галузі його *композиторської поетики...*» слід усвідомлювати як *словесну інтерпретацію митця* власного методу і стильових намірів. «У цьому виявляється потреба К. Пендерецького у створенні нового ціннісного каталогу музики, а також філософсько-поетичне розуміння своїх музичних ідей (у єдності з бажанням бути вірно і з достатньою широтою зрозумілим)» [там само, с. 13].

Варто зазначити, що наприкінці ХХ ст., в атмосфері декадентсько-кризових настроїв нового *fin de siècle'u*, з'являється значна кількість філософсько-культурологічних концепцій, які «...важко без досить штучних узагальнень об'єднати єдиним колом ідей і тем» [42, с. 409] [12, с. 102-103]. Серед цього різноманіття філософсько-естетична концепція К. Пендерецького, втілена композитором у власному трактаті, посідає важливе місце не лише, як вербальний еквівалент музичних ідей і композиційно-стильових рішень митця, а й як вияв узагальнених поглядів і роздумів польського Майстра щодо культурно-мистецької ситуації кінця століття й тисячоліття водночас.

Проте слід наголосити, що в українському музикознавстві збірка «П'яти лекцій на кінець віку» К. Пендерецького залишається мало дослідженою досі. Переклад та аналіз трактату здійснила лише Т. Калімуліна у своїй дисертації «Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пендерецького» (2003) [6]. Щоправда, музикознавиця під час вивчення зазначених лекцій розглядала концепцію літургійного та сакрального задля подальшого семантичного аналізу музичних творів композитора. Нами ж вперше здійснено розбір «Лабіринту часу» з огляду на декларування у трактаті теоретичних філософсько-естетичних засад К. Пендерецького щодо

музичної культури періоду *fin de siècle*, які неодмінно знайшли своє практичне втілення у творчості митця на межі ХХ-ХХІ століть.

У книзі-збірці міститься п'ять лекцій, які були виголошені композитором у чотирьох університетах: Музичній академії у Кракові, Варшавському університеті, Музичній академії у Варшаві та Університеті в Глазго (Шотландія) — на знак вдячності за присвоєння митцеві почесного ступеня *honoris causa*. Ще одна із промов була проголошена в Мюнхені в межах циклу читань «Кінець віку». Як зізнається К. Пендерецький: присвоєння згаданих ступенів *honoris causa* спонукало його переосмислити актуальну тему — *становище митця на схилі століття* [86, с. 7]. Американська дослідниця Е. Гебур (*Ann Gebuhr*) влучно додає, що у цій книзі пан Кшиштоф рефлексує заразом над місцем, роллю як абстрактного, так і окремого митця, тобто самого себе, наприкінці віку [65, с. 29]. Поряд із зазначеними лекціями у «Лабіринті часу» подане надзвичайно глибоке та вичерпне інтерв'ю із композитором, записане Ганною і Збігнєвом Баран.

Пан Кшиштоф пояснює, що в книзі намагався поділитися своїми суспільно-культурними рефлексіями та сумнівами, свідомо відходячи від іманентного аналізу музичної сфери, навмисно вплітаючи осмислення музичного мистецтва наприкінці ХХ віку в більш універсальні роздуми. Митець зізнається: пробуючи розпізнати і назвати ознаки *fin de siècle* і *mal du siècle* (адже кінець ХХ століття виявився водночас і кінцем тисячоліття), прагне заразом перемогти наступаючу тональність песимізму, що характерна для кризово-переломного етапу кінця віку [86].

Збірник лекцій розпочинається епіграфом-цитатою із поетичної збірки Р. М. Рільке «Книга годин». У декількох рядках, перекладених Б. Антохевичем, сконцентрована основна ідея подальших роздумів К. Пендерецького: становище митця на схилку століття, підбиття підсумків і водночас відчуття блиску чистої сторінки, нового обрію з необмеженими можливостями [там само, с. 6]. Глави-лекції книги доповнені надзвичайно яскравими та влучними ілюстраціями польського художника Я. Капусти

(див.: додаток 1, с. 197-201). Напрочуд вдалі замальовки на початку кожного розділу стисло відображають його головну ідею та зміст.

Т. Калімуліна зазначає: загалом «Лабіринт часу» К. Пендерецького — це «...яскравий індивідуальний дискурс, що виявляє цілісну естетичну програму творчості» митця [6, с. 8]. У контексті лекцій вербальні «вказівки» польського Майстра «...поступово переростають у свого роду притчеві означення, поетичні символи, ... [які] композитор ... “розшифровує” за допомогою парного поняття, текстуально близького. Так виникає наступний ряд подвійних понять: *Ковчег* — соборність; *зцілення* — синтез; *Сад, Ліс, Дерево* — виростання; *Лабіринт* — шлях, пошук, досвід щирого знання; *“Кінець сторіччя”* — час прогнозування майбутнього, тобто Начало; *традиція* — імперативність архетипів, потреба ретроспекції; *форма* — кристалізація свідомості, духу, можливість виявлення контрастів і парадоксів буття; *сакральне* — вимір реальності, “важка надія”, спосіб порятунку; *десакралізація (профанне)* — “фаустіанська пристрасть знищення”, розпад цілого; *“декаданс душі”* — занепад форми; *духовність* — простота в поєднанні з відходом від еклектики; ...; *вихід з Ковчеза* — ... відкриття нової землі ... (курсив наш. — С. О.)» [там само, с. 8-9]. Нагадаємо, що Т. Калімуліна подає цей власноруч сформований ряд подвійних понять з огляду на концепцію літургійного та сакрального, втілену в композиторській творчості К. Пендерецького.

Проте цілком виправдано можемо спроеціювати ці дуальні визначення на площину філософсько-естетичної концепції митця періоду *fin de siècle* і трактувати їх у більш ширшому, мистецько-культурному значенні. Так, у свідомості композитора *рятівним Ноевим ковчезом*, що вбирає музичний досвід попередніх віків, аби перенести його в наступне століття, постає *жанр симфонії*. А *синтез* музичної мови і стилістики сучасної та попередніх епох, за переконанням К. Пендерецького, *дає можливість зцілення* (як для артиста, так і для слухача) в розшарпаному, спустошеному світі кінця ХХ ст. *Дерево* для митця є універсальним *символом життєвого циклу*,

безперервного росту з обов'язковим вкоріненням — опорою на традицію, а *лабіринт* втілює процес *пошуку, блукання*, властивий кожному творцеві на межі віків. Зазначимо, що власноруч сформовані К. Пендерецьким метафори «подвійно вкоріненого дерева» та «лабіринту» становлять основу композиторського мислення Майстра.

«Кінець сторіччя», за думкою пана Кшиштофа, відкриває можливості для *переосмислення* митцями *попереднього досвіду* та за допомогою опори на *традицію*, шляхом *ретроспективного погляду* дає змогу створювати *нові* правдиво цінні музичні композиції. *Форма*, як стверджує К. Пендерецький, є надзвичайно *важливою місткою структурою*, завдяки якій відбувається *висвітлення істинного ідейно-змістовного наповнення* музичних творів, *вираження вічних тем*, тому цілком виправдано у свідомості композитора *занепад форми* поєднується із *«декадансом душі»*, який виникає у відповідь на безлад і вичерпаність навколишнього світу періоду *fin de siècle*. Зауважимо, що митець як у своїй композиторській, так і в дендрологічній діяльності надавав великого значення пошуку відповідної форми задля створення цілісної концепції. *Розшарпаність, розпорошеність* навколишнього світу кінця століття спричиняє, за твердженням К. Пендерецького, процес *десакралізації норм, звичаїв, творчості, натури* [86, с. 38], тому порятунком композитор вбачає в *духовності*, виявом якої є *простота і відхід від еклектики*.

Під час аналізу лекцій трактату ми знаходимо відповіді на запитання щодо різких змін творчої стилістики митця, генезису певних композиційно-стильових рішень, причин зміни музичної мови. У текстах підмічаємо вказівки самого К. Пендерецького щодо розуміння його композиторських рішень, вибору певних музичних форм та тематики творів. Назви глав трактату напрочуд влучні та наповнені образністю. Детально ознайомившись із головними ідеями, закладеними у лекціях, робимо висновок: заголовок кожного розділу — це метафоричне окреслення окремого постулату творчості за К. Пендерецьким, що є складником його філософсько-естетичної концепції

періоду *fin de siecle*, створений композитором «словесно-поетичний символ» [6, с. 3].

Звертає на себе увагу вже сама назва трактату — «Лабіринт часу». Зазначимо, що лабіринт — це, за М. Томашевським, одна з основних власноруч створених композитором, метафор [73, с. 79], за Калімуліною, це мета-символ у композиторській творчості К. Пендерецького [6, с. 7]. Заслуговує на увагу також розуміння митцем *категорії часу*, що міцно співвідноситься із її трактуванням у XX-XXI столітті.

По-перше, на межі віків *категорія часу замінює категорію Бога*. Як зауважує український філософ і культуролог В. Сіверс: «Коли, з початком Відродження, час перестав бути власністю Бога, а став привласнюватися людиною у своїй культурі і нарешті перетворився на історію людини, набув абсолютного значення у Ньютона, то це означало, що Бог або його синонім — Абсолют ... міститься у часі» [42, с. 398]. По-друге, революційні відкриття XX віку — загальна теорія відносності та квантова механіка — *змінюють уявлення про час і часопростір* (визначення, яке також виникло у XX ст.). Згідно із загальною теорією відносності *не існує поняття абсолютного часу*, адже «для кожного індивідуума є власний плин часу, що залежить від того, де він знаходиться і як рухається. Ба більше, спільно з часом відносним стає і простір, і сам спостерігач» [там само, с. 399-400]. Водночас усталюється основоположний для квантової механіки *принцип невизначеності* [там само, с. 401]. По-третє, як влучно зазначає В. Сіверс, «тепер хронологічна послідовність подій як причинно-наслідковий зв'язок не існує, всі події отримують існування у *єдиному континуумі сьогодення*. <...> Настав стан одночасності всіх станів» [там само, с. 392-393].

З огляду на ці твердження, можемо розуміти «Лабіринт часу» К. Пендерецького як блукання композитора по закутках музичної історії, відчинення дверей як попереду, так і позаду себе, звернення до культурної спадщини будь-якої епохи, а також до вічних, універсальних проблем буття. Поряд з тим, лабіринт часу для митця — це часопростір, в якому можливий

безперервний пошук і міцний синтез минулого та майбутнього, одночасності всіх станів (за В. Сіверсом).

Як зазначає Т. Калімуліна, «у пошуках ефекту нескінченності культурного контексту польський композитор створює свій власний “лабіринт часу”, подорож по якому зв’язана з будівництвом рятівного Ковчега і відкриттям тих Дзеркал, у яких відіб’ється справжня людська сутність» [6, с. 7-8]. Дослідниця стверджує: категорія «концептуального Часу» як новий критерій музичного задуму К. Пендерецького «...обумовлює більш глибокий підхід до явища хронотопу в музиці і до темпо-ритмічних параметрів музичної композиції ...» [там само, с. 3]. Водночас антиномічна структура Часу (дихотомія вічного і плинного в часовому процесі) слугує «...передумовою як естетичної позиції, так і композиційних рішень» митця [там само, с. 13]. Досконале відчуття К. Пендерецьким як реального, довколишнього, так і музичного часопростору, підкреслює, з-поміж інших дослідників, К. Циран, вказуючи, що композиторська уява Майстра завжди творить «...багатоплановий простір і поліфонічно організований потік часу» [61, с. 82].

1.2.1. «Внутрішнє дерево»

Перша лекція трактату під назвою «**Внутрішнє дерево**» пропагує один із найважливіших законів, яких К. Пендерецький дотримується у своїй творчості – *подвійного вкорінення «в землі та в небі»*, тобто неодмінного синтезу новаторства та традиції. Серед рис характеру композитора М. Томашевський виділяє внутрішнє почуття сили, потужності, що впливає з того ж таки подвійного вкорінення [73, с. 10], як творчого — через опору на традицію, так і особистого — через створення власного арборетуму в селищі Люславіце.

Авангардний період у своїй творчій еволюції К. Пендерецький окреслює як Іліаду, а от Одиссея митця, за його словами починається із пошуків центру, прагнення до синтезу, бажання об’єднати величезний різномірний попередній досвід. Композитор пояснює: «<...> Сучасний

творець, незважаючи на свої прагнення до універсалізму, є розірваним, відчуженим. Свідомий зв'язок із традицією — це для мене шанс перемогти ту розбіжність між митцем та слухачем» [86, с. 12]. І дійсно, багато дослідників вказують на виняткову зрозумілість і акцептацію музики польського Майстра. Ба більше, коли критики звинувачують К. Пендерецького у зраді авангардних принципів, називаючи «троянським конем авангарду» [там само], та еклектизмі, слухачі із все більшим захопленням приймають кожен наступний композиційний митця.

Подібну думку щодо обов'язкового звернення до попереднього музичного досвіду висловлював і український композитор, піаніст та музикознавець, донедавна наш сучасник, О. Козаренко. Митець стверджував: «...ми живемо в епоху реплік, ретрансляцій, коментувань, але не творення. З поживного ґрунту згадувань, цитувань, колажів виникне нова ідея. <...> Вся гарна музика вже написана. <...> Ми можемо тільки уточнити. Або переповісти своїми музичними словами те, що вже сказано до нас» [37]. О. Козаренко, як і К. Пендерецький, підкреслював важливість опори на дорожочинну традицію задля майбутньої регенерації музичного мистецтва. Тотожне положення виголошував і сучасник К. Пендерецького, видатний польський композитор — В. Лютославський. Митець зізнавався, що чекає на той синтез, який зможе об'єднати розпорошену та спустошену сучасну музичну культуру [104, с. 324].

Сучасний нідерландський композитор Йо Спорк (*Jo Sporck*), аналогічно до попередніх митців, стверджує, що серйозна музика зараз не має достатньо сприятливих умов для розвитку та вдосконалення через брак уваги до спадкоємності традиції [98, с. 10]. Як і К. Пендерецький [94], Йо Спорк зазначає, що в кожній із попередніх епох існувала універсальна, усталена музична мова зі своїми постійними ідіомами. «Й. С. Бах і К. Г. Гравн, В. А. Моцарт і Й. Б. Ванхаль, Л. Бетховен і Л. Керубіні, Й. Брамс і Р. Вагнер, Дж. Пуччіні і Л. Яначек, ...навіть О. Скрябін і К. Дебюссі: будучи сучасниками, вони послуговувалися однаковою мовою, але робили у ній

власні акценти» [98, с. 9]. Митці також використовували ідентичний інструментарій, застосовували подібні композиторські техніки. Таким способом, композитори попередніх епох існували зі своїми слухачами та між собою в єдиному просторово-часовому і музично-мовному континуумі й мали більше можливостей бути почутими та зрозумілими.

До того ж, за думкою Йо Спорка, минулий музичний досвід для, наприклад, композиторів XVI-XVII століть був набагато вужчим, ніж для митців XX-XXI віку. Бо ж сучасний композитор повинен «вести діалог» із величезною кількістю своїх попередників: Я. Обрехтом, Ж. Депре, О. Лассо, Дж. Буллом, В. Бердом, О. Гіббонсом, К. Монтеверді, Й. С. Бахом, В. А. Моцартом, Й. Брамсом, Г. Малером, І. Стравінським, А. Шонбергом, Л. Ноно, Л. Беріо, Д. Лігеті, Г. Лахенманом, С. Райхом, Б. Фернехоу та іншими [там само, с. 10]. Проте, Йо Спорк і К. Пендерецький вважають звернення до найкращих здобутків минулого й опору на попередній музичний досвід вкрай важливими для нинішніх творців, аби ті мали змогу не загубитися «в музичній гикавці XX ст.», а натомість бути почутими й зрозумілими навколишньою публікою [94].

Поворотним моментом на творчому шляху польського композитора, який музично задекларував поєднання свого попереднього авангардно-експериментального досвіду із міцною опорою на традицію стали «Страсті за Лукою» (1965-1966). У пасіоні К. Пендерецький продемонстрував, як можна гармонійно поєднати хоральну монодію з додекафонією, нідерландський контрапункт з поствебернівським мисленням, тональні звучання із сонористичними [104, с. 328-329]. Митець стверджував: «Я звернувся до архетипу Страстей ... щоб описати не лише муки і смерть Христа, але й жорстокість нашого століття, мучеництво Освенциму ..., Сараєва <...> Я намагався, аби глядач через напруження і драматизм музики зміг долучитися в середину подій — як в середньовічній містерії, де ніхто не залишався осторонь. <...> Старовинна тема актуалізувалася за допомогою нових виразових засобів» [86, с. 12-13].

Ідея синтезу заповнила юного К. Пендерецького, як тільки він прибув із провінційної Дембиці до Кракова. Саме королівське місто, за словами М. Томашевського, запропонувало композитору одночасно високу традицію і шаленство авангарду. Митець згадує: «В старому Кракові ... міг відчутти, чим є безперервність та єдність традиції, бачив себе як вихованця середземноморської культури» [73, с. 9-10]. Як слушно зазначає М. Томашевський, композитор вкоренився, знайшов свій ковчег, порятунок якраз у патримонії, спадщині європейської культури [104, с. 11].

К. Пендерецький завжди вважав себе синтетичним явищем, повторював, що він — гібрид. Пояснював це тим, що його родина походила з території Східних Кресів, бабуса зі сторони батька була вірменкою, а дідусь німцем. Окрім тісного переплетення різних національностей в роду, митець також виділяє і свій потяг до різних культур, поєднання у своїй особистості різноманітних елементів та впливів. Наприклад, за словами К. Пендерецького, його завжди цікавила православна літургія, з іншого боку — зачаровувала західна культура, з характерним їй раціоналізмом, і водночас вмінням виразити складні стани та почуття. А середземноморська культура, яку композитор вважав своєю колискою, домом в найширшому значенні, також містить в собі, за твердженням митця, життєдайне поєднання розмаїтих елементів і впливів [86, с. 13].

М. Томашевський слушно зазначає, що ця гібридність, яку завжди підкреслював в собі К. Пендерецький, природно формувалася в митцеві ще з юності та яскраво проявлялася вже в ранньому періоді творчості. Так, поряд із радикальними, сміливими, визволеними з ув'язнення звучаннями «Трену» (1960), «Анакласіса» (1960) чи «Флуоресценцій» (1962) з'являються «Давидові псалми» (1958), в яких додекафонічне мислення поєднується із ренесансним, сонористичні інтонації з хоральними. А згодом ті ж «Псалми» стають тематичним підґрунтям для симфонії-кантати «Сім брам Єрусалиму» (1996). «Строфи» (1959) композитора, за твердженням М. Томашевського, складають сонористичний резонанс до слів давніх мудреців: від Софокла та

Єремії до Омара Хаяма. Ба більше, навіть «Страсті за Лукою» (1966), які, за твердженням багатьох критиків, ознаменували зраду К. Пендерецьким авангарду, були попередньо підготовлені експресивною «*Stabat Mater*» (1962) (що також синтезує в собі сонористику і ранньосередньовічний григоріанський хорал) та емоційно-екстремальною «Бригадою смерті» (1963) [73, с. 11, 13].

Як зазначає М. Томашевський, за допомогою Першої симфонії (1973) К. Пендерецький прощається з авангардом, через «Пробудження Якова» (1974) відхиляє вікно перед майбутньою фазою своєї життєтворчості. А шляхом Першого Скрипкового концерту (1977) — сполучника між давніми й новими роками — стає на порозі наступного етапу. Нові перспективи для цього твору, за твердженням дослідника, проявилися у сміливому звороті композитора не вперед, а назад. Проте, йдеться не про саму ретроспекцію, прямолінійне повернення в минуле, а про зустріч і симбіоз давнього з новим [104, с. 9-10].

Момент «значущої зустрічі» в життєтворчості К. Пендерецького «визволив і зрушив творчий діалог нової музики, яка пройшла через вогняне випробування додекафонією та алеаторикою, з тією, якій далеко ще було до використання своїх потенційних можливостей» [там само, с. 12]. Результатом цього синтезу стала нова повнота, виражена за допомогою нової музичної мови. Вона поєднала в собі два світи, музичні порядки: неоромантичний (колись необачно, надто легко обірваний і покинутий) та постдодекафонічний (трактований композитором недогматично, вільно, зі знанням «правил доброго тону»). Не одразу ця неоромантично-постдодекафонічна повнота стилю сформувалася, проте зустрічаємо яскраві її прояви у партитурах Першого Скрипкового концерту (1977), «Втраченого раю» (1976-1978), Другої «Різдвяної симфонії» (1980), і чергових партіях «Польського реквієму» (1980-2005) [там само].

Надзвичайно міцний зв'язок із традицією у своїй композиторській творчості К. Пендерецький демонструє в різний спосіб. По-перше, через

висвітлення в музичних композиціях «вічних», універсальних тем, таких як: смерть, воскресіння, гріх, гріхопадіння, апокаліпсис, які мистецтво розкриває тисячоліттями. Яскраво демонструють це наступні твори Майстра: «Трен пам'яті жертв Хіросіми», «Страсті за Лукою», «Дияволи з Лудена», «Чорна маска», «Заутреня» [94].

По-друге, шляхом звернення до стародавніх текстів та їх опрацювання для майбутніх музичних композицій. Так, для гімну «*Veni Creator*» (1987) К. Пендерецький вибирає текст малознайомої старовинної пісні «*Veni Creator Spiritus*» ймовірного авторства середньовічного письменника IX ст., архієпископа Майнцького на ім'я Рабан Мавр [104, с. 126]. Під час створення Шостої симфонії (2008-2017) композитор звертається до старокитайської поезії династії Тан в перекладі та опрацюванні Г. Бетге. Для «Космогонії» (1970) К. Пендерецьким були вибрані тексти із трагедії Софокла «Антигона» (441 р. до н. е.), поеми Лукреція «Про природу речей» (I століття до н. е.), поеми Овідія «Метаморфози» (2-8 роки н. е.), філософсько-теологічного трактату М. Кузанського (XV ст.), пророцтв Леонарда да Вінчі (XV ст.), наукової праці з астрономії М. Коперника (XVI ст.), діалогів Дж. Бруно «Про причину, початок і єдине» (XVI ст.) та інших. У латинськомовну ораторію «*Credo*» (1998) композитор вплітає дві, надзвичайно важливі, сакральні для кожного поляка, старовинні молитви: «*Któryś za nas cierpiął rany*» та «*Ludu mój, ludu*».

По-третє, міцний зв'язок із традицією демонструє звернення К. Пендерецького до жанрів, тенева яких пов'язана з конкретно музично-стильовою епохою. Так, пасіон («Страсті за Лукою») як самостійна форма духовної музики своїм корінням сягає барокової доби; концерт (віолончельні, скрипкові, альтовий, флейтовий, фортепіанний, концерт для труби, валторни) та симфонія сформувалися в епоху класицизму. «Утрачений рай» (1976-1978) висвітлює опору композитора на жанр середньовічної містерії *sacra rappresentazione*, а в Симфонієті для струнних (1992) проявляються риси жанру XVII ст. — *concerto grosso*. Натомість за допомогою застосування

певних формотворчих і виконавських засобів у «Польському Реквіємі» К. Пендерецький зміг вплести цей твір у величну давню традицію кантатних середньовічних мес [104, с. 81]. А у Восьмій симфонії композитор спирається водночас на дві провідні європейські традиції: циклу пісень з оркестром і симфонії, в якій вербальна складова доповнює інструментальну. Перша традиція йде від Г. Берліоза (вокальний цикл «Літні ночі»), друга бере свій початок від Дев'ятої симфонії Л. Бетховена. Обидві — ведуть до вокально-симфонічної творчості Г. Малера («Пісня про землю», Третя симфонія *d-moll*) [там само, с. 279].

По-четверте, застосування митцем виконавсько-композиційних технік попередніх епох також вказує на міцний зв'язок у творчості польського Майстра із традицією. Як приклад можемо навести оперу-буффа К. Пендерецького «Король Убю», в якій композитор спирається на традицію полістилістики й колажу (задля створення комічного ефекту), що, за твердженням М. Томашевського, сягає минулих віків. Як зазначає дослідник, вже у музичних творах доби романтизму застосовується категорія іронії, як-от в № 11 пісні із циклу Р. Шумана «Любов поета», в якій сумний різкий текст Г. Гейне «Її він пристрасно кохає» поданий в ритмі веселого вальсу [104, с. 157]. Також можемо навести як приклад III ч. («Траурний марш в манері Калло») із № 1 симфонії Г. Малера, де трагічна іронія, гострий гротеск висвітлюється композитором зокрема шляхом колажного поєднання відверто вульгарних циганських і вуличних мелодій із єврейськими наспівами та саркастично-глузливими мотивами у гобоя, кларнета.

М. Томашевський наголошує, що застосований К. Пендерецьким колажний принцип в опері «Король Убю» нагадує барокову техніку композиції «кводлібет» (*quodlibet*), в якій комічний ефект виникає із навмисного змішування відмінних ідіом і стилів [там само, с. 157]. Тому дослідник зазначає: аби слухач міг сповна зрозуміти вищезгадану композицію, конкретизувати для себе звуковий матеріал твору, він повинен активізувати свою музичну пам'ять, адже польський Майстер запрошує нас

віднайти генези тих стилістичних ідіом, які утворюють цей музичний конгломерат. Музикознавці знаходять в опері відголоски стилю Й. С. Баха, Дж. Россіні та В. А. Моцарта, Дж. Верді та С. Монюшка, Г. Доницетті та Дж. Пуччіні, К. Орфа, І. Стравінського та Д. Шостаковича, Ж. Оффенбаха та К. Вайля. К. Пендерецький додає, що інколи в «Королі Убю» жартує, дражниться навіть із самим собою [104, с. 159]. Середньовічна техніка гокету також знайшла своє втілення у творчості композитора: Майстер використав її у певних епізодах частини «*Ingemisco tamquam reus*» «Польського Реквієму» [там само, с. 88].

Один із провідних барокових принципів під час роботи з текстом музичної композиції митець застосовує і у «Страстях за Лукою». Музика в пасіоні сповна відображає вербальний текст. У творі знаходимо як «власне музично-риторичні фігури, так і окремі лейтмотиви побудовані за принципом „фігуральності” – „озвучування” окремих слів або фраз. Показовим є також принцип, за яким кожен хоровий номер проходить в одному емоційному стані, відповідно вербальному тексту та функції в загальній драматургії циклу» [30, с. 468-469].

Опору К. Пендерецького на музичний досвід своїх попередників яскраво демонструє симфонічна творчість композитора. Так, у № 3 симфонії Майстра відчутні впливи симфонізму Л. Бетховена, Г. Малера, Р. Вагнера [104, с. 135-141], натомість у № 4 — А. Брукнера, Г. Малера, Б. Бартока, В. Лютославського [там само, с. 144]. У № 5 симфонії митця можна знайти відгуки симфонізму Г. Малера, А. Брукнера, Я. Сібеліуса, Р. Штрауса, Д. Шостаковича [там само, с. 180]. Загалом, за твердженням М. Томашевського, П'ята «Корейська» симфонія К. Пендерецького утвердила новий спосіб симфонічного мислення композитора, що об'єднує дві попередні тенденції: успадкування великого симфонізму кінця XIX ст. і перейняття сонористичної практики та іншого антиромантичного досвіду XX ст. [там само, с. 172].

К. Пендерецький зізнавався, що відчував себе композитором-першопрохідцем двічі: коли відкривав нові горизонти в області сонористики і коли одним із перших проголошував звернення до традиції та синтез минулого досвіду з теперішнім обов'язковою умовою для порятунку музичної культури в майбутньому [94]. Багато дослідників: І. Ліндстед, Т. Зелінський, П. Кейн, М. Томашевський, Т. Калімуліна, О. Крамаренко — вказують на глибоко індивідуальну, яскраво розпізнавальну, *універсальну* музичну мову польського Майстра. «Музичне есперанто» К. Пендерецького (за Т. Калімуліною), насичене авторським ідіоматичним ансамблем мотивів, прийомів та риторичних фігур (за О. Крамаренко, М. Томашевським), глибоко залишається в музичній пам'яті та відчуттях слухачів.

Створена композитором індивідуальна музична мова природно влітається у нову концепцію стилю XX ст., «...позначеного ознаками глобального синтезу, універсалізму, рисами амбівалентності та інтегративності мислення» [12, с. 260]. К. Пендерецький вірить в можливість протистояння тому катастрофічному баченню світу шляхом синтезу цінностей, відпрацьованих у мистецтві минулими поколіннями. Композитор зазначає, що синтезування попереднього музичного досвіду, опора на традицію дають можливість створити потрібну універсальну мову, яка б протистояла пануючій у XX ст. тенденції до навколишнього розпорошення й спустошення в музичному мистецтві [73, с. 134].

К. Пендерецький нескромно стверджував, що створив *універсальну музичну мову* другої половини XX ст. [там само, с. 137]. Можливо, лише для власного вжитку, проте із шансом бути зрозумілим слухачам сьогодення та висвітлювати за допомогою своєї музики сучасні проблеми: екологічно-пантеїстичного, глобалізаційно-культурного, етично-морального, мистецько-естетичного спрямування. М. Томашевський зазначає: К. Пендерецький музично промовляє так, як «...універсальною мовою своєї епохи виповідалися композитори минулих часів» [104, с. 73].

У цьому викладі Майстер проголошує ще один важливий постулат, виникнення якого на початку 90-х років XX століття безпосередньо пов'язане з реакцією композитора на естетику *fin de siecle*, втомою митця від безладу кінця століття, прискорення часу історії, нагромадження авангардних технік та музично-експериментальних способів komponування. Порятунку від навколишнього хаосу та шуму К. Пендерецький віднаходить у поверненні мистецького ідеалу в напрямку *claritas* (що з латинської означає ясність, сяйво, блиск). Із тексту лекції ясно прослідковуються провідні ідеї композиторського *claritas*: повернення до традиції, камернізація музики та пантеїстична тематика творів [86, с. 14-15].

Митець стверджує: стародавні алхіміки вважали, що самовдосконалення повинне відбуватися у невід'ємному зв'язку з регенерацією натури. Тож, займаючись садівництвом, створюючи свій арборетум в Люславіце, композитор, за його словами, через контакт з природою очищується, доходить до власної суті та сутності музики, доторкається до тієї *materia prima*, з якої алхіміки творили свої *Opus Magnum*. Натомість джерелом досягання первісної матерії в музиці для К. Пендерецького є **камерна творчість**, яка з одного боку виявляє втечу митця в музичну приватність, є відповіддю на атмосферу *fin de siecle*, а з іншого — презентує відсікання всього непотрібного, редукцію лишнього задля вираження чистої сутності [там само]. Композитор твердить: «Звертаюся до камерної музики, розуміючи, що приглушеним, сконденсованим в звучанні 3-4 інструментів, голосом можна виразити набагато більше» [86, с. 14]. Слід зазначити, що навіть ранні сонористичні пошуки К. Пендерецького були зумовлені прагненням митця досягнути правдиву, істинну натуру звуку.

Роздумуючи про свій *Opus Magnum*, очікуючи на той Великий Синтез, шукаючи для цього найбільш сконденсовану та ощадливу музичну форму, К. Пендерецький доходить висновку: «... лише через те очищення, перетворення всього, що вже існувало, можна віднайти правдиву та

натуральну — універсальну музичну мову» [86, с. 15]. Тож у своїй творчості композитор ніколи не забуває про опору на традицію, ретроспекцію, трансформацію попереднього досвіду і синтезування давнього та нового. Це проявляється у виборі К. Пендерецьким одвічних тем, жанрових моделей минулих століть, структурних принципів основних музичних форм попередніх епох.

1.2.2. «Митець у лабіринті»

Другий розділ, що має назву «**Митець у лабіринті**» втілює *ідею пошуку, блукання в лабіринті*, яка, з одного боку випадає на долю кожного митця наприкінці століття, що бажає зрозуміти не лише свій індивідуальний шлях, але і цілий вік, який підходить до завершення; з іншого ж боку, за переконанням К. Пендерецького — обов'язково повинна бути присутня у творчому процесі артиста задля створення ним правдиво цінних композицій. Як стверджує англійська дослідниця Е. Гебур (*Ann Gebuhr*), лабіринт як символічна структура існує в історії людства з давніх-давен. Схематичні зображення лабіринтів можна знайти на залишках кераміки та ювелірних прикрас, наскельних і настінних образах у старовинних віллах, приватних будинках і кафедральних соборах XIII століття, зокрема — у Шартрському та Реймському. «В західному світі з часів Середньовіччя лабіринт виражав процес роздумування та медитації, знаменував урочистий і духовний шлях до священного центру, а після — повернення до місця походження» [65, с. 29], тобто до оригінального початку, першоджерела, *materia prima*. Тож можемо вказати, що використана К. Пендерецьким символічна метафора лабіринту для назви його трактату, вказує нам, що митець у книзі звертається й до історичної пам'яті людства, створює можливість для зустрічі минулого з майбутнім.

За твердженням Е. Гебур, центр лабіринту, так само, як і увесь шлях навколо, завжди знаходиться в полі зору мандрівника, який перебуваючи в оточенні минулого в той же час рухається в майбутнє. Проте, центр не є фінальною точкою руху, кінцевою ціллю подорожнього, бо ж на нього чекає

ще зворотня дорога, повернення до витоків, яке може відбуватися й іншим шляхом. А мандрівник натомість під час цієї подорожі, «турне», завжди переживає внутрішню трансформацію й оновлення [там само, с. 29-30].

Саме таким принципом К. Пендерецький послуговується як у своїй композиторській, так і дендрологічній діяльності. Митець стверджує: у власноруч створеному люславському лабіринті в будь-який момент може повернутися назад і віднайти нові шляхи [там само, с. 30]. Ба більше, за спостереженням Я. Топольського, загалом риси парку в Люславіце нагадують структуру лабіринту, адже нижня і нова частини арборетуму слабо поєднуються з іншими, тому, аби перейти до наступного «епізоду», потрібно спочатку зробити декілька кроків назад. До того ж відмінні частини дендропарку апелюють до різних історично-мистецьких епох і течій: італійського ренесансу, англійського XVIII століття, сентиментального орієнталізму, рустикалізму XX ст., наукового арборетуму [105]. Ця полістилістична єдність, пронизана духом колекціонування, вкотре приковує нашу увагу природним, тісним переплетенням різноманітних просторово-часових періодів.

Так само у своєму музично-творчому лабіринті К. Пендерецький оновлювався постійно. Шлях композитора був наповнений вражаючими перипетіями, несподіваними поворотами, проте Майстер завжди впевнено і послідовно переносив минулий, попередній досвід в майбутні музичні твори, повсякчас шукав нові способи вираження внутрішньої ідеї. Сучасна англійська дослідниця Е. Гебур новаторським способом оформила періодизацію музичної творчості К. Пендерецького у вигляді лабіринту (див.: додаток 2, с. 202-205).

Авторка пропонує революційну схему мапування музичних робіт композитора на моделі лабіринту із Шартрського собору і радить розглядати його композиторську еволюцію як взірць шляху просування митця по лабіринту, вказуючи конкретні музичні композиції, що знаменують вхід у цей лабіринт, основні повороти та перипетії на творчій дорозі Майстра і

центральний пункт призначення. Дослідниця зазначає: «використання лабіринту в ролі провідника для спостереження музичної мандрівки К. Пендерецького пропонує нам еластичність і свободу в категоризації, яка дозволяє краще ... зрозуміти ... метаморфози [композиторської] мови» [65, с. 31].

На власноруч створеній мапі Е. Гебур вдалося влучно зобразити звивистий рух-пошук митця бічними стежками та наочно показати, як відбувався в композиторській творчості синтез минулого та майбутнього. Заслуговує на увагу те, що в центрі лабіринту, до якого прагне К. Пендерецький, дослідниця розміщує його ораторію «*Credo*» (1998). За твердженням авторки, цей твір цілком ймовірно можна вважати центральною точкою пошуків Майстра, до якої композитор невпинно рухався протягом багатьох десятиліть. Погоджуємося з Е. Гебур: монументальне «*Credo*», написане 65-річним митцем, відіграє надзвичайно важливу роль у композиторській і життєвій еволюції К. Пендерецького. Твір, з одного боку, демонструє опору Майстра на попередній музичний досвід (в композиції з'являються мотиви, що були розроблені раніше в «Страстях за Лукою»), з іншого — маніфестує всеохопне визнання віри К. Пендерецьким, до якого митець наближався понад пів віку тернистими, заплутаними шляхами, як в лабіринті [там само, с. 31, 35].

Варто додати, що для створення моделі-діаграми Е. Гебур використала композиції польського Майстра, написані ним до 2002 року, оскільки авторка робила це дослідження на початку XXI ст. Тож цілком ймовірно, що подібне мапування із врахуванням творів К. Пендерецького останніх двох десятиліть виглядало б дещо інакше. Проте вважаємо схему музикознавиці надзвичайно оригінальною, революційною і такою, що заслуговує на вивчення. На моделі лабіринту із Шартрського собору Е. Гебур зазначила лише ті композиції К. Пендерецького, які вважає ключовими для трансформації музичної мови митця, а також ті, що яскраво представляють конкретний композиторський період (див.: додаток 2, с. 202-205).

К. Пендерецький стверджує, що лабіринт — метафора нашого життя: сучасне мистецтво ніби знаходиться у провулку без явного виходу, «у всіх сферах творчості спостерігаємо граничне використання ідей та матеріалів, а в музиці застосування всіх можливостей інструментів, що призводить до їх спустошення» [86, с. 22]. У другому викладі трактату композитор наголошує: незважаючи на звернення митців до незліченних джерел інспірації, до спадщини цілого століття, їх сучасна музична мова — обміліла, зубожіла, непридатна для відображення навколишньої дійсності [там само, с. 20, 22]. Схожу думку висловлює й М.-А. Потоцька: «Відносно частим досвідом [сучасної] людини є незадоволення мовою, відчуття ув'язнення нею, безпорадність, пов'язана зі змістом, який переповнює нас і водночас який ми не в змозі виразити. Нарікаємо на брак відповідних слів, <...> багатство життя блокується убогістю мови» [72, с. 16]. Найбільше це звичайно стосується нашого повсякденного мовлення, проте, дослідниця вказує на наявність схожих проблем і в галузі мистецтва.

Тому аби поступатися вперед у сучасній мистецькій ситуації, К. Пендерецький радив молодим композиторам на межі XX-XXI ст. просуватися у своїй творчості як в лабіринті — не рухатися лише прямо, а ступати вліво, вправо, може два кроки назад, а потім шукати далі [78]. За спогадами Й. Внук-Назарової, Майстер «на заняттях перш за все надихав [юних студентів-композиторів] до пошуку власного шляху. Ніколи не кидав певного окресленого комплексу методів і засобів, не наказував наслідувати себе» [112].

К. Пендерецький стверджував, що лабіринт для артиста — це не лише плутанина шляхів, а постійний пошук та нові можливості. Композитор зізнавався: «Дивлячись на все XX століття щоразу краще усвідомлюю, що власне та складна, заплутана структура — доля митців. І. Стравінський, А. Шонберг, С. Прокоф'єв, П. Пікассо, С. Віткевич, Т. Кантор» [86, с. 21]. І додавав надзвичайно яскраву цитату новаторського польського театрального режисера Т. Кантора: «Власне відсутність виходу свідчить про те, що ми на

правильному шляху» [там само, с. 21-22]. К. Пендерецький лиш зауважував, вкотре підкреслюючи важливість опори на традицію: щоб пройти вперед — потрібно відчинити двері позаду себе.

Лабіринт є однією з головних, власноруч створених композитором *метафор* (за М. Томашевським) [73, с. 79], *мета-символом* у творчості Майстра (за Т. Калімуліною) [6, с. 7]. К. Пендерецький пояснює: «Лабіринт — це те, з чим можливо найкраще себе ідентифікую. В широкому сенсі лабіринт означає пошук, блукання, досягання цілі непрямим шляхом. Часом — пошук заради пошуку...» [74, с. 160]. Композитор зацікавився символом лабіринту у зрілому періоді творчості; лабіринт для митця став віддзеркаленням власного творчого звивистого шляху, зітканого із переплетень минулого й теперішнього. До того ж у зверненні К. Пендерецького до цього символу та застосуванні його як метафори своєї композиторської творчості проявляється опора Майстра на античну традицію, адже у Стародавній Греції «...лабіринт трактувався як місце для духовного просвітлення, віднайдення [відповідної] дороги в гушавині можливостей» [84].

Відома німецька скрипалька, одна з найвидатніших виконавиць музики К. Пендерецького та його близька подруга А.-С. Муттер ділиться своєю інтерпретацією метафори лабіринту у творчому процесі митця. За її словами, зазначена алегорія засновується на тому, що часто Майстер на початку komponування твору не знає докладно, яким буде кінцевий ефект, фінальний результат його композиторської праці. Звичайно, митець окреслює в уяві певні обриси, спирається на конкретні структури, проте для нього самого завжди залишається таємницею те, куди ж заведе стежка, яку обрав [83]. За влучним спостереженням К. Цирана, композиторська творчість К. Пендерецького радше відкриває щоразу ширші простори краси і вказує на нові незвідані шляхи, подібно до люславівського саду-лабіринту, аніж схиляє до конкретної подорожі якимось із них [61, с. 90].

В розмові з А. та З. Баран композитор зауважує: «Справжня творчість повинна бути мандрівкою, постійним пошуком. Насправді, завжди буду

випробовувати різні шляхи. Повсякчас мене більше цікавила *terra incognita*» [86, с. 72]. Водночас митець зазначає: шляхи творця бувають заплутані, тому не варто серйозно і беззастережно сприймати всі його висловлювання щодо власної творчості, бо те, що композитор може висловити тут і зараз, за два тижні чи три місяці вже буде не актуальним [74, с. 144, 152]. Тлумачення К. Пендерецького підсумуємо влучним твердженням М. Томашевського: багаторазові, яскраво-різкі, показово-ефектні зміни у творчій стилістиці польського Майстра видаються такими лише поверхнево, насправді ж на глибинному, істотному рівні митець завжди залишається незмінним, а трансформації у творчості викликані безперервними пошуками найкращих музично-виразових засобів для висвітлення вічних тем [73, с. 9].

М. Томашевський зазначає: серед розмаїтих видів руху композитору найбільше притаманний маятниковий, блукаючий, який знаменує пошук відповідного шляху. За спостереженням дослідника, цей вид руху властивий як творчому процесу Майстра загалом, так і мелодичному рисунку багатьох композицій митця; з-поміж музично-риторичних фігур зазначений рух навіть має свою назву — *cercar la nota* [104, с. 213].

К. Пендерецький просувався як у лабіринті не лише під час своїх творчих пошуків, а й по життєвій стежці. За спогадами дружини, композитор не любив на стало прив'язуватися до конкретних місць проживання чи університетів, в яких викладав, в юності часто переїжджав, мешкав у різних містах, країнах, аж поки не знайшов свою Аркадію в постаті с. Люславіце; поряд з основними видами діяльності — композицією та дендрологією — непосидючий митець весь час провадив диригентську та викладацьку практику [87, с. 313].

У Люславіцькому арборетумі К. Пендерецький заклав два лабіринти, в яких любив блукати та вслуховуватися в себе. Композитор стверджував: «Праця митця – це праця самотника, обгородженого як борсук у норі. Важко його звідти витягнути. Після тих років, проведених у замкненій кімнаті чи в парку в Люславіце, бажаю бути сам, прагну петляти у своєму лабіринті. Все,

що ззовні, перестає бути важливим» [там само, с. 262]. К. Пендерецький зізнався: у своїх лабіринтах почувається впевнено, бо знає, де вхід і вихід. Значно складніше віднайтися, досягнути мистецьку ціль у плутанині доріг, безладі сучасного світу та творчості [86, с. 21].

Проте композитор запевняє, що період стагнації та розмиття індивідуальних рис мистецтва не може тривати вічно; Майстер вірить: мистецтво обов'язково відродиться. Позитивні прогнози К. Пендерецького щодо майбутньої регенерації мистецтва у ХХІ столітті перегукуються із свого часу обнадійливими передбаченнями М. Нордау наприкінці ХІХ віку [27], де французький лікар та філософ називав період застою лиш хвилиною перевтоми та впевнено заявляв: сили обов'язково відновляться. Для неодмінного мистецького ренесансу, за переконанням польського Майстра, окрім опори на традицію та постійного творчого пошуку, молодим композиторам потрібно бути уважними до свого внутрішнього світу, не забувати про важливість емоційно-змістовного складника музики, мати відвагу бути собою [86, с. 22-23].

Позитивні висновки-прогнози К. Пендерецького щодо неухильного майбутнього розквіту мистецтва, подані автором у другому розділі книги, *attacca* проводять нас до третьої лекції трактату із надзвичайно влучним та оптимістичним заголовком — **«Кінець століття не означає кінець мистецтва»**.

1.2.3. «Кінець століття не означає кінець мистецтва»

Композитор розпочинає цю главу з окреслення двох ворожих тенденцій у культурно-мистецькому середовищі ХХ ст. — засилля масової культури та заперечення еліти. Автор наводить цитату видатного американського філософа та соціолога Д. Макдональда, який стверджує: все, що попадає у млин масової культури, виходить з нього гладко стертим, і хоча, на перший погляд, масова культура — надзвичайно демократичне явище, проте вона повністю нівелює культурні самобутності [86, с. 28]. В одному з інтерв'ю К. Пендерецький висловлюється так: «Зараз настав час епігонів. Сучасна

музика занадто зблизилася із поп-культурою, а високе мистецтво деградує. Створюється багато музики ... приємної, зручної для прослуховування <...> Мене дуже турбує нинішнє засилля масової культури. Вона всюди! Сильно тіснить не лише серйозну академічну музику, а й джаз» [29].

До того ж у цій політиці популізму, що проголошує псевдодемократичність та псевдорівність, ховається велика загроза знищення, несприйняття елітарного класу суспільства, який зокрема творять митці. Підкріплюючи свою думку авторитетними твердженнями американського культурного критика В. А. Генрі III та польського філософа Ю. Бохенського, К. Пендерецький узагальнює: гармонія створюється із різноманітностей людей, ідей, цінностей, творів мистецтва, культур. У суспільстві повинна бути ієрархія, визнаватися важливість та обов'язковість існування елітарного класу, бо без опори на кістяк авторитетів спільнота як губка поглинає все найгірше; заперечення еліти призведе до занепаду цілого суспільства [86, с. 28-29]. Подібно до цього «ми повинні усвідомлювати, що справжнє мистецтво ніколи не буде загальнодоступним, зрозумілим усім і кожному» [29].

Втім, незважаючи на пануючі декадентсько-апокаліптичні настрої *fin de siecle*, а разом і *fin de millenaire*, пройняті тональністю перенасичення та загального вичерпання, митець ревно вірить у можливість регенерації мистецтва та творчості. К. Пендерецький зазначає: «Відповідно до натурального ритму зміни поколінь, на зміну сьогоднішній еклектиці прийде покоління модерністів, відновителів <...>» [86, с. 31], академічна музика знову існуватиме як справжнє, високе мистецтво і буде затребувана [29], а те, «...що постало в нашій європейській культурі, що все ще живе, тліє, можливо не буде колись зруйноване до кінця через наступне нашестя варварів...» [74, с. 32].

У цьому розділі композитор також наводить влучне зауваження щодо неодмінного складника музичного творіння — **форми**, яка, за твердженням К. Пендерецького, завжди «повинна бути ефектом кристалізації внутрішнього

відчуття змісту» [86, с. 32]. Композитор і сам повсякчас дотримувався цього правила, твердив: «Ніколи не цікавився звуком заради звуку, формою заради форми – це вберегло мене від хвороби авангардизму, безплідної пустоти та нудьги абстрактних формальних рішень. Хотів, щоб моя музика була зізнанням, шукав автентичної, сучасної експресії для висвітлення одвічних тем» [там само, с. 66].

Як стверджує Б. Смоленська-Зелінська, «форма у К. Пендерецького не схожа ні на один усталений взірець, у кожному творі — відмінна. У вокально-інструментальних композиціях ораторіального типу ... форму творить текст і його зміст, з них виводиться цілісна драматургія. У симфонічній музиці (симфонії, концерти) перебіг [твору] ... складений з багатьох контрастних епізодів, кожен з яких містить ще й внутрішню диференціацію. <...> Немає ... типових для пізньоромантичних симфоній довгих та однорідних за характером частин <...>» [96]. Крім того, унікальна форма кожного музичного твору К. Пендерецького вражає майстерним композиторським опрацюванням смислової складової, максимальною щільністю конструкції та цілісністю структури.

1.2.4. «Елегія для вимираючого лісу»

Четверта лекція трактату під назвою «Елегія для вимираючого лісу» висвітлює проблему сучасного знецінення природи, виражає заклик до її збереження, декларує один із важливих складників філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siecle* — **пантеїзм**. Митець вказує: «З десакралізацією норм, звичаїв, творчості збігається десакралізація натури. <...> Для людини, яка відвикла від святості, природа є мертвим витвором, позбавленим трансцендентних зв'язків. <...> Смерть дерев, лісів, тропічних джунглів — це не лише біологічна проблема. Культура, яка грішить проти лісів, ставить під сумнів власний сенс існування» [86, с. 38].

Анна-Софі Муттер влучно зазначає: завдяки власноруч створеному Люславівському арборетуму К. Пендерецький залишиться в пам'яті поколінь не лише, як видатний композитор, а й як захисник «нашого місця для життя в

часи глобального потепління» [84], коли щорічно збільшується кількість різновидів дерев, які знаходяться під загрозою зникнення. Скрипалька пригадує: ніколи не розмовляли з митцем про садівництво, натомість часто обговорювали ту «музику вітру», що ховалась у кронах дерев, вели мову про велич і дивовижність навколишньої натури [там само].

К. Пендерецький завдячує Люславському парку та «своїм» деревам, кожне з яких садив особисто, багатьма створеними там композиціями. Митець підкреслює, що не один твір, скомпонований після 1975 р., був написаний у цьому місці від першої до останньої ноти [74, с. 10]. Згодом з'являються композиції, власне присвячені люславським деревам, найяскравішими з яких є Шоста («Китайські пісні», 2008-2017) та Восьма («Пісні скороминущості», 2004-2005) симфонії.

Зазначимо, що Шоста симфонія Майстра, концепція якої визрівала впродовж десятиліть, а форма, стисло пов'язана із вираженням головної ідеї, — неодноразово змінювалася, за початковим задумом митця повинна була називатися аналогічно до розділу трактату — «Елегія для вимираючого лісу» і виражати застереження-заклик композитора: шанувати природу, оберігати її від руйнування. Завдяки цій назві К. Пендерецький хотів апелювати до Шостої «Пасторальної» симфонії Л. Бетховена, яка, на його думку, наприкінці ХХ ст. мала би саме такий песимістично-пантеїстичний музичний портрет. Проте, незважаючи на загальне знецінення натури, оптимістично налаштований композитор виголошував: постановив укласти з природою угоду про щастя і тепер саджу дерева замість боротьби та завоювань [86, с. 39]. Відповідно до цього, згодом змінилося й образно-смісловне наповнення та назва Шостої симфонії.

Пантеїстичний світогляд К. Пендерецького втілювався не лише в музичних композиціях, а й у власноруч створеному величезному дендропарку в селищі Люславіце. Митець заручився твердженням: «Сад — це математизована натура, так як музика — математизована емоція» і

зізнавався: «...як дендролог почуваюся набагато впевненіше, ніж як композитор» [там само].

У цьому розділі К. Пендерецький вкотре наголошує, що сучасним творцям не потрібно боятися відчиняти двері позаду себе, спиратися на традицію, використовувати здобутки минулого. Пан Кшиштоф вказує: «Погляньмо на дерево: воно вчить нас, що витвір мистецтва повинен бути вкорінений подвійно — в землі та в небі. Без коріння не вистoiть жодна творчість» [86, с. 39-40]. Люславiцький арборетум став для К. Пендерецького не лише простором сили та натхнення в композиторській діяльності, а й місцем особистого вкорінення, возз'єднання із багатою стародавньою історією маєтку.

1.2.5. «Ковчег»

Надзвичайно важливим є останній, релігійного спрямування розділ трактату — **«Ковчег»**. За спогадами К. Пендерецького, під час однієї з розмов із кардиналом С. Вишинським, священник інспірував композитора писати музику, яка б, за аналогією до біблійного Ноевого ковчегу, стала тією рятівною, об'ємною структурою, що поглине найкращі музичні здобутки ХХ століття і перенесе досвід попередників у наступний вік [87, с. 238].

Постійно роздумуючи над злободенними симптомами інформаційного потопу та конечністю побудови рятівного ковчегу, митець доходить висновку: таку роль може відіграти *жанр симфонії*, за допомогою якого «...чергові покоління переказували б наступним те, що найліпше в нашій композиторській традиції» [там само]. К. Пендерецький зазначає: «Бог, всупереч наміру знищення цілої земної поверхні, потурбувався, щоб у ковчегу вижили зародки майбутнього життя...» [86, с. 50]. Тож за аналогією до біблійної історії, композитор прирівнює симфонію-ковчег до насіння, яке перебуваючи на поверхні вод, несе в собі всі необхідні елементи для майбутньої космогонії [там само, с. 50-51].

Митець пояснює, чому форма сонатно-симфонічного циклу відроджується, стає більш затребуваною саме наприкінці епохи. За

твердженням К. Пендерецького, симфонія – це містка структура, яка вимагає змістовного об'ємного наповнення. І саме кінець XX століття, що знаменує граничне використання можливостей і засобів, лише за допомогою цієї форми може здійснити резюмування минулих досягнень, трансформацію попереднього досвіду задля майбутнього порятунку [86, с. 60].

Слід зазначити, що загалом більшість симфоній К. Пендерецького не відповідають традиційній моделі-канону сонатно-симфонічного циклу. Проте, незважаючи на всі формальні трансформації та оновлення, митець все ж називає ці композиції *симфоніями*, аби, на нашу думку, підкреслити їх значення як рятівних структур, того Ноевого ковчега, який в собі концентрує, рятує і переносить до майбутніх поколінь вічні культурні цінності та попередній музичний досвід.

К. Пендерецький стверджує, що його музична форма становить продовження класичної форми сонатно-симфонічного циклу, зокрема сонатної. Композитор наголошує: в більшості його творів можна знайти відголоски сонатного *allegro*, щоправда, не класичного, раннього, ані навіть Малерівського. Також актуальними для застосування в композиторській творчості залишаються загальні принципи класичного сонатно-симфонічного циклу: репризність, контрастність, варіаційність та правила золотієї середини, на яких власне побудована вся симфонічна музика. Проте митець підкреслює, що не використовує готових архітектонічних формул усталених музичних форм, оскільки сучасна форма постала «роздертою, розшарпаною зсередини», тому її структура вже не вміщується в усталені, історично сформовані кшталти [73, с. 137].

Тож можемо підсумувати: традиційна форма сонатно-симфонічного циклу, трансформуючись під впливом музичних новацій XX століття, постала у творчості К. Пендерецького в індивідуалізованому вигляді. Черпаючи досвід із минулих епох, застосовуючи загальні принципи, ідеї музичних форм, що відійшли в забуття, наприклад: сонатного *allegro*,

поліфонічних варіацій (зокрема пасакалії), рондо, композитор творить *свою музичну форму* на засадах попередніх кшталтів.

Так, найбільш наближеною за формою до традиційного сонатно-симфонічного циклу є № 1 симфонія (1973) К. Пендерецького. Завдяки збереженій чотиричастинності (I — *Arche 1*, II — *Dynamis 1*, III — *Dynamis 2*, IV — *Arche 2*) та загальній емоційній стриманості зазначена музична композиція виступає містком між «колискою сучасного симфонічного мислення, тобто класицизмом» та авангардно-бунтівним XX віком [88, с. 14]. Циклічність яскраво проявляється і в п'ятичастинній № 3 симфонії (1995) Майстра: I — *Andante con moto*, II — *Allegro con brio* (рондо), III — *Adagio dolce*, IV — *Passacaglia*, V — *Vivace* (скерцо).

№ 2 симфонія (1980) К. Пендерецького, за визначенням М. Томашевського, радше відноситься до симфонічних фантазій [104, с. 45]. У цій композиції митець вільно, неортодоксально застосовує основні принципи та формотворчі структури сонатно-симфонічного циклу, зокрема сонатного *allegro*. Формально № 2 симфонія є одночастинним твором. За твердженням М. Томашевського, її можна трактувати як трифазну нарацію, де три етапи виступають своєрідними відповідниками експозиції, розробки та репризи сонатно-симфонічного циклу [там само].

До одночастинних композицій також належить № 4 симфонія (1989) К. Пендерецького — «*Adagio*». Втім, М. Томашевський зазначає, що у творі можна виділити п'ять різнохарактерних фаз: *Adagio*, *Scherzo I*, *Adagio II*, *Scherzo II*, *Adagio III*. Автор у своїй монографії [104] подає думки різних дослідників щодо визначення форми № 4 симфонії. Так, Е. Шемдай (*E. Siemday*) прямо інтерпретує твір як сонатну форму, де є експозиція, розробка, реприза й епілог. А Т. А. Зелінський (*T. A. Zieliński*) у своєму визначенні намагається поєднати два відмінних трактування щодо форми зазначеної симфонії: з одного боку вбачає у структурі цієї композиції три великі акти, що відповідають експозиції, розробці та репризі, з іншого — п'ять відмінних частин [там само, с. 152]. Зрештою, М. Томашевський

влучно окреслює форму № 4 симфонії як *«альтернативну»* (*forma alternująca*), головний принцип якої полягає у кількарізковому переплетенні «двох основних характерів: виражених через ідіому симфонічного *adagio* і ... симфонічного *scherzo*» [там само, с. 144].

№ 5 симфонія (1992) К. Пендерецького також одночастинна, складена із кількох відмінних за характером фрагментів. М. Томашевський зазначає: «...в конструкції твору вбачаються сліди як сонатної форми, так і форми сонатно-симфонічного циклу; форми, близької як до симфонічної поеми, так і до драматичної структури. <...> музика П'ятої симфонії виражена через *синтетичну та неповторну форму*, наближену до ідеї “*вільної крупної форми*”, яку можна знайти у фантазіях, баладах, а також фортепіанних і симфонічних рапсодіях — від Шопена і Ліста до Малера і Сібеліуса (*курсив наш. — С. О.*)» [104, с. 173]. Е. Шемдай, подібно до М. Томашевського, інтерпретує формальний план № 5 симфонії як трансформацію традиційної моделі сонатно-симфонічного циклу. Цілісність зазначеної композиції ґрунтується на п'яти компонентах: експозиції, двох розробках, репризі та епілозі [там само, с. 181].

У наступних, поданих нами, трьох симфоніях композитора: Шостій, Сьомій і Восьмій — надзвичайно важливу роль відіграє вокальна складова. № 7 симфонія (1996) К. Пендерецького — *симфонічна кантата*, за М. Томашевським [104, с. 230]; *ораторія-симфонія*, за І. Нікольською [26, с. 137-138]. Композиція має форму монументальної, семичастинної кантати. За кілька місяців після прем'єри твору К. Пендерецький додає назву «симфонія», проте це не змінює кантатно-ораторіального жанрового спрямування зазначеної композиції [104, с. 229-230]. №7 симфонія знаменує вхід Майстра у творчий період «великого синтезу» [88, с. 18].

№ 6 (2008-2017) і № 8 (2004-2005) симфонії К. Пендерецького радше можемо назвати *вокально-пісенними циклами, піснями для голосу з оркестром*. Зазначимо, що композитор постановив створити дев'ять симфоній [73]. І можемо сміливо стверджувати, що задум Майстра втілюється

сповна: його творчість ознаменують вісім музичних і Дев'ята, наймасштабніша, «паркова» симфонія, на створення якої композитору-дендрологу знадобилося понад сорок років.

Тож, незважаючи на те, що більшість симфоній К. Пендерецького формально не відповідають традиційній моделі-канону сонатно-симфонічного циклу, у жанровій площині ці композиції зберігають своє значення тих узагальнено-рятівних структур, які в собі концентрують, синтезують і переносять в майбутній вік культурні цінності та музичний досвід попередніх епох. До того ж, за твердженням дослідників і самого композитора, індивідуалізована музична форма його симфоній становить продовження класичної форми сонатного *allegro* та сонатно-симфонічного циклу загалом.

К. Пендерецький у зазначеній лекції трактату окреслює провідну для симфонії *ідею синтезу*, який допоможе у створенні універсальної музичної мови. «Неодноразово замислювався над відсутністю універсальної музичної ідіоми нашого століття», — зізнається митець [86, с. 59]. За переконанням К. Пендерецького, така спільна музична мова успішно функціонувала в попередніх епохах через можливість орієнтування на єдину точку відліку, завдяки певним сталим як для композиторів, так і для слухачів світоглядним переконанням. Натомість, як стверджує митець, композитори ХХ ст., постійно докорінно змінюючи попередні основи музики, потрапили у вакуум, оскільки «реалізація доведених до крайнощів постулатів індивідуалізму та експериментів спричинила руйнування всякої точки опори» [там само, с. 59-60]. Схоже твердження виражає й О. Музальов: «Культурі ХХ ст. стає притаманна стильова множинність, тобто відхід від відносної єдності культури, що було властиве для попередніх століть, де виразно проявлявся певний домінуючий стиль» [24, с. 79].

Генієм синтезу К. Пендерецький називає Г. Малера. Митець звертає увагу на те, що після Л. Бетховена, Й. Гайдна та А. Брукнера видатний австрійський композитор наважився звернутися до симфонії, ба більше, зумів

перетворити форму сонатно-симфонічного циклу на знаряддя для зцілення світу. Як зазначає К. Пендерецький, Г. Малер не боявся еклектизму і на підтвердження своєї думки наводить слова австрійського митця: «Симфонія означає для мене будівництво світу всіма засобами доступних технік» [86, с. 58].

Польський композитор з великим пієтетом ставиться до Г. Малера, стверджує: незважаючи на загальну атмосферу дезінтеграції, характерну для *fin de siecle* XIX ст., австрійському митцеві вдалося створити унікальні за значенням та майстерністю композиції. К. Пендерецький зазначає: «...цикл дев'яти симфоній Г. Малера — це найбільш пронизливий, а водночас автономний, з огляду на музичну мову, запис світу і людини в драматичний час зламу, кризи ..., в якому ми самі знаходимося» [там само, с. 58-59]. Вважаємо доцільним нагадати, що творчість австрійського композитора близька митцеві не лише з огляду на провідні ідеї синтезу та універсальності музичної мови, а й за вираженням пантеїстичних принципів, згідно з якими зцілення людини в цьому розшарпаному, кризовому світі відбувається невід'ємно від регенерації природи.

Поряд із побудовою музичного ковчега, К. Пендерецький підкреслює й обов'язковість створення ковчега духовного. Покликаючись на пізньоантичні та середньовічні трактати, митець робить висновок, що в них корабель Ноя прирівнюється до тіла людини, її серця і означає: «...кожен носить в собі свій порятунк, свій ковчег» [86, с. 51].

Тож підсумуємо: «Лабіринту часу» К. Пендерецького — яскраво виражена естетична програма творчості митця. Задекларовані композитором теоретичні філософсько-естетичні засади щодо музичної культури періоду *fin de siècle*, провідні ідеї розділів трактату беззаперечно знаходять своє практичне втілення у музичній (і дендрологічній) творчості Майстра. У текстах «П'яти лекцій на кінець віку» неодмінно подані вказівки К. Пендерецького щодо розуміння його композиторських рішень, вибору певних музичних форм та тематики творів.

Висновки до Розділу 1

Висвітлюючи основні положення першого розділу, виділимо наступне:

Термін *fin de siècle* зародився у французькій культурі наприкінці XIX віку і тривало вживався дослідниками винятково задля окреслення суспільно-мистецьких настроїв у тогочасній Франції. Спираючись на соціально-критичну працю французького лікаря та письменника М. Нордау під назвою «Виродження» (1894), окреслимо провідні риси автентичного «кінця століття», що яскраво проявилися в культурі та мистецтві. Серед них:

- *явище декадентства*, якому властиві безвихідність, безнадійність, песимізм і кризові настрої;
- *всеохопний нігілізм*;
- *запереченням постулатів минулого, зречення старих форм, відсутність спадкоємності традицій*;
- *еклектизм, епатажність, дисгармонія*;
- *відсутність форми, порядку, хаотичність*.

За М. Нордау, ці особливості були спричинені хворобливими станами психічного виродження та істерії тогочасного соціуму [27]. Дослідник так описує суспільно-культурні настрої періоду *fin de siècle*: панує неабияка *невизначеність; коливання* (за влучним порівнянням автора, «морська хвороба»); *невиразність; занепокоєння; сумніви; зневіра; розчарування; перенасичення; активне співіснування супротивних станів*. За думкою М. Нордау, місія мистецтва у цей період — скерувати соціум на правильний шлях; передчути та вказати суспільству, що завтра буде вважатися етичним або прекрасним, у що ми будемо вірити та чим насолоджуватися [там само].

Чимало дослідників (С. Самсонова, Т. Калімуліна, Є. Сосновський, М. Карчевська, Н. Герке, М. Гретковська) визначають термін *fin de siècle* як *окрему універсальну культурологічну категорію*, що не обмежується конкретними хронологічними рамками і може застосовуватися науковцями також для окреслення культурно-мистецьких настроїв на межі XX – XXI століть. Відповідно до зазначених тверджень, виявлено, що на ідентичне

трактування поняття «кінця віку» спирається К. Пендерецький у своєму трактаті «Лабіринт часу» (1997), де висвітлює власну філософсько-естетичну концепцію періоду *fin de siècle*.

Польський літературний критик Є. Сосновський вказує на тотожні ознаки *fin de siècle'u*, що панують у польській культурі та суспільстві на схилку обох століть [97, с. 156-158]. Серед них:

- комунікаційна (зокрема «автокомунікаційна») криза;
- «розщільнення» (“*rozszczelnienie*”) культури;
- масовий інтерес до екзотичних, зокрема східних, культур;
- поява есхатологічних мотивів у мистецтві;
- затирання поділу між «високим» та «низьким» мистецтвом;
- відчуття безладу, перенасичення, вичерпання;
- повернення до початкового, «передмовного» (“*przedjęzykowego*”) досвіду, до *materia prima*.

Відзначимо, що оптимістичний прогноз щодо можливості подолати кризу європейської культури кінця віку шляхом звернення до минулого досвіду, опори на традицію, а також за допомогою пошуку нових і трансформації уставлених форм, висловлюють митці як наприкінці XIX, так і XX ст., що вкотре вказує нам на циклічність появи феномена *fin de siècle*.

Втім, окреслимо іманентні риси європейського, і польського зокрема, мистецтва власне кінця XX – початку XXI віків. Багато дослідників, серед яких: В. Сіверс, І. Коновалова, Є. Ліанська, М. Гретковська, Н. Маньковська, вважають постмодернову епоху, що триває, за визначенням В. Сіверса, із 50-х років XX ст. і дотепер [42, с. 409], аналогом *fin de siecle'u* XX віку. Постмодерністичне мислення формується із відчуття розчарування в попередніх ідеалах і цінностях, а власне постмодерн виражає стан «втоми», «ентропійної» культури, наповненої есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, еkleктичним змішуванням художніх мов [20].

Серед суспільно-культурних проблем XX століття, яскраво виражених у мистецтві на межі XX – XXI віків, виділимо: **кровопролитні світові війни;**

жахіття тоталітарного режиму; засилля масової культури; явище глобалізації; відносність істини, загубленість у часопросторі; десакралізацію природи, екологічні катаклізми.

Погляди К. Пендерецького на культурну ситуацію наприкінці століття загалом та зміну музичної естетики періоду «кінця віку» зокрема стали підґрунтям для філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siècle*, задекларованої митцем у власному трактаті **«Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку» (1997)**. Дослідники, зокрема М. Томашевський, К. Циран і Т. Калімуліна, наголошують на необхідності вивчення культурологами, музикознавцями та виконавцями зазначеного трактату задля цілісного усвідомлення «феномена Пендерецького», а також розуміння передумов образно-сміслових і стилістично-виразових змін у творчості Майстра. Т. Калімуліна стверджує, що художнє мислення композитора слід обов'язково розглядати як **вербально-музичну цілісність** [6, с. 7], а отже, правильна, достовірна інтерпретація музичної творчості Майстра невіддільна від аналізу його вербальних текстів, до яких зокрема належить і трактат «Лабіринт часу».

До того ж серед значної кількості філософсько-культурологічних концепцій, що з'являються наприкінці ХХ віку у відповідь на декадентсько-кризові настрої нового *fin de siècle'u*, філософсько-естетична концепція К. Пендерецького посідає важливе місце як репрезентація узагальнених поглядів і роздумів митця щодо культурно-мистецької ситуації кінця століття й тисячоліття водночас. Проте в українському музикознавстві «Лабіринт часу» композитора досі залишається малодослідженим, тож вважаємо доцільним здійснення нами перекладу й аналізу лекцій трактату з огляду на декларування у ньому теоретичних філософсько-естетичних засад польського Майстра періоду *fin de siècle*, які стали підґрунтям для композиторської творчості митця на межі ХХ-ХХІ століть.

Трактат К. Пендерецького містить п'ять лекцій, попередньо виголошених композитором у чотирьох університетах та в рамках

мюнхенського циклу читань «Кінець віку». Закінчує «Лабіринт часу» надзвичайно глибоке і вичерпне інтерв'ю Ганни та Збігнева Баран із митцем. Як стверджує К. Пендерецький, у трактаті відсутній іманентний, вузькоспрямований аналіз лише музичної сфери, натомість осмислення музичного мистецтва наприкінці ХХ століття навмисно вплетені у більш універсальні суспільно-культурні рефлексії.

Назви розділів-лекцій «Лабіринту часу» напрочуд влучні, кожна з них становить метафоричне окреслення окремого постулату творчості за К. Пендерецьким, що є складником його філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siecle*. Вже сама назва трактату висвітлює розуміння композитором *категорії часу*, що міцно співвідноситься із її трактуванням у соціокультурному середовищі ХХ-ХХІ століть. Так, виділимо три головні ознаки нового сприйняття категорії часу наприкінці ХХ – початку ХХІ віків:

- *категорія часу замінює категорію Бога*;
- *змінюється уявлення про час і часопростір* (засноване на теорії відносності та законах квантової механіки);
- *єдиний континуум сьогодення* замінює хронологічну послідовність подій за зразком причинно-наслідкового зв'язку.

З огляду на ці твердження, можемо трактувати «Лабіринт часу» К. Пендерецького як часопростір, у якому можливі *безперервний пошук-блукання композитора по закутках музичної історії; відчинення митцем дверей попереду й позаду себе – синтезування минулого та майбутнього; звернення Майстра до культурної спадщини будь-якої епохи, розкриття вічних, універсальних тем буття*.

Перша лекція трактату — «Внутрішнє дерево» — пропагує один із найважливіших законів, яких К. Пендерецький дотримується у своїй творчості — *подвійного вкорінення «в землі та в небі»*, тобто неодмінного синтезу традиції та новаторства. Композитор музично задекларував поєднання власного авангардного досвіду із міцною опорою на традицію шляхом створення «Страстей за Лукою» (1965-1966).

Окрім того, у різних творах зв'язок із традицією К. Пендерецький демонструє відмінними способами:

- **через висвітлення в музичних композиціях «вічних», універсальних тем**, таких як: смерть, воскресіння, гріх, гріхопадіння, апокаліпсис («Трен пам'яті жертв Хіросіми» (1960), «Страсті за Лукою», «Дияволи з Лудена» (1968-1969), «Чорна маска» (1984-1986), «Заутреня» (1969-1971));
- **шляхом звернення до стародавніх текстів** та їх опрацювання для майбутніх музичних композицій («*Veni Creator*» (1987), Шоста симфонія (2008-2017), «Космогонія» (1970), «*Credo*» (1998));
- **через звернення до жанрів, генеза яких пов'язана з конкретною музично-стильовою епохою** (жанр *пасіона* – «Страсті за Лукою»; жанр *концерту* – інструментальні концерти; жанр *середньовічної містерії* – опера «Втрачений рай» (1976-1978); жанрові *рисси concerto grosso* — Симфонієта для струнних (1992); жанр *кантатної середньовічної меси* – «Польський Реквієм» (1980-2005); поєднання провідних європейських традицій *циклу пісень з оркестром і симфонії* – Восьма (2004-2005) і Шоста симфонії);
- **шляхом застосування виконавсько-композиційних технік попередніх епох** (колажний принцип за зразком *барокової техніки композиції quodlibet* – опера-буффа «Король Убю» (1991); *середньовічна техніка гокету* – в епізодах частини «*Ingemisco tamquam reus*» «Польського Реквієму»).

У першому розділі трактату К. Пендерецький декларує повернення власного художнього ідеалу в напрямку *claritas* (що з латинської означає «ясність, сяйво, блиск»). Із тексту лекції чітко прослідковуються провідні ідеї композиторського *claritas*: опора на традицію, камернізація музики та пантеїстичне спрямування творів [86, с. 14-15].

Друга лекція трактату — «Митець у лабіринті» — втілює *ідею блукання в лабіринті, пошуку відповідного шляху*, що випадають на долю

кожного митця наприкінці століття, а разом є обов'язковими складниками творчого процесу сучасного артиста задля створення ним правдиво цінних композицій. **Лабіринт**, за М. Томашевським, є однією з головних, власноруч створених композитором *метафор* [73, с. 79], за Т. Калімуліною, *метасимволом* у творчості К. Пендерецького [6, с. 7]. Сучасна англійська дослідниця Е. Гебур навіть оформила еволюцію композиторської творчості польського Майстра у вигляді лабіринту [65].

М. Томашевський зазначає: як творчому процесу К. Пендерецького загалом, так і мелодичному рисунку багатьох композицій митця зокрема, найбільше притаманний маятниковий, блукаючий вид руху, що знаменує пошук відповідного шляху [104, с. 213]. У власному арборетумі в Люславіце композитор заклав два лабіринти, в яких почувався впевнено, любив блукати та прислухатися до свого внутрішнього голосу.

Третя лекція трактату — **«Кінець століття не означає кінець мистецтва»** — розпочинається із висвітлення К. Пендерецьким двох ворожих тенденцій, що панують у культурно-мистецькому середовищі ХХ – ХХІ ст.: *засилля масової культури* та *заперечення еліти*. Митець пояснює: масова культура повністю нівелює культурні самотності, а заперечення еліти призводить до занепаду цілого суспільства [86, с. 28-29]. Проте, незважаючи на пануючі декадентсько-апокаліптичні настрої *fin de siecle*, композитор вірить у можливість регенерації мистецтва та творчості.

У цьому розділі К. Пендерецький звертає увагу на ще один важливий складник будь-якого музичного творіння — *форму*, яка, за твердженням митця, завжди «повинна бути ефектом кристалізації внутрішнього відчуття змісту» [там само, с. 32]. Польський Майстер впродовж усього творчого життя перебував у пошуку відповідної форми, а кожна із композицій пана Кшиштофа вражала максимальною щільністю конструкції та цілісністю структури.

Четверта лекція трактату — **«Елегія для вимираючого лісу»** — висвітлює проблему *сучасної десаκραлізації натури*, виражає *заклик до її*

збереження, декларує *пантеїстичний світогляд* К. Пендерецького, що є провідним складником філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siecle*. Митець постає не лише як видатний композитор, а й як захисник «нашого місця для життя в часи глобального потепління» [84], адже у власноруч створеному Люславіцькому арборетумі пан Кшиштоф насаджує зокрема ті різновиди дерев, які знаходяться під загрозою зникнення, аби зберегти їх для майбутніх поколінь.

Пантеїстичний світогляд К. Пендерецького втілюється у багатьох творах композитора, найяскравішими з яких є три вокально-пісенні цикли Майстра: «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії» (2010), «Китайські пісні» (2008-2017), «Пісні скороминущості» (2004-2005). Два останніх присвячені зокрема найдорожчим для митця люславіцьким деревам.

П'ята лекція трактату — **«Ковчег»** — виражає наміри К. Пендерецького знайти в музичному мистецтві ту рятівну структуру, своєрідний Ноевий ковчег, яка змогла б увібрати в себе найкращі музичні здобутки ХХ століття і перенести досвід попередників у наступний вік. У процесі роздумів митець доходить висновку: таку рятівну роль може відіграти *жанр симфонії*, за допомогою якого «...чергові покоління переказували б наступним те, що найліпше в нашій композиторській традиції» [87, с. 238].

Незважаючи на те, що симфонії К. Пендерецького здебільшого не відповідають традиційній моделі-канону сонатно-симфонічного циклу, композитор все ж зберігає за ними назву *«симфонія»*, аби підкреслити їх значення як рятівних структур, які в собі концентрують, рятують і переносять до майбутніх поколінь вічні культурні цінності та попередній музичний досвід. У творчості митця традиційна форма сонатно-симфонічного циклу, трансформуючись під впливом музичних новацій ХХ століття, постає в індивідуалізованому вигляді. К. Пендерецький творить *власну музичну форму* через опору на досвід минулих епох, шляхом застосування загальних принципів та ідей музичних кшталтів попередніх

століть, наприклад: сонатного *allegro*, поліфонічних варіацій (зокрема пасакалії), рондо.

Так, найбільш наближеною за формою до традиційного сонатно-симфонічного циклу є № 1 симфонія (1973) композитора. Циклічність яскраво проявляється також у п'ятичотинній № 3 симфонії (1995) митця. Натомість № 2 симфонія (1980) К. Пендерецького, за визначенням М. Томашевського, радше відноситься до симфонічних фантазій [104, с. 45]. До одночастинних композицій польського Майстра належать № 4 «*Adagio*» (1989) і № 5 «Корейська» (1992) симфонії.

Вокальна складова відіграє надзвичайно важливу роль у Шостій, Сьомій і Восьмій симфоніях К. Пендерецького. № 7 симфонія митця є радше *симфонічною кантатою*, за М. Томашевським [104, с. 230], *ораторією-симфонією*, за І. Нікольською [26, с. 137-138]. № 6 (2008-2017) і № 8 (2004-2005) симфонії композитора влучніше можна назвати *вокально-пісненими циклами, піснями для голосу з оркестром*.

К. Пендерецький у зазначеному розділі трактату окреслює провідну для симфонії *ідею синтезу*, який є необхідним задля створення універсальної музичної мови. Як приклад геніального синтезу митець наводить творчість Г. Малера, адже, незважаючи на загальну атмосферу дезінтеграції, характерну для *fin de siecle* XIX ст., видатний австрійський композитор шляхом синтезування досвіду своїх попередників зумів перетворити форму сонатно-симфонічного циклу на знаряддя для зцілення світу [86, с. 58-59].

РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ІДЕАЛУ *CLARITAS* У ТВОРАХ КОМПОЗИТОРА КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

2.1. *Claritas* як складова концепції митця періоду *fin de siècle*: сміслові маркери та провідні ознаки

За М. Томашевським, новий творчий етап К. Пендерецького, період під назвою *claritas* — лише один із проявів багатогранного феномену польського митця. Як стверджує дослідник, ця фаза панувала в композиторській творчості недовго — протягом 1993-2000 років [104, с. 201]. Проте, впевнено можемо говорити про логічність появи етапу *claritas*, його надважливість у творчій еволюції К. Пендерецького та неодмінний вплив на подальшу стилістику композитора. *Claritas* для Майстра був одним із закутків у безперервному художньому процесі, окремим шляхом у багатостежковому лабіринті композиторської творчості. Оскільки вищезгаданий етап був логічною відповіддю К. Пендерецького на песимістично-апокаліптичні настрої *fin de siecle*, порятунком від хаосу та шуму кінця століття, музичним втіленням тиші та гармонії Люславіцького парку, а також представляв важливий виток композиторської еволюції Майстра, вважаємо доцільним проаналізувати період *claritas* та окреслити його основні риси.

Спираючись на порівняльну таблицю різних музикознавчих концепцій щодо періодизації творчості К. Пендерецького, створену А. Мельниковою [22] та А. Гебур [65], і класифікацію життєтворчих етапів композитора в останнє десятиліття ХХ ст., запропоновану Р. Хлопівською та узагальнену М. Кренкофф (*Magdalena Chrenkoff*) [59], пропонуємо розглянути головні термінологічні окреслення періоду *claritas* провідними європейськими дослідниками.

М. Томашевський стверджує, що етапу, який розпочинається у К. Пендерецького з 1993 року, передує «поріг нового синтезу» [65, с. 40], В. Швінгер (*Wolfram Swinger*) називає фазу «синтезу» у творчості Майстра довготривалішою — до 1998 року [там само]. Р. Робінсон (*Ray Robinson*)

натомість окреслює період у життєтворчості польського композитора до 1998 року визначенням «стабілізація попередньої синхронізації» [там само]. Ми ж можемо цілковито визнати: ідея синтезу проходить наскрізною лінією через усю творчість Майстра і є підвалиною для композиторського *claritas*, послідовно втілюється в цьому періоді.

А от Р. Хлопіцька називає творчий проміжок К. Пендерецького із 1992 до 1998 року «В пошуках класичної краси» [65, с. 40], що безперечно репрезентує *claritas* композитора як провідну складову категорії краси, детальніший опис якої буде представлено нижче. Ключовими творами цього періоду, за твердженням музикознавиці, є Кларнетовий квартет і Другий Скрипковий концерт. Варто зазначити: з усіх вищеперерахованих дослідників Р. Хлопіцька — єдина визнала найважливішими, основоположними та найбільш репрезентативними композиціями композиторської фази *claritas* камерно-інструментальні жанри: концерт і квартет.

Крім того, польська музикознавиця в періоді *claritas* здійснила більш детальний, скрупульозний поділ на три етапи [59, с. 382], підперіоди, де:

- фазу з 1992 до 1995 рр. називає «*У пошуках “нової лірики”. Камерний “виразний” стиль*» (від Кларнетового квартету до Другого Скрипкового концерту);
- фаза з 1995 до 1998 рр. має назву «*Час синтезу. Монументальний симфонічно-ораторіальний стиль*» (симфонія-ораторія «Сім брам Єрусалиму», «*Credo*»);
- етап з 1998 р. під назвою «*У сфері класичної краси. Музичний діалог з минулим*» (від Другої Скрипкової сонати до «*Concerto grosso*» і «Секстету»), що продовжує композиторську ідею «всеохопного синтезу» («*Grand Synthesis*» [22, с. 85]).

Для того, щоб здійснити детальний аналіз вищезазначеного музично-естетичного феномена у творчості К. Пендерецького, насамперед заглибимося в семантику терміна. Латинське слово «*claritas*» співзвучне із

польським «*klarowność*», англійським «*clarity*» і в перекладі означає — «прозорість, ясність, чистота». Саме ці значення, поряд з іншими, складають перелік основних рис музики цього періоду. За твердженням М. Томашевського, твори К. Пендерецького фази *claritas* виділяються ясністю, лапідарністю, простотою, стриманим ліризмом, камерністю, навіть інтимністю [104, с. 201].

У своєму філософсько-естетичному трактаті «Лабіринт часу» митець неодноразово звертався до висловів флорентійського поета Дж. Савонароли, який вважав досягнення стану простоти невід'ємною умовою вступу до рятівного духовного ковчега. Спираючись на зазначене твердження, К. Пендерецький натомість підкреслював: «цей ідеал первинної *simplicitatis* (простоти — С. О.) для нас абсолютно недоступний <...> Безсумнівно допоміг би потоп, який поглинув би старі, вичерпані форми...», аби спочатку очиститися, переосмислити їх, віднайти в них прихований потенціал та відновити [86, с. 55-56].

Окрім того, в етапі *claritas* в музиці композитора змінюються акценти: митець відходить від «безперервності» (одночастинних концертів та симфоній, композицій поемного типу) в сторону «дискретності», де в кожній композиції частини виокремлені та мають свої назви. Як зазначає Р. Хлопіцька, музика К. Пендерецького із початку 90-х років повертається до балансу та пропорційності класичних форм [56, с. 80]. Звичайно, за влучним твердженням М. Томашевського, протягом певного часу схильність до безперервності форми повернеться у творчий процес Майстра, але вже як елемент синтезу, натомість тенденції та досвід періоду *claritas* назавжди доповнять конститутивні властивості музики композитора, збагатять так званий «синдром Пендерецького» [104, с. 201]. Серед найяскравіших творів, що представляють зазначений мистецький етап назовемо: «Струнне тріо» (1991), «Симфоніету» (1992), «Концерт для флейти та камерного оркестру» (1992), «Квартет для кларнета і струнного тріо» (1993), «*Divertimento*» для віолончелі соло (1994-2006), «Серенаду для струнного оркестру» (1996-1997),

«Секстет» (2000) та частково «Другу сонату для скрипки й фортепіано» (2000).

Згаданий період відіграє надважливу роль у композиторській еволюції митця ще й тому, що саме 90-ті роки у творчості К. Пендерецького представляють, за твердженням М. Томашевського, спробу Майстра до «відновлення жанрів» [там само, с. 202]. Дослідник зазначає, що таку тенденцію можна зустріти в багатьох тогочасних творах композитора.

Якщо озирнемося назад, поглянемо на теорію музики та композиторську практику ХХ ст., то можемо погодитися із висновком М. Томашевського: «...категорія жанру майже повністю зникла з поля зору», її поглинула категорія форми [104]. Нагадаємо, що на величезному значенні форми у ХХ столітті наголошував і К. Пендерецький, прирівнюючи її до рятивної структури, яка може вмістити у свої рамки все багатство попереднього музичного досвіду та допомогти проявитися смисловим структурам [86].

Незважаючи на те, що композитор возвеличував роль форми, концепції у творчому процесі, митець завжди наполягав на цінності змісту композиції, уникав бездумного формалізму та еkleктизму. Наприкінці ХХ ст. ми спостерігаємо разом і прагнення К. Пендерецького відновити категорію жанру, реабілітувати жанрову генезу в музиці. Так, митець починає давати частинам творів назви, що апелюють до властивостей певного історичного жанру. Серед найменувань частин часто починають з'являтися ноктюрни та скерцо, вальси та сарабанди, серенади та дивертисменти, фанфари та інтради. Як влучно зазначає М. Томашевський, композитор не створює ці частини як пастиші чи стилізації, а звертається до автентичної, первісної ідіоми жанру [104, с. 202]. Окрему увагу К. Пендерецький приділяє жанровим моделям концерту та квартету, їх трансформаціям у своїй творчості періоду *claritas*. Наприклад, під час роботи над Флейтовим концертом (1992) і Кларнетовим квартетом (1993) композитор бере за основу традиційну почерговість частин цих жанрів: «швидко-повільно-швидко» та змінює її, обрамляючи твори

повільними частинами — утворюється послідовність «повільно-швидко-повільно» [56, с. 80].

Дослідник зауважує: заразом і терміни, назви яких окреслюють форму чи темп композиції, К. Пендерецький наділяє жанровою функцією. Наприклад, помітка *Larghetto* відноситься не лише до категорії темпу, а виражає й певний характер, категорію експресії: забарвлену ностальгічно поетичність. Це проявляється зокрема в таких творах періоду *claritas*: «Кларнетовий квартет» (1993, IV ч.), «Серенада для струнних» (1997, III ч.), «Скрипкова соната» (2000, I ч.), «Секстет» (2000, II ч.). Подібно відбувається і з Пасакалією. Окрім своєї категорії як музичної форми, виду остинатних варіацій, її жанрова генеза сягає часів ренесансу та бароко, де пасакалія відносилася до жанру серйозної музики, яка супроводжувала весільні чи похоронні обряди. К. Пендерецький намагається під час впровадження її у свої твори, брати до уваги й жанрове походження, а не лише закони форми. У творчості композитора пасакалія відіграє окрему визначну роль, присутня віддавна в таких композиціях: Магніфікат (1974), № 3 симфонія, № 5 симфонія, «Серенада для струнних» (1997, II ч.), «Концерт для валторни» (2009), «Польський реквієм» (споріднена з чаконою) [там само, с. 202-203].

Коротко розглянемо окремі композиції, що представляють період *claritas* у творчості Майстра. У «*Divertimento*» для віолончелі соло (1994-2006) композитор звернувся до природи жанру дивертисменту — різновиду оркестрової сюїти, циклічного камерного твору, що складається з кількох частин легкого, розважального, танцювального характеру [18, с. 41], [49, с. 66]. Спираючись на жанрову традицію, К. Пендерецький впродовж дванадцяти років скомпонував шість частин. До того ж частини композиції: I ч. Серенада, II ч. Скерцо, III ч. Ноктюрн, IV ч. Сарабанда, V ч. Вальсик (за визначенням М. Томашевського) [104, с. 203], VI ч. Арія — так само втілюють нове прочитання композитором зазначених жанрів. М. Томашевський додає: загалом жанрові ідіоми скерцо та ноктюрну у

творчості К. Пендерецького на межі 80-90-х років присутні майже у всіх творах [там само, с. 204].

Під час роботи над «Серенадою для струнних» (1997) композитор спирається на традиційне розуміння жанру в часи Й. Гайдна та Л. Бетховена, де серенадою називали циклічний твір, що зазвичай мав більше чотирьох частин і призначався для камерного складу інструментального ансамблю, за формою схожий з дивертисментом. Саме в такому розумінні можемо зустріти використання цього жанру в творчості віденських класиків, а також Й. Брамса, А. Дворжака, М. Рegera, Х. Вольфа, М. Карловіча та Я Сібеліуса [18, с. 129], [49, с. 238], [104, с. 206]. Традицію жанрової ідіоми серенади в конкретному значенні К. Пендерецький перейняв від А. Дворжака та Й. Брамса. І, як стверджує М. Томашевський, окрім відомих двох частин (II ч. Пасакалія, III ч. *Larghetto*), згідно з жанром планувалося ще написання інтради та на завершення — фуріанта, на пошану А. Дворжаку [104, с. 206]. Проте, з невідомих причин «Серенада для струнних» так і залишилася двочастинною композицією.

У II ч. К. Пендерецький вкотре звертається до жанру пасакалії. Однак композитор знаходить для неї власну форму: остинатний мотив розміщений не в басовому, а у верхніх голосах. У III ч. (*Larghetto*) відповідно до функції жанру ностальгічно-поетичний початковий мотив з присмаком романтизму передає, за твердженням М. Томашевського, «тугу за чистою красою, гармонійним звуком» [там само, с. 208], вираженим тут через експресивне інструментальне *bel canto* [там само, с. 206-208].

К. Пендерецький звертався до жанру серенади і в більш відомому та вживаному значенні — як вечірньої пісні любовного спрямування. Зазначену жанрову ідіому композитор втілює у першій частині «*Divertimento*» для віолончелі.

Друга соната для скрипки та фортепіано створена митцем на межі не лише двох століть, а й двох тисячоліть, протягом 1999-2000 років. П'ятичастинна композиція сформована в «дискретний» спосіб. Проте, твір не

наслідує класичну модель форми. Друга Скрипкова соната К. Пендерецького скомпонована в індивідуальній композиторській формі, згідно з М. Томашевським, заснованій на двох принципах: симетрії та фіналізму [104, с. 209].

Центром композиції є III частина — лірично-романтичний Ноктюрн, який М. Томашевський характеризує як своєрідний ноктюрн інтертекстуальної ери, в якому з'являються алюзії на музику композиторів XIX і XX ст., а також самого К. Пендерецького. I частина (*Larghetto*) має характер інтради, V частина (*Andante*) є водночас епілогом та пунктом призначення, до якого спрямований музичний розвиток усієї конструкції.

Ми стверджуємо, що Друга Соната для скрипки та фортепіано представляє період *claritas* у творчості К. Пендерецького частково, тому що в ній значно ослаблені дві засадничі риси цього етапу: простота і лапідарність. Проте, інші властивості — ясність форми, стриманий ліризм, камерність та інтимність — збережені надалі [104, с. 208-212]. За влучним коментарем М. Томашевського, Соната повстала на порозі інтертекстуальної епохи і вслід за «Чорною маскою» та «Королем Убю» втілює кредо К. Пендерецького: «Поглинути все, що існувало» [там само, с. 209].

Всесвітньо відома німецька скрипалька А.-С. Муттер, для якої створювалась і якій була присвячена Друга соната, розглядає процес виконання цього твору як просування артиста лабіринтом [83]. Нагадаємо, що метафора лабіринту — одна з головних засад філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siecle* та провідний метод у композиторській творчості митця. Зважаючи на довколишній хаос, безлад кінця століття та явище інтертекстуальності, рух творця та виконавця непрямым шляхом, бічними стежками, за думкою польського композитора, вважається єдино виправданим та ефективним.

А.-С. Муттер називає Другу Скрипкову сонату «таємницею», адже в процесі розвитку твору часто переплітаються між собою три різні голоси (два — у партії фортепіано, третій — у скрипки), іноді водночас з'являється

чотири музичних ідеї, проте, композитор не дає жодних вказівок, як вибратися з цієї музичної хащі. Виконавець повинен присвятити достатньо багато часу, застосувати всі свої аналітичні вміння, аби знайти вихід з цього лабіринту [83]. За спогадами німецької скрипальки, коли почали розучувати згаданий твір із видатним американським піаністом Л. Оркісом, то, «...незважаючи на наявність іншого репертуару, над яким тоді працювали для виступів, вирішили кожного дня в наших спільних подорожах виділяти кілька годин (!) власне для Другої сонати. Це була єдина можливість пройти цей лабіринт, поглянути на нього з висоти пташиного польоту» [там само]. Варто додати, що перед записом Сонати на аудіодиск зазначені виконавці витратили на репетиції не один рік (!), аби знайти правильний шлях в лабіринті, який запропонував їм К. Пендерецький.

Завершує творчу фазу *claritas*, знаходиться на півдорозі до нової композиторської стилістики «Секстет» (2000). Хоча твір «...має лише дві частини, кожна з яких далека від ... лапідарності та простоти...», проте, «...не виникає сумніву: “Секстет” народився з традиції камерної музики» [104, с. 213]. Композиція являє собою виняткову та незвичайну цілісність, в основі якої лежить звукова різноманітність, досі недосвідчена в камерній музичній традиції. Певна відокремленість, своєрідність індивідуалізованих звучань власне стала однією із цінностей, особливостей «Секстету». За твердженням М. Томашевського, дві частини (I. *Allegro moderato*, II. *Larghetto*) композиції взаємно доповнюють одна одну. Однак *Larghetto* наділене більш значущою роллю, жанровим тягарем. Згідно з метафорою лабіринту, можна запевняти: I ч. виконує функцію пошуку, блукання, передбачення, в II ч. представлений натомість простіший шлях і фінальне досягнення цілі [там само, с. 214].

Claritas у композиторській творчості К. Пендерецького можна розглядати й з іншого боку — філософсько-естетичного — як провідну складову категорії краси. У розумінні польського філософа П. Таранчевського поняття «*claritas*» невіддільне від поняття «*краси*»,

«прекрасного» (*piękna*). Автор зарисовує певну ієрархічну структуру: красу (*pulchritudo*) візьмемо за формальну якість (*jakość postaciową*), яка фундаментується на трьох якісних фрагментах: бездоганності-цілісності (*integritas*), досконалості (*perfectio*) та гармонії (*consonantia*). Натомість *claritas* є безпосередньою якістю такої цінності як «краса» (*pulchritudo*) [102]. Опрацювавши книгу «Навколо краси» В. Стружевського (*W. Stróżewski «Wokół piękna»*) та проаналізувавши теорію прекрасного Томи Аквінського, дослідник знаменує термін *claritas* наступними означеннями: блиск, сяйво, сяяння, і додає: *claritas* — це очевидна естетична цінність, бо ж у творі безпосередньо немає блиску та сяйва, вони формуються лише на естетичному рівні [там само]. Доповнюючи попереднє твердження додамо коментар М. Томашевського, який наголошує: для К. Пендерецького етичний та естетичний аспекти в композиторській практиці єднаються [104, с. 41].

Майстер завжди надавав величезного значення категорії краси в музиці, наголошував на обов'язковій наявності етичної та естетичної цінності мистецьких творів, запевняє дружина композитора. Е. Пендерецька у березні 2022 року з нагоди офіційного перепоховання праху митця виголосила важливу промову, у якій зазначила, що К. Пендерецький у всіх своїх творах був завжди собою, «<...> відважно підіймаючи теми, важливі для людей, для культури і для натури. Говорив, що за допомогою мистецтва композитор повинен передавати дух часу, історії, правди, краси <...> що композитор мусить бути на стороні цінностей... [адже] музика дозволяє зберегти нам людяність <...>» [54]. М. Томашевський подає ще один вислів Майстра, у якому К. Пендерецький запевняє: його музика «...прагне відбудувати метафізичний простір людини, розбитий катаклізмами ХХ століття. <...> Мистецтво повинно бути джерелом трудної надії» [104, с. 41].

К. Пендерецький у своїх музичних композиціях неодноразово окреслює категорію «краси». Так, у *Crucifixus* із «Credo» (1998) висвітлюється краса, зіткана із музичних традицій родинного дому композитора, що спроможна викликати катарсис у слухачів [73, с. 14].

Водночас у V частині Другої сонати для скрипки та фортепіано катарсис виражає тема *Adagio*, яка вже з'являлася у III частині — Ноктюрні — як «...оазис абсолютного спокою ... та ліричної краси» [104, с. 212]. В «Серенаді для струнного оркестру» тугу за чистою красою та гармонійним звуком передає експресивно-кантабільний спів струнних у III частині *Larghetto* [там само, с. 208]. А музика «Секстету» наприкінці твору досягає своєї цілі — «...дістається до порогу — позначеної ліризмом — краси» [там само, с. 218]. До поняття «музичної краси», загубленого у XX столітті, слухачів допроваджує зворушлива «*Lacrimosa*» [96].

Зважаючи на це ще раз можемо впевнитися у словах самого К. Пендерецького, який стверджував, що завжди пливе проти течії [73, с. 173]: у XX ст., коли відбувається тотальне заперечення естетичних категорій, зокрема занедбання поняття «краси» [58], композитор відроджує та втілює цю категорію у своїх музичних композиціях. Безперечно, в культурі XX-XXI віку, за твердженням М. Чюпки (*M. Ciupka*), присутня «інша краса» [60], доцільніше сказати: краса, одягнена в інші шати. Все ж категорія краси, вважаємо, залишилася незмінною, проте відбулася трансформація її виразових засобів. Сам К. Пендерецький вбачав правдиву красу в доходженні до сутності, істоти речей чи явищ. Власне це й було однією з ідей композиторської сонористики: наближення до натури звуку, досягання сутності його барви.

Зважаючи на думку польського філософа В. Стружевського, П. Таранчевський подає наступну тезу: на явище *краси* спонтанною й адекватною відповіддю є захват, захоплення. За В. Стружевським, захват породжується від усвідомлення, що щось є точно «таке як» і «так як» повинно бути, що досягає своєрідного об'єднання ідеальності, досконалості та фактичності, дійсності [102]. З огляду на попередню тезу, можемо стверджувати, що обидва прояви поняття «*claritas*» у творчості К. Пендерецького є взаємодоповнюючими. *Claritas* як провідна складова категорії краси в музиці композитора втілюється через граничну ясність

форми, чіткість, дискретність структури, прозорість музичної тканини, лапідарність та простоту вияву. Водночас за допомогою таких рис, як: чистота, сяйво, стриманий ліризм та камерність, твори К. Пендерецького вповні виражають забуту, за твердженням митця, категорію краси, під впливом якої слухачі можуть пережити очищення, катарсис.

Поза музичною сферою, прикладом найвеличнішої краси для Майстра була *натура*, яку композитор називав найбільшим дивом і поміщав на найвищому щаблі своєї ієрархії [73, с. 196]. Під поняттям «натура» К. Пендерецький розумів первісний стан природи, незмінений культурою та цивілізацією [95]. Підтвердженням цього є неодноразові згадки композитора у публічних викладах, «Лабіринті часу» [86, с. 15] про філософську категорію «*materia prima*», а також переконання митця в тому, що обов'язковою умовою для створення *Opus Magnum* є досягнення першоматерії, заглиблення в єдине начало.

К. Пендерецький стверджував: через створення свого арборетуму, садіння дерев у Люславіце він очищується, краще пізнає себе та занурюється в сутність музики. Дерева своїм прикладом показують митцеві повернення до початкового, первинного стану. За спогадами композитора, одного разу на посадженому власноруч грабові сорту *quercifolia* (Кверціфолія) почали відростати листки звичайного граба, це спочатку дуже дратувало митця, він відтинав звичайні пагони, проте згодом зрозумів суть явища — рослина демонструвала йому натуральне, природне повернення до своєї основи [73, с. 92].

Наприкінці XX століття, в період, коли десакралізація культури та мистецтва поєднувалася з десакралізацією природи, К. Пендерецький особливо сильно відчував та наголошував на обов'язковості збереження навколишньої природи, на можливості порятунку лише водночас з регенерацією природи; орієнтувався на один із засадничих елементів категорії краси — гармонію — в природі, створюючи гармонію в музиці. Майстер неодноразово зізнавався: з середини 70-х років, відтоді як на стало замешкав у Люславіце — цьому

азилі, місці сили, Люславівський двір та парк дивним чином вплинули на зміну стилістики музичних творів. Композиції, за твердженням М. Томашевського, почали створюватися новою технікою, тонким пером [73, с. 14]; стали більш самозаглибленими, інтимними, стримано-ліричними.

Поступово, на межі століть-тисячоліть у К. Пендерецького починають з'являтися пантеїстичні ідеї, що згодом знаходять втілення в музичних творах пантеїстичного спрямування, найяскравішими з яких стануть: Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005), вокальний цикл «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010) і Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017). Майстер знаходить в Люславівці найкраще місце для власного порятунку від бурхливо-хаотичного світу *fin de siecle*, для саморефлексії та регенерації, і на знак пошани до своїх улюблених дерев, до Її Величності Натури все частіше створює композиції, так чи інакше пройняті духом пантеїзму. Деякі з них породжені чарівними пейзажами Люславівського арборетуму, інші навпаки — змальовують дивовижний, мрійливо-оніричний світ природи.

Тож, можемо підсумувати: з відносно короткого творчого періоду *claritas* К. Пендерецького виводяться та відокремлюються дві тенденції, які потім продовжують успішно існувати та проявляються в наступних творах Майстра. Це рух до камернізації музики, який виникає з тієї сфери *claritas*, що представляє ясність, прозорість, світло. Та пантеїстично-ідейне спрямування музичних композицій, яке пов'язане із тією стороною *claritas*, що невіддільна від естетичної категорії «краси».

З огляду на попередні твердження, постає логічне запитання: чи піддається зазначений період творчості К. Пендерецького та пов'язана із ним музична стилістика митця загальній класифікації, чи видається можливим проведення жанрово-стильових та естетично-культурних паралелей із іншими музичними напрямками, течіями другої половини ХХ століття? Спробуємо висловити власну думку щодо заданої проблематики.

Спираючись на працю Н. Савицької [34], присвячену віковим аспектам композиторської життєтворчості, можемо припустити, що основні властивості фази *claritas*: ясність, простота, лапідарність, камерність — викликані шістдесятирічним віком Майстра. Оскільки саме в цей період, який дослідниця називає «пізнім творчим віком», у митців виникає полеміка з традицією, мінімізуються засоби виразності та посилюється їх семантична концентрація [там само]. «<...> Простота як нова властивість стилю стає ... символом просвітлення, долучення до Вічності. Досвід дається взнаки через самообмеження і кристалічність виразових засобів, відстояність стилістики», ясність висловлювання, зростання «...духовної концентрації при скороченні часових параметрів творів» [там само]. М. Томашевський так само виділяє у життєтворчій періодизації композиторів «смугу тіні», яка пізній творчості надає інтонацію серйозності та глибини, характер досвідченої самотності [104, с. 11].

Зміна жанрового строю у пізній період творчості композитора, за думкою Н. Савицької, може відбуватися за двома тенденціями: жанрового *crescendo* та *diminuendo*. Перша передбачає «...**монументалізацію жанрового простору**, спрямовану на втілення глобальних проблем світобудови», у поєднанні з **пантеїстичним світосприйняттям**. Друга «...уособлює **камернізацію, перевагу *ego*-рефлексій, сповідальності**. У зв'язку з цим композитори переважно звертаються до системи **камерно-ансамблевих жанрів** (виділено нами. — С. О.), де центр ваги зміщується у глибини суб'єктивного світу автора» [34]. Приклад К. Пендерецького демонструє нам природне поєднання у його мистецькому образі цих двох тенденцій, увиразнення та взаємозбагачення окремих рис кожної з них.

Монументальні жанри безперечно займають вагоме місце у творчості митця, навіть у період *claritas* з'являється масштабний № 2 Скрипковий концерт (1995), грандіозна № 7 кантата-симфонія «Сім брам Єрусалиму» (1996); поступово, з кінця 90-х років, повертається тенденція до безперервних форм: постають одночастинні концерти — фортепіанний

«Воскресіння» (2002), валторновий «Зимова подорож» (2008). Проте, все ж у період *claritas* композитору вдається вічні, глобальні теми світобудови поєднати із саморефлексією, особистою сповіддю. Як підсумок, втілення вічних тем, пантеїстичне світосприйняття (із тенденції жанрового *crescendo*, за Н. Савицькою) К. Пендерецький вдало єднає із камернізацією, інтимністю висловлювання, зростанням кількості творів камерно-ансамблевого жанру (із тенденції жанрового *diminuendo*). Такий творчий синтез аніскільки не дивує, зважаючи на сутність Майстра, який завжди поєднував у собі найвіддаленіші крайнощі, власне називав себе «гібридом» [73, с. 10].

Творчий етап К. Пендерецького під назвою «*claritas*» має почасти спільні риси із естетикою «нової простоти» та мінімалізму, що широко побутували у цей період. Проте, між цими термінами є й суттєві відмінності, що впливають із різної ідейної скерованості та смислового навантаження кожного з них. Наочно продемонструємо основні якості мінімалізму, «нової простоти» та композиторського «*claritas*» у вигляді таблиці, аби згодом узагальнити їхні спільні та відмінні риси. Під час створення заданої таблиці використовувалися наступні джерела: [12], [22], [28], [86].

	Мінімалізм	«Нова простота»	« <i>Claritas</i> » К. Пендерецького
Філософсько-естетичне підґрунтя	-	✓ Усвідомлення проблеми деградації навколишнього середовища, його екологічної та соціально-культурної сфери.	
	-	✓ Пошук нової категорії краси	✓ Відновлення забутої категорії краси.
	-	✓ Пошук краси музичного вираження; наділення музики комунікативними можливостями; усвідомлення музичного мистецтва як джерела надії та порятунку для реципієнта.	
	-	✓ Прагнення митця відгородитися від світу, прислухатися до себе.	
	-	✓ Всеосяжна духовність, пошук єдиної духовної істини.	
	-	✓ Ретроспективна природа, опора на традицію.	

	✓ Ґрунтується на східних релігійно-філософських знаннях, зокрема на вченні дзен-буддизму.	✓ Ґрунтується на етичних і естетичних цінностях християнської культури.	✓ Ґрунтується на витоках середземноморської культури, орієнтується на європейську традицію.
	✓ Ідея «звільнення» музики від «тягаря» композиторської індивідуальності, втілена в теорії В. Мартинова про кінець часу композиторів.		✓ Категоричне заперечення постмодерністичної ідеї «смерті автора»; відбиття власної композиторської самотності в музичних творах.
	✓ Принцип єдності часопростору, ідеї «тут і зараз», що впливає із буддистського світосприйняття.	-	
Музично-технологічне втілення	✓ Відхід від авангардних принципів, суто технологічної сторони музичної творчості.		
	✓ Звільнення музичної мови від конструктивної складності, увиразнення окремих її елементів: звуку, тембру, ритму, темпу і т. п.		
	✓ Тенденція до скромності виразових засобів, прозора фактура.		
	✓ Пошук нових форм музичного висловлювання, нової мови.		
	✓ Простота і ясність форми задля вираження духовного/трансцендентного сенсу в музиці.		
	✓ Відмова від багатовікового європейського музичного досвіду, звернення до східної культури та музичної архаїки.	✓ Опора на музично-мовний матеріал європейської традиції. Тенденція до універсалізації музичної мови.	
	✓ Репетитивна техніка в основі побудови музичних композицій.		✓ Категоричне заперечення примітивної естетики багаторазового повторення тривіальних патернів.
	✓ 60-80-ті рр. XX ст.	✓ Остання третина XX ст.	Останнє десятиліття XX ст.

Основні жанрово-стильові риси	✓ Проста музична мова, мелодійна і тонально-гармонійна основи музичної виразності.		✓ Проста музична мова в поєднанні із здобутками авангардно-сонористичного періоду, тонально-гармонійна основа із вкрапленнями атональності.
	✓ Ясність фактури, прозорість музичної тканини.		
	✓ Жанровий пріоритет: камерно-інструментальна музика.	✓ Жанровий пріоритет: камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика.	✓ Жанровий пріоритет: камерно-інструментальна музика.
	✓ У творах переважає медитативна статика музичного процесу.		✓ Усі композиції сповнені емоційної виразності.
	-	✓ «Принцип неоканонічності, вихідна орієнтація композиторів на канонічні моделі музичного мистецтва — жанрові, композиційні, музично-лексичні, — що володіють певною семантикою, “накопиченою” пам’яттю музики» [28, с. 186].	
	-	✓ Відцентровий тип полістилістики (за визначенням Ю. Грібіненко), що виражається у власній інтонації автора, створеній шляхом «...складної взаємодії жанрових і стильових “знаків” музики» ² [28, с. 189]. ✓ Відродження «старих істин» шляхом оновлення композиційних рішень задля скорочення дистанції між власною творчістю та минулим історично-музичним досвідом [там само], а також заради встановлення тісного контакту із сучасним слухачем.	

²Цит. за: Грибіненко Ю. А. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2006. 230 с. С. 168.

	✓ Межі початку та кінця етапів розгортання музичної форми умовні. Процес доповнення, розвитку музичного матеріалу базується на варіантному проведенні та розширенні патернів.	✓ Чітке слідування попередньо визначеній концепції, ясні межі частин, розділів, епізодів. Розгортання музичної тканини відбувається за наперед продуманим планом завдяки глибинній розробці та трансформації музичного матеріалу.
	-	✓ Принцип антиномічної єдності простоти й складності, «... що зумовлює “простоту складності” та “складність простоти”...» [28, с. 319].
	✓ Єдність часового та просторового, музичного та візуального начал мінімалізму втілюється у синтезі мистецтв і виражається такими формами, як: хепенінг, інсталяція, електронний та мультимедійний проєкт.	✓ В музиці відсутня ідея синтезу мистецтв. Творам загалом не властива демонстративність, зовнішня показовість.

Тож можемо підсумувати: *claritas* К. Пендерецького беззаперечно має певні спільні та відмінні риси із такими музичними явищами другої половини XX століття, як «нова простота» та мінімалізм.

З огляду на вищезгадані філософсько-естетичні передумови, музично-мовні та жанрово-стильові ознаки періоду *claritas*, спершу могло б здатися,

що заданий феномен є композиторською версією поширеного у другій половині ХХ століття напрямку «мінімалізм». Проте, окрім жанрових пріоритетів (у бік камерно-інструментальної музики) *claritas* К. Пендерецького не має «перетинів» із цим напрямком. Ба більше, композитор дуже різко відгукувався про мінімалістів, вказуючи на те, що уявна стежка, яку вони знайшли, досить вузька та навряд чи нова [87, с. 276-277]. Як стверджував К. Пендерецький: «...ця музика є для мене занадто проста. Не визнаю примітивної естетики, не застосовував її ніколи і не буду застосовувати. Тим більше, що цей напрямок не вносить нічого нового, лише повторює те, що в європейській музиці існувало вже кількасот років. **Моя музика — значно складніша** (виділено нами. — С. О)» [там само, с. 277]. Композитор наголошував: не потрібно плутати поняття простоти і чистоти, наводив слова польського художника та філософа Л. Хвістека (*Leon Chwistek*): «Чистота духу на вершинах культури ідентична провінції» [86, с. 69]. Сміливо можемо стверджувати: у простоті, ясності композиторського *claritas* синтезовано чимало складників, безліч глибинних сенсів, багатство барв і велика кількість різноманітних відсилок, адже, за словами Майстра, «гармонія ... можлива лише через різнорідність» [там само].

Ця думка К. Пендерецького перегукується із античним постулатом Піфагора, який зазначав, що всеохопна гармонія сфер і небесних світил у Космосі утворюється із неоднорідності їх складових та різноманітності проявів цих компонентів [50, с. 52]. Принагідно нагадаємо, що композитор загалом з великим інтересом ставився до Античності, вивчав давню грецько-римську літературу та називав себе вихованцем середземноморської культури [73, с. 17].

Набагато більше спільних ознак *claritas* К. Пендерецького має зі ще одним унікальним музичним явищем останньої третини ХХ століття під назвою «нова простота». У цих двох феноменів подібне філософсько-естетичне підґрунтя, музично-технологічне втілення та певні жанрово-стильові риси. Проте, присутні й суттєві несхожості.

Так, на відміну від ідеї «звільнення» музики від «тягаря» композиторської індивідуальності, представленій «ноюю простотою», фаза *claritas*, як невіддільна складова багатогранного феномена К. Пендерецького, заперечує постмодерністичну засаду «смерті автора»; музичні твори цього періоду й надалі відображають композиторську самотність, сповнені емоційної виразності. Визначальною розбіжністю є й те, що *claritas* на противагу «нової простоті» категорично заперечує використання репетитивної техніки як основи побудови музичних композицій; межі початку та кінця етапів розгортання музичної форми у творах композитора цього періоду дотримуються попередньо визначеної концепції, а розвиток музичної тканини відбувається за продуманим наперед планом шляхом інтервально-мотивної розробки та трансформації музичного матеріалу.

Не дозволяють прирівняти *claritas* К. Пендерецького до явища «нової простоти» також відмінності в послуговуванні музичною мовою, адже у композиціях, що представляють зазначений композиторський період, прості мелодичні побудови поєднуються із здобутками авангардно-сонористичного досвіду композитора, а тонально-гармонійна основа містить вкраплення атональності. Безперечно, атональних і сонористичних елементів у музичних творах Майстра останнього десятиліття ХХ ст. набагато менше, проте, вони все ж присутні як репрезентанти композиторського феномену К. Пендерецького.

До того ж, «нова простота» як стильова парадигма останньої третини ХХ ст. охоплює творчість багатьох європейських композиторів: Дж. Тавенер, А. Пярт, Х. Гурецький, П. Вакс, В. Сильвестров та ін. *Claritas* К. Пендерецького натомість не є науково-узагальненим музично-стильовим напрямком, течією, до якої можна віднести творчість інших митців, окрім самого Майстра. Феномен *claritas* пана Кшиштофа суто індивідуалізований, вузько скерований, виражає іманентні жанрово-стильові риси мистецтва польського композитора, вповні репрезентує усталений «синдром Пендерецького». Безсумнівно, можемо знайти у цьому явищі відбиття інших

естетично-мистецьких тенденцій, що побутували в тогочасній Європі. Проте, всі «зовнішні впливи» внутрішньо трансформувалися у композиторській свідомості К. Пендерецького та в самотньому виді втілювалися у його унікальному *claritas*.

Як зауважує І. Коновалова, «у другу половину XX ст. внаслідок ситуації постмодернізму, під впливом композиторської діяльності *стиль переростає у техніку письма як форму авторської поетики* (стиль-техніка *tintinnabuli* А. Пярта), стає іменним (Лігеті-стиль), мігрує у полістильові та інтертекстуальні концепції, *зближується з позамузичними й позахудожніми явищами* (орнітологічні впливи на стиль О. Мессіана) <...>, застосовується щодо експлікації музичних явищ-антиподів “нової простоти” і “нової складності”» (*курсив наш. — С. О.*) [12, с. 261]. Щодо цього подібно висловлюється О. Овсяннікова-Трель, яка стверджує про висунення в XX ст. на перший план «...індивідуально-авторського композиторського стилю (як окремої парадигми) у загальній системній стильовій ієрархії...», що досягає «... рівня метастилу у сьогоденні» [28, с. 147-148].

З огляду на вищезазначене, можемо трактувати явище *claritas* у творчості К. Пендерецького як короткотривалу стиль-техніку, що, зближуючись із позамузичними ботанічно-дендрологічними впливами, виражає авторську поетику композитора, висвітлює його філософсько-естетичну концепцію.

Безумовно, можемо стверджувати, що, окрім позамузичних впливів, в авторській стилістиці *claritas* К. Пендерецького відбилися також і певні стильові тенденції, що формували загальний контекст польської музичної культури 1970-80-х рр. XX ст., в якому відбувалася трансформація естетичних позицій композиторів. О. Овсяннікова-Трель у своїй праці наводить наступну цитату І. Нікольської: «У представників середнього покоління спостерігається “пом’якшення” засобів (у бік більшої консонантності) та їх розширення через включення тематичного елемента,

гармонії <...>»³. Також звертає на себе увагу тяжіння до спрощення музичної мови в окремих минулих апологетів авангарду [28, с. 36-37]. Проте, незважаючи на зовнішні впливи та внутрішні трансформації, *claritas* Майстра відбиває його власний композиторський почерк, підкреслює впізнаваний «синдром Пендерецького».

2.2. Втілення пантеїстичної ідеї у вокально-пісенних циклах К. Пендерецького

Проблема десакралізації природи, обава майбутньої екологічної катастрофи вперше була вповні висвітлена К. Пендерецьким наприкінці минулого століття в одній із промов, яку митець виголошував на знак вдячності за присвоєння йому почесного ступеня *honoris causa*. Згодом ця доповідь увійшла як окремий розділ до книги Майстра «Лабіринт часу: п'ять лекцій на кінець віку», у якій композитор задекларував власну філософсько-естетичну концепцію періоду *fin de siecle*.

Реакція К. Пендерецького на суспільно-культурні настрої «кінця століття», втома від пануючого безладу та навколишнього шуму приводять митця до нової фази творчості під назвою *claritas*, однією з провідних тенденцій якої є пантеїстично-ідейне спрямування музичних композицій. Пантеїзм стає виразником позамузичної краси — натури, яку Майстер вважав найбільшим дивом та до збереження якої неодноразово закликав за допомогою своєї музично-просвітницької та науково-публіцистичної діяльності. За уявленням К. Пендерецького, зцілення людини у цьому розшарпаному, хаотичному, кризовому світі може відбуватися тільки рівнобіжно з регенерацією природи.

Свій же порятунок від безладу та гамору навколишнього світу *fin de siecle* композитор знаходить у власноруч створеному Люславському парку, де може блукати між дивовижним стежками-партіями, або ж прогулюватися

³Цит. за: Нікольська І. І. Від Шимановського до Люславського і Пендерецького: Нариси розвитку симфонічної музики у Польщі ХХ століття. 1990. 332 с. С. 255.

та розмірковувати у заплутаному лабіринті. За твердженням Т. Калімуліної, антиномії «мікрокосм — Космос», що формуються у творчості К. Пендерецького, «...пов'язані з новим сприйняттям образу Природи — як загальнолюдського життєвого середовища. Людська духовність для Пендерецького існує також у суцільно універсальному розумінні — та ж сама природа, “ноосфера” Землі (Вернадський)» [5, с. 240]. Нагадаємо принагідно один із основних постулатів композитора періоду *fin de siecle*: знецінення природи, неухвалене ставлення до натури — це не лише біологічна, а й культурно-екзистенційна проблема. К. Пендерецький не відділяє Людину від Природи, вказує на їх виникнення з однієї Матерії, вбачає єдиний для них обох порятunek у взаємоіснуванні та взаємозбагаченні.

Пантеїстичні настрої, навіяні Люславівським арборетумом, та ідеї, що викристалізувалися у композиторському періоді *claritas*, втілюються у багатьох музичних творах Майстра не лише кінця ХХ, а й перших десятиліть ХХІ століття. Найяскравішими з них є: Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005), вокальний цикл «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010) та Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017).

Принагідно зазначимо, що пантеїстична поетика займала вагоме місце у творчості ще одного провідного польського композитора — К. Шимановського. У своєму скрипковому циклі «Міфи» (1915) митець намагався втілити ідеї античного пантеїзму, що полягав у нерозривному зв'язку людини та природи. А центральним твором, в якому глибоко втілена пантеїстична поетика К. Шимановського, є Третя симфонія композитора, що має назву «Пісня ночі» (1914-1916). Багато дослідників підкреслюють аналогію між цією симфонією К. Шимановського та циклом пісень (зокрема його другою частиною — «Що мовить ніч?») К. Пендерецького «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010) [62].

2.2.1. *«Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії»(2010)*

Монументальний вокальний цикл (для солюючих голосів, хору та оркестру) був створений на замовлення Національного Інституту Фридеріка Шопена до 200-річчя від дня народження митця. Окрім провідної ідеї твору, що найяскравіше виражена у III ч. «Реквієм», — виразу пошани до найвизначнішого польського композитора та найвидатнішої національної поезії, що повставала впродовж останніх двохсот років, у багатьох піснях присутня також пантеїстична тематика.

Вокальний цикл має три частини, до яких загалом входить 22 пісні. К. Пендерецький дав влучні назви кожній частині, які вдало окреслюють поезію, вміщену в них композитором. Митець зізнавався, що вважає «Пісні задуми та ностальгії» поверненням до джерел часу, до власної молодості, до періоду захоплення поезією [57, с. 33]. Варто зазначити: до циклу увійшли три ліричні мініатюри, створені композитором набагато раніше (наприкінці 50-х років): «Прохання про щасливі острови» на слова К. І. Гальчинського; «Небо вночі» та «Тиша» на слова Л. Стаффа.

У циклі з-поміж інших головних «характерів», що відіграють істотну роль у формуванні словесно-музичного наративу, Р. Хлопіцька виділяє казково-оніричний та лірично-ностальгійний [57, с. 36]. Для тлумачення вищезазначеного терміну дослідниця звертається до роз'яснення, яке дає відомий греко-німецький музикознавець К. Флорос: «... характери [це] ... типи музичних структур, які наділені певними окремими стилістичними рисами та визначеними виразовими засобами...» [там само].

Так, за твердженням Р. Хлопіцької, у деяких композиціях, що носять казково-оніричний характер («Діти в маках» К. Вежинського, «Під загадковим деревом» Б. Лесьмяна, «Прохання про щасливі острови» К. І. Гальчинського) поетичні спогади, образи сонних мрій, казок часто пов'язані з аркадійними образами натури [57, с. 37]. Нагадаємо, що в європейській культурі Аркадія символізує ідилічну країну, де завжди панують спокій, лад та щастя — основні постулати, до яких прагнув та які

регламентував своєю творчістю періоду *claritas* К. Пендерецький; де жителі перебувають в гармонії з величною природою — ідея, яку проповідував митець за допомогою своєї філософсько-публіцистичної, композиторської та дендрологічної творчості.

Розглянемо першу частину циклу, що має назву «Зачарований сад». Можемо провести аналогію між цим розділом і власне Люславіцьким парком Майстра. Нагадаємо, що М. Томашевський називав арборетум К. Пендерецького таємним, фантастичним, чародійським садом, в партіях якого можна заховатися, а то й заблукати [73]. Сюжети і настрої окремої поезії, що лежить в основі першої частини, дозволяють провести аналогію з парком-лабіринтом композитора, де у різних куточках заховані портали у минуле Люславіцького двору та життя самого митця — гробниця духовного лідера аріан XVI ст., італійця Ф. Соцціні; пейзажі, висвітлені на полотнах польського художника XX ст. Я. Мальчевського; грабовий лабіринт, створений за планом, знайденим у французькому костелі XIII ст.; столітні дерева колишніх господарів маєтку; дубова алея та фонтан із статуєю на честь улюбленої внучки Марисі; сповідальня тещі (*konfencjonal teściowej*) на знак вдячності любій тещі за допомогу в лагодженні садиби.

Саме у цьому розділі знаходимо найбільш яскраві, багатогранні, різнобічні відтворення взаємодії Людини і Природи, прояви натури. К. Пендерецький дуже скрупульозно підбирав вірші, майстерно розташовував їх у циклі з метою створення конкретного образу кожної частини. Основою для першої частини стала така поезія: «Діти в маках» К. Вежинського, «Під загадковим деревом» Б. Лесьмяна, «Прохання про щасливі острови» К. І. Гальчинського, «Осінні багрянні ліси» Т. Міцинського, «Порожнеча» С. Бжозовського, фрагмент «Ангела Господнього» К. Пшерви-Тетмаєра. Детальний аналіз літературної складової поданий Р. Хлопіцькою: «У віршах Вежинського [“Діти в маках”] та Лесьмяна (“Під зачарованим деревом”) в магічному образі натури з’являються “дві маленькі душі” і “напіввимріяна принцеса” посеред зачарованих дерев, чародійських трав чи

червоних маків, а все є “блакитною казкою”. Так само у вірші Гальчинського знаходимо прохання про перенесення у простір сну посеред краси природи <...> Також наступна поезія Міцинського демонструє картину захоплення красою натури ...» [57, с. 43]. Можемо підсумувати: у першій частині циклу, завдяки вдало підібраним композитором віршам, образи казкової чарівності, мрійливості поєднуються із прекрасними, дивовижними змальовуваннями природи. Натура постає як місце ідилії, світла, спокою, краси; простір, у якому можна заховатися від проблем, відпочити від зовнішніх негараздів, подібно як укриваєшся від болючої дійсності у снах чи мріях.

Назва другої частини циклу «Що мовить ніч?» описує цю таємничу пору доби в різних її проявах. З початку 90-х років XX століття і впродовж двох десятиліть нашого віку тематика ночі була важливим чинником натхнення для композитора. Наприклад, у розмові з М. Томашевським композитор зізнавався, що всю концепцію та кінець Флейтового концерту (1992) створив одномоментно в час цілковитого затемнення місяця, і ця атмосфера вплинула на характер твору [73, с. 81]. Поетично-музичні образи ночі яскраво висвітлені також у «Трьох китайських піснях» (2008) митця.

Для другої частини циклу композитор вибрав таку поезію: фрагмент вірша «Що мовить ніч?» А. Вата, «Повіяло на мене море снів» та «О ноче тиха, ноче блакитна» Т. Міцинського. Нагадаємо, що принагідно К. Пендерецький додав у цей розділ ще дві ліричні мініатюри, створені у 50-х роках: «Небо вночі» та «Тиша» (фрагмент) Л. Стаффа. Композитор зображує у цій частині ніч моторошну, таємничу, драматичну, і підкреслює це музичною інтерпретацією текстів. Звернемося до аналізу поезії, поданого Р. Хлопіцькою: «Тексти двох перших пісень на слова Л. Стаффа змальовують ніч “чорну та срібну” в незбагненному світі, безмежному в часі та просторі (“Небо вночі”), а також нічне небо, поряд з яким “земля мовчанням є і тишею” (“Тиша”))» [57, с. 44]. Наступний вірш — драматичний центр другої частини — глухий, болісний, страшний, безнадійний. За твердженням К. Пендерецького, А. Ват писав цю приголомшливу поезію під час

радянського ув'язнення, тому на запитання «Що мовить ніч?» виникає шокуюча відповідь: «Нічого не мовить. Ніч має загіпсовані уста» [62]. Дві останні пісні другої частини на слова Т. Міцинського, за твердженням Р. Хлопівської, презентують два види рефлексії. Перший — експресивний, із благальним кінцевим вигуком: «О, Матір Божа — візьми мої дні — за один віщий день». Другий виражає ностальгічне прощання із красою ночі [57, с. 47]. Можемо підсумувати: незважаючи на різноманітні, інколи таємничі та відверто моторошні сутності нічної натури, репрезентовані у цій частині, композитор все ж намагається донести до слухачів ідею нерозривного існування Людини та Природи. Цій фантастичній порі — її величності Ночі — ми можемо довірити наші таємниці, молитви; завдяки ній — дійти до істини, дізнатися приголомшливу правду; або ж просто помилуватися нічним небом, зорями, що прикрашають крони дерев, оксамитовими косами та срібним дощем.

Третя частина композиції — «Реквієм», значно більша за попередні, є «...драматичною кульмінацією та водночас фіналом циклу» [57, с. 34]. Навіть для цього розділу, присвяченого, на перший погляд, вшануванню геніального польського композитора-романтика, К. Пендерецький вибирає поезію, яка б допомогла йому втілити головний філософсько-композиторський задум: виразити смуток за Батьківщиною, ностальгію за рідними місцинами через міцний зв'язок з навколишньою натурою, асоціаціями із довколишніми краєвидами.

Зазначимо вірші, на яких побудована третя частина: своєрідним рефреном виступають фрагменти (I-IV) із поеми Ц. К. Норвіда «Рояль Шопена», а так звані епізодами — «Бачу у віддалі якийсь край» К. Пшерви-Тетмаєра, «Прогримів вихор» Т. Міцинського, «Якщо тебе забуду, воюючи Варшаво» (фрагменти) А. Вата, «Пан Когіто думає про повернення до родинного міста» З. Герберта, «Гробниця Потоцької» (VIII фрагмент із циклу «Кримські сонети») А. Міцкевича, «До польської сосни,

знайденої в одному із парків в Шатене» С. Вітвіцького, «Ангел Господній» (фрагменти) К. Пшерви-Тетмаєра.

Як раніше згадувалося, з-поміж інших основних характеристик, що відіграють роль у формуванні словесно-музичного наративу циклу, Р. Хлопіцька виділяє лірично-ностальгійний, що проявляється загалом у піснях третьої частини та постає у різних формах [57, с. 39]. Додамо, що в деяких композиціях зазначеного розділу лірично-ностальгійні мотиви виражені безпосередньо через пантеїстичні настрої.

Так, у другій пісні третьої частини («Бачу у віддалі якийсь край») далекий край, про який ностальгічно мріє герой, описаний, як райське місце з прозорими туманами, ранковими веснами, літніми полуднями, смарагдовими тишами, любовною задумою травневих ночей, блисками розпаленого сонцем моря, колиханням сосни та тремтінням польових дзвіночків [93]. А в поезії Т. Міцинського («Прогримів вихор») поява Ангела Геєнни — символу майбутнього Судного дня змальовується через образ грому, реву осіннього вихору [81]. У наступній композиції («Якщо тебе забуду, воюючи Варшаво») образ рідного міста в уяві героя вимальовується через калейдоскопічні спогади довколишньої натури: варшавської ночі, плакучої польської верби, шуму дощу та шепоту алей [107]. Як влучно зазначає Т. Циз, ніби вся третя частина видається «...не стільки жалобою за Шопеном, як за його коханим місцем; ностальгією за втраченим батьківським раєм, “щасливим островом”» [62]. Вартим уваги є також лірично-ностальгійний вірш «До польської сосни...» С. Вітвіцького, у якому поет використовує майстерний стилістичний прийом — паралелізм, аби вповні відобразити неймовірну тугу головного героя за Батьківщиною. Персонаж ототожнює себе із рідним деревом — польською сосною, яка, відірвана від свого роду, втрачає сили, в’яне, засихає, і, як і для героя, немає для неї життя поза Вітчизною [111]. Закінчується третя частина музичною композицією на слова із вірша К. Пшерви-Тетмаєра «Ангел Господній», яка утворює з І ч. арку, що обрамлює цикл. У пісні оповідь про самотню, блукаючу душу, Тугу

(*Osmętnice*), яка йде світом зі своїм злом і болем, та ніде не може знайти спочинку і пристані, розгортається на фоні образів вечірнього мороку, свисту вітру, сірого туману, розлогих полів і лугів, гаїв і лісів, ланів із збіжжям [92]. Тобто моторошні, пустинні, байдужі нічні пейзажі допомагають яскраво виразити смуток, тужливість скитальної Душі.

Загалом «пісні Пендерецького характеризуються серйозністю і таємничістю, ліричністю та рефлексією, трагізмом і патетичним жестом. Домінує, однак, екзистенціальний вимір, в якому важливість взятої теми та її етичний посыл поєднуються з переживанням (та усвідомленням – С. О.) минулості та крихкості людської долі» [57, с. 50]. Т. Циз доповнює: окрім туги за Ф. Шопеном, за мрійливими образами та чарівними спогадами дитинства у «Піснях задуми та ностальгії» відчувається жалоба за світом, якого вже нема. «За світом, в якому був присутній Ангел Господній і дзвони на щонедільні служби. В якому був Бог, ангел і душа <...> Фінальна молитва “Ангел Господній” <...> це вже не апофеоз віри, не сакральний жест. А крик розпачу самотньої людини, позбавленої Абсолюту» [62]. Тож можемо стверджувати і про вираження у зазначеному циклі декадентських кризових настроїв, станів безвиході, безнадії, песимізму, поява яких у мистецтві кінця XIX ст. і дотепер супроводжує європейське суспільство [24, с. 77-78].

2.2.2 *Восьма симфонія «Пісні скороминулості» (2004-2005)*

Т. Циз порівнює «Пісні задуми та ностальгії» К. Пендерецького із його Восьмою симфонією (2004-2005) для солістів, хору та оркестру, яка має підзаголовок «Пісні скороминулості» [62]. За спогадами композитора, симфонія повстала всього лиш за дев'ять місяців, сповнених ентузіазму та самовіддачі. Помисел створення такої композиції у митця з'явився набагато раніше. К. Пендерецький неодноразово зізнавався, що має бажання залишити *щось* своїм деревам, кожне з яких особисто засадив і чуйно доглядав у Люславіце [73, с. 93]. А влітку 2004 року серед рослинних партій Люславіцького парку в композитора визріло остаточне усвідомлення форми та характеру нової партитури [104, с. 277].

К. Пендерецький називав Восьму симфонію надзвичайно особистим циклом, композицією, що проникнута ліризмом. І додавав: незважаючи на початковий задум створення «симфонії про дерева і для дерев» [73, с. 93], під час роботи над твором, у процесі добору текстів і конструювання цілісності він дійшов висновку, що цикл пісень радше оповідає про швидкоплинність буття, аніж про дерева [104, с. 296]. Проте зауважимо: скороминущість людського існування у цій композиції неодмінно розкривається за допомогою пантеїстичних мотивів, через змальовування відповідних пейзажів; а відображення екзистенційного становища людини нерозривно пов'язане із відтворенням конкретного стану натури.

У розмові з А. Бернат К. Пендерецький зізнався: «Восьма симфонія виникла передусім із мого захоплення поезією <...> ця композиція має певний зв'язок із деревами, що оточують наш будинок у Люславіце. Гортаючи книги, я натрапив на чудові тексти німецьких поетів, присвячені зокрема деревам. Вирішив тоді написати цикл “Пісні скороминущості”» [100]. Зазначимо, що це вже другий (а хронологічно — перший) вокальний цикл, де композитор за основу бере поезію пантеїстичного спрямування. Лиш, на відміну від «Пісень задуми та ностальгії», де використані вірші польських поетів, «Пісні скороминущості» базуються на текстах німецьких митців.

В основі Восьмої симфонії — німецька поезія XVIII-XIX ст. **дуже вузької тематики — про дерева**. М. Томашевський з жалем зазначає: чимало віршів не ввійшло, не помістилося у цикл. Серед них можна виділити такі тексти: К. Пшерви-Тетмаєра про татрівський «Зів'ялий кедр» (*K. Przerwa-Tetmajer “Schnąca limba”*), Ф. Гельдерліна «Дуби» (*F. Hölderlin “Die Eichenbäume”*) чи Г. Гейне «Стоїть одинока ялина» (*H. Heine “Ein Fichtenbaum steht einsam”*) [104, с. 279]. Драматургічний сценарій Восьмої симфонії складають наступні вірші:

- № 1 «Вночі» Й. фон Айхендорфа
- № 2 «Палаюче дерево» Б. Брехта
- № 3 «Біля липи» Й. фон Айхендорфа
- № 4 «Бузок» К. Крауса

- № 5 «Весняна ніч» Г. Гессе
- № 6 «Чи розказати вам, улюблені дерева?» Й. В. фон Гете
- № 7 «В тумані» Г. Гессе
- № 8 «Квітучий сад» Г. Бетге
- № 9 «Прощання» Й. фон Айхендорфа
- № 10 «Швидкоплинне» Г. Гессе
- № 11 «Осінній день» Р. М. Рільке
- № 12 «О ти, вічнозелений символі життя» Ахіма фон Арніма⁴

За твердженням М. Томашевського, Р. М. Рільке та Г. Гессе стали виразниками композитора у цьому вокальному циклі, а їх поезія, за задумом К. Пендерецького — носієм головної ідеї та основного послання симфонії [104, с. 279].

Як зазначалося раніше, тематика ночі відігравала важливу роль у творчості митця. К. Пендерецький неодноразово надихався цією таємничою порою доби та досить часто змальовував різні її образи у своїх музичних композиціях. Зображення благословенного нічного пейзажу зустрічаємо вже у **№ 1 пісні** циклу, що ґрунтується на вірші Й. фон Айхендорфа «Вночі». Головний герой стоїть у тіні лісу, навколо — земля, схожа на дрімаючі альпійські луки, ріка як срібна стрічка, дерева шурхотять своєю кроною. На мить лісова тиша переривається відгуком далеких дзвонів, підносить голову налякана косуля й одразу ж мирно засинає. Поезія закінчується зображенням умиrotвореної ходи Бога над вершинами гір і його благословенням навколишньої тиші.

Проте завершення пісні не збігається із епілогом самого вірша, оскільки К. Пендерецький додає *attacca* власний «скептичний коментар», виражений першою строфою із поезії «Кінець осені» Р. М. Рільке. У такий спосіб композитор застерігає: ніщо не вічне, все змінюється; знаходиться те, що вбиває та причиняє біль. Відповідно до вербального настрою музика стає більш глухою, згасає, вводить в задуму [104, с. 282-283].

⁴Для аналізу текстів використано дослівні переклади німецької поезії російською мовою, здійснені В. А. Єрохіним і вміщені у монографії І. Нікольської «Кшиштоф Пендерецький». Джерело: Нікольська І. І. Кшиштоф Пендерецький. Інструментальна музика. Симфонії. Опері. Нариси. Видавництво «Композитор», 2012. 300 с. С. 192-200.

Аналізуючи *№ 2 пісню* циклу, в основі якої — вірш Б. Брехта «Палаюче дерево», можемо провести аналогію між конкретно поданою німецькою поезією та абстрактно завуальованою композитором ідеєю «крихкості» людського життя. Стан «надломленої» людини, яка до останнього подиху намагається твердо та гідно вистояти на цій землі, і навіть помираючи, тримається гордо, К. Пендерецький передає за допомогою зображеного у вірші Б. Брехта палаючого дерева, яке, незважаючи на смертельну втому, тихо та велично стоїть і освічує червоним полум'ям чорну ніч. І хоч навколо могутнього стовбура в моторошно-тріумфальному танці кружляють та обвуглюються сухі листки, а кругом розсипається червоний дощ іскор, старий гігант спокійно зберігає свою велич. Навіть помирає дерево гідно та красиво: схопившись за свої чорні сучки, витягується у височінь, а стовбур, оточений хороводом червоних іскор, руйнується. Зауважимо, що у цій поезії фігурують лише два кольори, властиві її експресіоністському забарвленню — червоний і чорний.

У певних частинах вокально-інструментальної симфонії змальовуються конкретні види дерев. Так, у *№ 3 пісні* зображена липа, у *№ 4* — описується бузок, у *№ 5* — показаний каштан. Як і в попередній поезії, у цих текстах через змальовування певних рослин розкривається загальний настрій та ідейний зміст віршів.

Липа займає особливе місце у житті К. Пендерецького. Це дерево вважається одним з найважливіших представників європейської флори. Липа здавна росла біля польських маєтків, вважалася одним з найкращих медоносних дерев. Раніше під старими липами відбувалися суди, суспільні зібрання й забави. Тепер же кожного мандрівника, що ступає на терен Люславіцького парку, вітає алея старих лип, а одне — найяскравіше — дерево росте біля брами перед двором Майстра [84]. Липа оспівана в поезії Я. Кохановського та Й. В. фон Гете, П. Тичини та Й. фон Айхендорфа.

Саме вірш останнього («Біля липи») К. Пендерецький вибрав для створення *№ 3 пісні* циклу. Зазначена композиція на слова Й. фон

Айхендорфа — «це емоційний спогад нещасливого кохання <...> Ім'я коханої, викарбуване на стовбурі *липи*, заросло корою, проте шрам у серці залишився» [106]. У цій поезії дерево виступає вірним другом головного героя, якому той довіряє найсокровенніші свої переживання. Натомість процес старіння липи символічно зображує занепад попереднього кохання, смуток за колишніми часами блаженства.

№ 4 пісня циклу «...має більш оптимістичний відтінок, бо оспівує розквітаючий навесні *бузок*» [там само], цвітіння якого передвіщає весну. Головний герой із жахом усвідомлює, що в цьому моторошному світі ми розучилися помічати навколишню красу. І водночас дякує Всевишньому за те, що вкотре змусив його озирнутися, поглянути на дивовижне цвітіння бузку, показав довколишню розкіш і впевнив у надходженні весни, яка символізує відродження.

№ 5 пісня циклу — «...це малерівський ноктюрн, зумовлений образом *каштана*, змальованого Г. Гессе <...>» [106]. Зображення дерева вплітається поетом в пануючий навколо весняний нічний пейзаж, що вкотре доводить важливість тематики ночі у творчості К. Пендерецького.

Головний герой **№ 6 пісні** беззаперечно нагадує нам самого К. Пендерецького. Персонаж приходить до своїх улюблених дерев, тих, які особисто колись засадив, і веде з ними діалог, розповідає про пристрасне кохання до жінки. Тобто в поезії любовні почуття до дами сплітаються з такими ж емоціями до власноруч посаджених дерев. Головний герой закликає свої дерева рости, підійматися ввись, давати тінь, плодоносити, аби щоденно радувати закоханих. Ця композиція — своєрідна кульмінація циклу, прославлення величності дерев, зізнання їм у коханні.

№ 7 пісня створена на вірш Г. Гессе «В тумані». У цій поезії вкотре душевний стан людини якнайкраще виражається через навколишній пейзаж. Стан відчаю, безнадії, самотності передано через зображення всепоглинаючого густого туману, у якому стає самотнім кожен куш і кожен камінь, дерева і люди. Закінчується поезія декадентсько-песимістичним

ствердженням героя: «Жити — означає бути самотнім. Люди не знають один одного. Всі вони самотні» [26, с. 197].

Звернення К. Пендерецького до вірша Г. Бетге «Квітучий сад», який ліг в основу **№ 8 пісні** циклу, М. Томашевський вважає цілком притаманним композитору, оскільки цій поезії «... вдається виразити ... його (К. Пендерецького — С. О.) власні відчуття: захоплення і вдячності за красу саду...», яку митець власноруч же створив [104, с. 290]. Головний герой вірша сидить у весняному квітучому саду, насолоджується розкішним цвітінням навколо; прекрасні мелодії довкруги п'янять персонажа, перетворюють його «в поета» [26, с. 197]. Вірш закінчується величавою присягою головного героя, що обіцяє саду: «Поки я живий, ти будеш цвісти в мені...», в моїй душі [там само, с. 198].

Слід нагадати, що поезія, до якої під час роботи над музичними композиціями звертається К. Пендерецький, дуже часто безпосередньо зображує цілющу силу натури для людини, у таких віршах головний герой знаходить спасіння, порятунком на лоні природи, серед лісів і луків, полів і квітучих садів. М. Томашевський влучно зазначає, що до вибору текстів композитор ставиться дуже прискіпливо. До того ж вірші для К. Пендерецького (у цьому вокальному циклі зокрема) виступають не лише чинником натхнення, а й окрім своєї фонічної функції, за задумом митця, несуть конкретне смислове навантаження [104, с. 280].

Саме про цілющу силу природи оповідає **№ 9 пісня** Восьмої симфонії. У поезії зображується чудесний зелений ліс, в якому головний герой завжди може знайти пристанище, врятуватися від суєтного оманливого світу, забути про всі негаразди і печалі та укріпити внутрішні сили.

№ 10 пісня (на вірш Г. Гессе «Швидкоплинне») вміщує в собі провідну ідею вокального циклу, розкриває його назву. У лаконічній поезії стисло та виразно передані полярності нашого світу, що насичує та втомлює, п'янить та знесилює водночас; а з дерева життя тим часом опадає лист за листом.

Ще одним кульмінаційним пунктом циклу є **№ 11 пісня** (на вірш

Р. М. Рільке «Осінній день»), що продовжує настроєву лінію попередньої поезії. Прощання з літом, меланхолійний опис осінньої природи переплітається із зображенням пануючого у світі відчуття фінальності, недовговічності.

№ 12 пісня циклу — «О ти, вічнозелений символе життя» на слова Ахіма фон Арніма — за твердженням Т. Циза, «...звучить як світська молитва про вічну зелень природи. [Молитва], яка розчиняється у небутті. Як чорний розпач» [62]. Доцільно провести аналогію із останньою піснею вокального циклу композитора «Повіяло на мене море снів», яка теж не є виразником фінального апофеозу віри, а демонструє стан безвиході та безнадії. Єдине: у «Піснях задуми та ностальгії» самотня блукаюча душа відчуває розпач, бо позбавлена Абсолюту, натомість у «Піснях скороминущості» відчай спричинений втратою взаємозв'язку людини з природою: головний герой благає своє «внутрішнє дерево» вказати йому шлях, допомогти завершити путь.

Аналізуючи зазначену поезію Ахіма фон Арніма, слід пригадати назву та ідейний зміст першого розділу трактату К. Пендерецького [86] (в якому викладена його філософсько-естетична концепція періоду *fin de siecle*) й не менш влучну ілюстрацію до цієї глави, здійснену Я. Капустою (див.: додаток 1, с. 197). Можемо стверджувати, що метафора «внутрішнього дерева» та закон «подвійного вкорінення» в розумінні композитора передбачає не лише опору митця (і загалом — людини) на попередній досвід, а й нав'язування тісного контакту з природою.

Тож підсумуємо: Восьма симфонія К. Пендерецького — це перш за все оповідь про швидкоплинність буття, скороминущість людського існування, яка все ж неминуче розкривається у циклі через присутність конкретних пантеїстичних мотивів та змальовування відповідних станів природи.

2.2.3. Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017)

Як зазначалося раніше, два яскравих вокальних цикли композитора — «Восьма симфонія. Пісні скороминущості» (2004-2005) та «Повіяло на мене

море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010) — сповнені ліризму. Шоста симфонія (2008-2017) К. Пендерецького під назвою «Китайські пісні» також «...вписується в ту ж ліричну течію його творчості» [99].

Концепція Шостої симфонії визрівала в уяві композитора майже два десятиліття, а форма твору неодноразово змінювалася. Початково симфонія повинна була називатися «Елегія для вимираючого лісу», волати музичною мовою про насущну проблему десакралізації натури і закликати суспільство оберігати природу від руйнування.

Згодом утвердилася нова назва твору — «Китайські пісні» та змінилося його ідейне спрямування. Відповідно до прагнення К. Пендерецького «укласти з природою угоду про щастя» [86, с. 39] і замість боротьби та завоювань жити в гармонії з навколишнім природнім середовищем та захоплюватися його величчю, кожна з пісень Шостої симфонії репрезентує міцний, нерозривний зв'язок людини та натури. Чарівний навколишній пейзаж, змальований у композиціях, може не лише відображувати емоції та почуття головного героя, а й навпаки — впливати на його стан, викликати в його уяві різноманітні спогади та душевні переживання (№ 3 «На річці», № 8 «Осіньна пісня флейти»). Із трьох вокальних циклів, зазначених у цьому підрозділі, «Китайські пісні» найяскравіше та найповніше відтворюють ідею нерозривності та взаємозв'язку Людини і Натури. Навколишня природа тут виступає і провідником головного героя (№ 1 «Таємнича флейта», № 2 «На чужині», № 4 «Дикі лебеді»), і розрадою для нього («На річці», «Місячна ніч»), місцем порятунку, і навіть всеосяжною домівкою (№ 2 «На чужині»). Поступово викристалізувалася і форма твору — вокально-інструментальна. «Китайські пісні» (для трьох голосів соло, хору та оркестру) — це, як стверджує А. Сулек, *симфонія-кантата, симфонія пісень* [88], або ж, за аналогією до попередніх розглянутих композицій, вокальний цикл із супроводом оркестру.

До Шостої симфонії входить вісім пісень на тексти китайських поетів часів панування династії Тан в німецькому перекладі Г. Бетге. Нагадаємо, що

до старокитайської поезії в опрацюванні Ганса Бетге К. Пендерецький вже звертався раніше: під час створення Восьмої симфонії (2004-2005) та у процесі написання «Трьох китайських пісень» для баритона та оркестру (2008), які пізніше стали остаточним «прототипом» Шостої симфонії та згодом були включені до неї як № 1, № 6 і № 7 частини [88, с. 22]. Пантеїстичний пейзаж вокального циклу творять наступні композиції⁵:

- № 1 «Таємнича флейта»
- № 2 «На чужині»
- № 3 «На річці»
- № 4 «Дикі лебеді»
- № 5 «Розпач»
- № 6 «Місячна ніч»
- № 7 «Нічний образ»
- № 8 «Осіння пісня флейти»

Окремі пісні з'єднані між собою сольними інтермецо, що виконуються на стародавньому традиційному китайському струнному інструменті — *ерху*, особливий тембр якого, нагадуючи людський голос, «...входить в незвичайний, несемантичний діалог з поетичними текстами, які виконує соліст», а також допомагає слухачеві поринути в атмосферу Далекого Сходу [там само, с. 26].

Тематика ночі, яка відіграє одну з найважливіших ролей в музично-пантеїстичних замальовках К. Пендерецького, присутня майже у всіх піснях циклу. У кожній із частин знаходимо різні прояви й відтінки нічного пейзажу. Або ж це зіркова квітуча ніч у «Таємничій флейті», або ж загадково-ностальгійна і місячно-задумлива — у другій пісні «На чужині», а можливо блакитно-срібна й лірично-казкова — у третій («На річці») та сьомій («Нічний образ») композиціях. Нічний пейзаж може бути сповненим всеосяжного відчаю — у п'ятій пісні «Розпач», або ж поставати місячно-пахучим і прохолодно-лагідним — у «Місячній ночі».

⁵Для аналізу текстів використано дослівні переклади польською мовою німецьких опрацювань Г. Бетге китайської поезії. *Джерело*: Penderecki K. VI Symfonia «Pieśni chińskie». Koncert na klarnet, smyczki, perkusję i celestę. Stephan Genz (baryton), Andrzej Wojciechowski (klarnet), Joanna Kravchenko (erhu), Polska Filharmonia Kameralna Sopot, dyr. Wojciech Rajski. CD Accord 2019 — ACD 270-2. Booklet. 96 s. S. 38-51.

В окремих композиціях циклу, за аналогією до III ч. «Пісень задуми та ностальгії», присутня також тематика туги за Батьківщиною, ностальгії за рідною землею. Засобами для вираження вищезазначених почуттів в обох вокальних циклах постають пантеїстичні замальовки. Наприклад, у другій пісні («На чужині») Шостої симфонії головний герой доторкається до далекої Батьківщини досить безпосередньо: притуляючись до землі під білим блиском місячної ночі. Натомість у фінальній композиції («Осіння пісня флейти») циклу від безмежної туги за Вітчизною персонажа не здатні врятувати ні розкіш квітучого літа, ні навколишній спів птахів, що так нагадує близьку серцю сторону. Бо одразу ж як долине до героя осіння пісня флейти, його стражденна душа повертається до рідних порогів — він з жалем усвідомлює далеч Батьківщини [88, с. 51].

Деякі із «Китайських пісень» виражають близькі до Восьмої симфонії настрої — безнадії та розпачу. Серед них найяскравішими є № 4 та № 5 композиції, об'єднані сюжетно та технічно — *attacca*. У цих піснях глибокі муки та невимовний відчай героя підкреслює туманно-похмурий навколишній пейзаж: важкі річкові хвилі, сутінки під вікнами не здатні перекрити людські страждання, сірі дощові сльози сплітаються із гіркими сльозами персонажа, нікому не під силу витягти гострий шип із рани його серця; а прильоти та відльоти диких лебедів символізують подвійність буття. Зрештою відчуття розпачу переповнює героя, вбиває його! [88, с. 43-45].

Виняткову силу взаємозв'язку К. Пендерецького з природою та надзвичайно романтичну його душу, за твердженням М. Томашевського, виказує вибір композитора для своєї симфонії поезії «Місячна ніч» [104, с. 315]. Головний герой вірша схиляється перед Її величністю – Натурою: насолоджується небозводом під час заходу сонця, сяйвом прохолодної ночі, захоплюється делікатним вітерцем і запахом незнаних квітів, втішається перлами роси, що лежать у траві, і сумує лиш з того, що не може вповні виказати Ночі своє розуміння та замилювання [88, с. 47].

Слід зазначити, що структура Шостої симфонії має вербально-сюжетне обрамлення, забезпечене початковою та фінальною композиціями — флейтовими піснями. Однак на відміну від першої — меланхолійно-натхненної — пісні, остання — осіння — навіює жаль і тугу. Доцільно провести аналогію між фіналами трьох розглянутих вище вокальних циклів. У всіх випадках завершення композицій виражає стан розпачу, болю, відчаю та безнадії. Лиш у «Піснях задуми та ностальгії» ці почуття викликані втратою Абсолюту, в «Піснях скороминущості» — розривом зв'язку людини з натурою, натомість у «Китайських піснях» — недосяжністю рідної домівки, Батьківщини. Проте можемо впевнено заявити: ці, на перший погляд різномірні, явища — вияв одного — декадентсько-кризового — стану розгубленості та самотності людини в сучасному шумно-хаотичному індустріально-глобалізованому світі.

Загалом, кожна із «Китайських пісень» яскраво репрезентує міцний зв'язок і неодмінний взаємовплив Людини та Натури, висвітлює надзвичайно важливу для кожного з нас роль природи — як місця порятунку, як провідника, як джерела натхнення й насолоди.

Частково до композицій, в яких присутні пантеїстичні мотиви, можемо віднести Концерт для валторни з оркестром «Зимова подорож» (2008). Проте у цьому творі за допомогою музично-виразових засобів імовірніше зображується саме процес полювання, який композитор пам'ятав ще з дитинства, аніж змальовується зимовий лісовий пейзаж.

2.3. Шляхи камернізації у творчості композитора на межі XX – XXI століть

Рух до камернізації музики у творчості К. Пендерецького, починаючи з 80-х років XX ст., виражає втечу композитора в музичну приватність — як відповідь на шум, безлад і перенасичення періоду *fin de siecle*; презентує процес редукції всього лишнього задля досягнення *materia prima*. Камерні жанри стали панівними у період творчості К. Пендерецького під назвою

claritas. А тенденція до камернізації, що найяскравіше проявилася у цій композиторській фазі, продовжила виражатися і в наступних творах Майстра.

Поряд із поняттям камерності, невід'ємним від композиторського періоду *claritas*, наприкінці ХХ століття у партитурах К. Пендерецького проявляється ще одна риса — *субтильність* [104, с. 332]. Взаємодія цих двох ознак є свідченням просування композитора на шляху до віднайдення Раю. Камерно-інструментальна абсолютна музика у творчості митця на межі століть виходить на перший план. Частково можемо пов'язати це із впливом певних естетичних параметрів постмодернізму, таких як: нова простота й ідея тиші [12, с. 373]. Проте нагадаємо, що загалом творчість К. Пендерецького не є виразником постмодерної музичної культури.

У камерних творах композитора періоду *claritas* дослідники відзначають інший характер висловлювання. Музикознавиця С. Байландер (*Cindy Bylander*) характеризує тон цих композицій як «легкий, світлий» («*lighter*») [56, с. 85]. Зважаючи на це, можемо провести аналогію із філософським поняттям категорії краси, у якій *claritas* як провідна її складова уособлює блиск, сяйво, світло. Т. Зелінський натомість підкреслює в музиці Майстра значну економію звучання, яку найяскравіше та найповніше демонструє Кларнетовий квартет (1993) [там само]. Про те ж говорить і Р. Хлопіцька, називаючи цей композиторський період «редукцією музичних засобів». Дослідниця відмічає загальне заспокоєння і майже інтимний ліричний тон тогочасних творів. М. Томашевський для опису камерної музики періоду *claritas* застосовує такі означення, як: тиха, інтимна, інтроспективна, меланхолійна та ностальгійна [там само, с. 86]. Дослідник, подібно до С. Байландер, зазначає, що в партитурах камерних творів та деяких партіях симфоній і концертів (в моменти затримання нарації) композитору вдається вповні висвітлити ту категорію «краси», яка заперечувалася впродовж ХХ ст. Найбільш яскравими композиціями К. Пендерецького періоду *claritas*, сповненими «рефлексії, лірики, життя і

краси», за твердженням М. Томашевського є Струнне Тріо (1990–1991) та Кларнетовий квартет (1993) [104, с. 332].

Тож підсумуємо: тенденція до камернізації музики, що виникла як відповідь композитора на шум і перенасичення *fin de siecle'u* та стала провідною рисою у творчості митця останнього десятиліття ХХ віку (під назвою *claritas*), успішно продовжувала реалізовуватися К. Пендерецьким і надалі — у ХХІ ст. (див.: додаток 3, с. 206-209). Власне Майстер зізнавався, що з плином часу його найбільше приваблює сфера камерної музики [87, с. 255]. Процес камернізації творів композитора відбувався різними шляхами та проявлявся у відмінних формах, таких як: **зменшення розмірів** (і відповідно — тривалості) **творів, редуція музично-виразових засобів, лімітування інтервальної палітри, прозорість фактури, малий склад музичного інструментарію, збільшення кількості сольних епізодів, звужена динамічна шкала**, у вокальній музиці — **звернення до жанру пісні**. Різноманітні способи камернізації відповідно до завдань конкретної композиції К. Пендерецький використовував в поєднанні або ж окремо.

Як зазначалося раніше, поряд з крупними симфонічними, оперними, кантатно-ораторіальними композиціями, особливе місце у творчому доробку Майстра займає в широкому розумінні камерна музика, яку митець окреслював як найближчу йому. Серед низки камерних творів композитора можна віднайти відверто особисті, інтимні заголовки, що виринають із глибин його душі [91]. В одному з інтерв'ю К. Пендерецький зізнавався: якби міг писати твори тільки для себе або ж для близького грона друзів, то безперечно створював би лише камерні композиції, адже це інтимна музика, *musica domestica*. І додавав: у камерній музиці, цій *materia prima* вічні, надважливі теми проявляються найкраще, найдужче [94].

Водночас К. Пендерецький запевняв, що камерна музика є правдивим тестом для кожного митця, складним жанром, за яким можна розпізнати майстерність композитора [56, с. 91]. Пан Кшиштоф зізнавався: йому камерну музику створювати набагато важче, аніж величезну ораторію, бо для

написання камерних композицій потрібне більше зосередження, концентрація аби досягнути той *claritas*, очищений від усіх зайвих звуків, видобути саму есенцію, саму музику [94].

Крім того, камерні твори відігравали величезну роль у процесі «музичної сівозміни» К. Пендерецького. Кожні 5-7 років композитор йшов у творчу відпустку, і писав найулюбленішу для нього — камерну музику, яку називав вершиною свого синтетичного стилю [56, с. 90]. Інколи камерні композиції відігравали роль очисника — після тривалого створення оркестрової та хорової музики крупної форми.

Незважаючи на чималу кількість камерних творів К. Пендерецького останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ ст., М. Кренкофф указує на недостатнє висвітлення музики композитора цього жанру в наукових розвідках. Дослідниця стверджує: порівняно мало публікацій присвячено оркестровій і камерній музиці К. Пендерецького межі ХХ-ХХІ ст. Хоча записи інструментальної музики рішуче превалюють над симфонічною та кантатно-ораторіальною. За думкою М. Кренкофф, причина цього — прозаїчна: запис твору із камерним складом виконавців — набагато дешевший [59, с. 387].

Попри те, що камерні композиції К. Пендерецького були панівними у доробку митця періоду *claritas*, сфера камерної музики відразу займала вагоме місце у творчості Майстра. Навіть в юний, авангардний період композитор здобував досвід komponування камерних творів під час написання музики для лялькових театрів. За словами митця, «то були камерні речі, на дванадцять, п'ятнадцять осіб» [87, с. 235].

У так званий неоромантичний період творчості К. Пендерецький створює I Скрипковий концерт (1976), який знаменує зміну стилістики, нову фазу в композиторській еволюції митця. Хоча твір був скомпонований більш, ніж за десятиліття до композиторської фази *claritas*, у ньому вже проявилися перші паростки майбутньої тенденції до камернізації музики, висвітлення ліричної правди та саморефлексії. М. Томашевський влучно підмічає:

«Сольюючий інструмент підтримує оркестр немалого складу, проте вживаного із стриманістю, обережністю <...> З перших тактів відчутно, що К. Пендерецький скоріше хотів би зізнатися, розкритися і схилити до роздумів — ніж вразити блиском» (*курсив наш.* — С. О.) [104, с. 13].

А одразу ж після ремонту маєтку в Люславіце композитор з дружиною започаткували та протягом трьох років (1980, 1983, 1984) організовували **Фестиваль камерної музики**. Можемо вважати це ще одним значним кроком К. Пендерецького на шляху до відвертого регламентування камерності, як провідної риси періоду *claritas*, поява якої викликана кризовими явищами епохи *fin de siecle*. Опишемо детальніше ці унікальні зустрічі в Люславіцькому маєтку Майстра, які, хоч і протягом нетривалого часу, змогли об'єднати безліч видатних композиторів та виконавців того часу.

Варто зазначити, що на період заснування Фестивалю камерної музики, по сусідству існувало вже два схожих проєкти: авторський фестиваль польського теоретика музики, педагога К. Дроби (*Krzysztof Droba*) «Молоді Музиканти Молодому Місту» (*Młodzi Muzycy Młodemu Miastu*), що проводився з 1975 року в м. Стальова Воля, та «Музичні зустрічі» (*Spotkania Muzyczne*), які відбувалися в Барануві-Сандомирському з 1976 року. Яскраву характеристику трьох згаданих фестивалів подає М. Томашевський у монографії, присвяченій життєтворчості К. Пендерецького [104]. Тож, спираючись на працю польського дослідника, коротко відзначимо засадничі положення кожного з цих творчих проєктів.

Митці, що брали участь у згаданих фестивалях, були пройняті духом оновлення, відновлення смислової й емоційної складової музичного мистецтва. Навколо неповторного фестивалю К. Дроби «...утворилася формація молодих композиторів нової генерації» [там само, с. 58], що, за твердженням М. Томашевського, наповнювали свої партитури філософією, яка кардинально відрізнялася, відходила від попереднього дармштадського мислення, теоретично-математичного підходу до музики, спекуляції

зовнішньо-виразовими засобами без уваги до внутрішнього змісту. Для митців стало важливим відновлення романтичної емоційності, зростання ролі інтуїції та почуття. Завдяки генерації композиторів, що згуртувалися навколо фестивалю К. Дроби, в польській музиці народилася течія неоромантизму («нового романтизму», за означенням П. Стшелецького) [там само, с. 58-59].

«Музичні Зустрічі» протягом 1976-1981 років об'єднували в баранувському замку творчу, інтелектуальну, мистецьку еліту, зорієнтовану вільно та гуманістично. Тут збиралися В. Лютославський і К. Пендерецький, Г. Гурецький і В. Кілар, Т. Берд і З. Буюрський, генерація «неоромантиків», аби проводити дискусії про «...сенса, сутність та роль музичного твору» [104, с. 59]. Окрім композиторів, за спільний стіл сідали письменники: Я. Івашкевич, М. Кунцевічова, А. Каменська, В. Шимборська; художники: Т. Бжозовський, Є. Новосельський; літературознавець Я. Блонський; філософи: В. Стружевський, М.-Р. Маєнова; композиторка М. Дзевульська; композитор і музичний критик З. Мичельський; народжений в Києві швейцарсько-польський композитор і філолог К. Регамей; музикознавці: С. Яроцинський, М. Брістігер; мистецтвознавці: М. Порембський, Л. Калиновський та інші [там само].

Як влучно зазначає М. Томашевський: якраз у цій атмосфері відродження творчої думки повстала ініціатива люславських зустрічей. За допомогою в організації фестивалю подружжя Пендерецьких звернулося до теоретика музики К. Дроби та музикознавця, музичного критика А. Хлопецького (*Andrzej Chłopecki*). Хоч натхненням для люславських зустрічей стали Фестивалі у Стальовій Волі та Барануві-Сандомирському, спіткання композиторів у Люславіце з самого початку отримали неповторний вигляд й особливий характер. За твердженням М. Томашевського, ідея фестивалю полягала в тому, щоб надихати представників молодшої генерації композиторів на створення музичних композицій, прем'єра яких повинна відбуватися «...в гостинній атмосфері двору над Дунаєм» [104, с. 60]. Тобто запрошені композитори, за задумом К. Пендерецького, повинні були

працювати над музичними творами з думкою про Люславіцький двір і те дружнє гроно однодумців, що буде його заселяти.

Твори замовлялися не лише в польських композиторів, а й у митців інших національностей, які також «...прагнули визволитися від нав'язаного режиму як дармштадського, так і соцреалістичного» [104, с. 60]. Серед запрошених композиторів були приятелі (К. Мошуманська-Назар, З. Буюрський, П. Паттерсон, М. Стаховський) та учні-випускники К Пендерецького (Й. Внук-Назарова), видатні молоді польські митці (Е. Кнапик, А. Кшановський, А. Ласонь, П. Шиманський), а також представники інших країн: Литви — Ф. Байорас, Й. Балакаускас, Б. Кутавічюс, Латвії — П. Вакс, Вірменії — Т. Мансурян, Болгарії — Г. Мінчев, І. Спасов, *України* — *В. Сильвестров* [там само].

Кожен із трьох фестивалів був присвячений окремому камерно-музичному жанру: перший — струнному квартету, другий — неоромантичній пісні, третій — музиці для струнних. Безумовно, репертуар не повинен був виходити за межі камерної музики. Тобто цілком приватний характер заходу став особливістю цього фестивалю. [104, с. 60].

Згодом, коли навколо будинку К. Пендерецьким був засаджений арборетум і відреставрований Люславіцький двір, в новій частині свого саду композитор «...виділив живоплотом місце, де на свіжому повітрі можуть відбуватися камерні концерти», розраховані на 150 осіб [87, с. 135]. А інколи концерти камерної музики здійснюються у парковій каплиці, яку митець відносив до сакрального простору, називав місцем для інтимної розмови з Богом (див.: додаток 5, с. 215).

Для К. Пендерецького камерна музика завжди залишалася приватною, особистою сферою. За допомогою камерних творів композитор комунікував із найближчим — ментально, творчо, духовно — гроном друзів. Саме з такою метою початково був створений Фестиваль камерної музики, і така ж ціль супроводжувала митця впродовж подальшої роботи над композиціями камерного жанру або ж у процесі камернізації крупних творів.

Композиції К. Пендерецького періоду *claritas* варіюються за масштабом і тривалістю — від дуже коротких до довгочасних; за використанням музичних засобів — лімітованим та більш широким; за кількістю виконавців та насиченістю фактури; за переважанням сольних або ж ансамблевих епізодів; за жанром. Відповідно до цього ми або безпосередньо відносимо твори до галузі камерної музики, або ж стверджуємо про різноманітні форми камернізації, застосовані митцем у певних композиціях.

Спочатку окреслимо значення терміна «**камерна музика**». Л. Раабен, розглядаючи етимологію поняття, зазначає, що раніше до цієї галузі зараховувалися твори, призначені для виконання у невеликих приміщеннях, для домашнього музикування. Відповідно до цього визначався пригожий інструментальний склад — від одного до декількох виконавців, які утворювали камерний ансамбль. Тоді ж сформувалися типові для камерної музики прийоми музичного викладу. Серед основних можемо виділити: тенденцію до рівноправності голосів, економію і дуже тонку деталізацію мелодичних, інтонаційних, ритмічних, динамічних виразових засобів, вишукану й багатоманітну розробку тематичного матеріалу [31]. Також під камерністю зазвичай розуміють певну замкнутість, обмеженість у показі, суб'єктивність та індивідуалізованість, приватність музичного висловлювання [2; 32, с. 58].

Історично сформувалися й визначені камерні музичні жанри. До камерно-інструментальних відносяться: *соната, квартет, сюїта, concerto grosso*, а також *мініатюри* (п'єси, вальси, ноктюрни, прелюдії) для *сольного виконання*; до камерно-вокальних — *пісня, романс, вокально-пісенний цикл, вокальна мініатюра*. Крім того, Л. Раабен до різновидів камерних жанрів у ХХ ст. зараховує *симфонію та концерт для камерного складу ансамблю* [31].

У творчу фазу під назвою *claritas*, а також роки, що передують та «наслідують» цей етап, К. Пендерецький свідомо звертається до жанрів камерної музики, які утвердилися в попередні епохи, що, за твердженням

Б. Решетілова, загалом є однією з властивостей процесу камернізації у XX ст. [32, с. 58]. Композитор створює зокрема *мініатюри* («*Per Slava*» для віолончелі соло, 1985–86; Прелюдія для кларнета, 1987; танці), *сонату*, *тріо та кuartети*, *секстет*, *дивертисменти*, *сюїту*, *concerti grossi*, *вокально-пісенні цикли*. На початку XXI ст. К. Пендерецький «піддається» пануючій тогочасній тенденції та komponує камерний твір неокресленого жанру з назвою «*Музика для поздовжніх флейт, маримби, ударних та струнних інструментів*» (2000).

Водночас зсередини 80-х років у творчості митця помітні різні форми втілення тенденції до камернізації музики у деяких кантатно-ораторіальних, хорових, симфонічних та концертних композиціях. Одним із прикладів слугує мінімізація масово-оркестрових можливостей, внаслідок чого відбувається економія та ретельна деталізація «...ритмічних, інтонаційних, динамічних засобів виразності тощо» [там само, с. 57]. Заслуговує на увагу також зменшення розмірів, і відповідно — тривалості, творів. Наявні теж такі ознаки, як прозорість фактури, звуження динамічної шкали, збільшення кількості сольних епізодів.

Як стверджує Б. Решетілов, «...камерна музика головним чином характеризується не тільки відносно невеликою кількістю виконавців ..., але й направленістю на обране коло слухачів», згідно з цим формується особливий спосіб висловлювання, що вирізняється «...новою образністю, змістовно збагачується ліричністю і психологізмом ...» [там само, с. 58]. Тут доцільно провести аналогію з поглядами К. Пендерецького, який вважав сферу камерної музики найбільш інтимною, сповідальною, призначеною для найближчого грона рідних і друзів. Відповідний посил композитор поміщав не лише у своїх питомих камерних композиціях, а й у тих камернізованих ліричних фрагментах, епізодах, частинах музичних творів, що загалом не належать до камерних жанрів.

У своєму трактаті «Лабіринт часу» К. Пендерецький наводить слова італійського художнього критика А. Б. Оліви, який стверджує, що

домінантною ознакою ХХ ст. є нестача стислості, лаконізму [86, с. 57]. Митець цілком згоден із критиком сучасного мистецтва і зсередини 80-х років — на противагу довоколишньому тяжінню до безформності, надлишку, і за внутрішнім покликом — прагне до *зменшення розмірів* своїх *музичних композицій*.

Вже скомпонований у 1983 році Концерт для альту і оркестру (версія якого для альту і камерного ансамблю була створена композитором у 1984 р., тривалість — 22 хв) демонструє стислість і стриманість. А середня тривалість творів митця камерного жанру періоду *claritas* сягає ≈ 15 -22 хв. Варто зазначити, що тяжіння К. Пендерецького до камерності проявляється і в більш крупних композиціях. Так, можемо виділити прагнення митця до зменшення тривалості класичного сонатно-симфонічного циклу, яке демонструють конкретні симфонії, такі як: Друга (1980) — 30 хв, Четверта (1989) — 33 хв, П'ята (1992) — 35 хв. Якщо ж говорити про створення К. Пендерецьким масштабних, синтетичних, багатокomпонентних опер, то слід зазначити, що після 1991 року Майстер не звертався до цього жанру. Заслуговує на увагу й велика кількість власних композиторських перекладень, транскрипцій, версій камерних творів для різних солюючих інструментів або камерних ансамблів.

Іншою формою, яка виражає тенденцію К. Пендерецького до камернізації, є *зменшення складу музичного інструментарію*, що не завжди обов'язково поєднується з іншою властивістю — скороченням тривалості твору. Наприклад, коли впродовж цілого 2000 року в композитора була нагода створювати лише камерну музику, митець написав, за його словами, «...два камерні твори *великих розмірів*» (*курсив наш. — С. О.*): Секстет (2000) і Другу сонату для скрипки та фортепіано (2000) [94]. К. Пендерецький зізнавався, що для нього той рік видався чудовим часом очищення, відкидання крупних форм, відмови від багатоосібних інструментальних груп, розкриття індивідуальності окремих інструментів [там само].

Серед композицій, що поєднують в собі два попередні шляхи втілення тенденції до камернізації музики, перш за все можемо виділити всі твори камерного жанру періоду *claritas* (1993-2000), а також деякі з них, що передували чи наслідували зазначену фазу творчості К. Пендерецького. Концерт для альту і оркестру (1983) / камерного оркестру (1984; 22 хв), Каденція для альту соло (1984; 8 хв), «*Per Slava*» для віолончелі соло (1986; 6 хв), Прелюдія для кларнета (1987; 3,5 хв), «*Der unterbrochene Gedanke*» для струнного квартету (1988; 3 хв), Струнне тріо (1991; 12 хв) демонструють зростання інтересу композитора до камерних жанрів, апогеем панування яких стала фаза його творчості під назвою *claritas*. Сарабанда для альту соло (2000; 3 хв), Чаконна із «Польського Реквієму» для струнного оркестру (2005, транскрипція для скрипки та альту/віолончелі — 2009; 7 хв), Каденція для альту, віолончелі та клавесину до № 3 Бранденбурзького концерту G-dur Й. С. Баха (2006; 2 хв), «*Adagietto*» із «Втраченого раю» для англійського ріжка та струнного оркестру (2007; 5 хв), «*Agnus Dei*» із «Польського Реквієму» в транскрипції для 8-ми віолончелей (2007; 8 хв), *Serenata* для трьох віолончелей (2007; 4 хв), Капричіо для скрипки соло (2008; 3 хв), Струнний квартет № 3 «Сторінки ненаписаного щоденника» (2008; 17 хв), Танець для скрипки соло (2009, версія для альту — 2010; 2 хв), *Duo concertante* (2010; 6 хв), *Violoncello totale* для віолончелі соло (2011; 6 хв), Сюїта для віолончелі соло (1994-2013; 18 хв), *La Follia* для скрипки соло (2013; 11 хв), Струнний квартет № 4 (2016; 7 хв), *Benedictus* (2002) і *Sanctus* (2009) для дитячого або жіночого хору (3 хв), «Строката качка» для дитячого або жіночого хору (2008; 1,5 хв) свідчать про домінування у творчості К. Пендерецького тенденції до камернізації музики навіть після завершення композиторського періоду *claritas*. Це прагнення митця з початку ХХІ ст. проявляється у створенні як великої кількості зразків камерного жанру, для якого ця ідея є іманентною ознакою, так і інших композицій, що не відносяться до сфери камерної музики, проте містять в собі окремі риси камернізації.

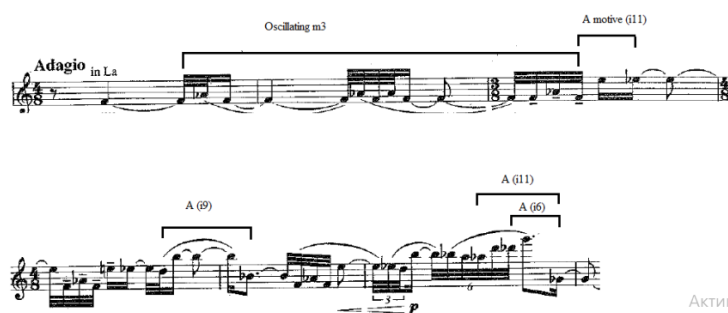
Прозорість оркестрової фактури — ще один спосіб, за допомогою якого втілювалася тенденція до камернізації музики у творчості К. Пендерецького. Як приклад можемо розглянути II частину (*Vivace*) «Струнного тріо» (1990-1991), яка відрізняється яскравою виразністю та прозорістю конструкції [104, с. 187], а також Флейтовий концерт (1992) — камерного, ліричного тону [там само, с. 196].

Окрім творів камерного жанру, для яких світла, ажурна оркестрова текстура є типовою, прозорість музичної тканини можемо спостерігати і в інших композиціях крупної форми або їх частинах. Так, Е. Шемдай вказує на характерну заміну туттійних фактур камерними і велику кількість сольних епізодів у Четвертій симфонії (1989) композитора [104, с. 152]. С. Флемінг відзначає прозорість симфонічної фактури у П'ятій симфонії (1992) К. Пендерецького [там само, с. 173]. М. Томашевський так відгукується про Другий Скрипковий концерт (1995) Майстра: незважаючи на крупну, монументальну, «недискретну» форму з експресивним *bel canto* й романтичною віртуозністю скрипки, твір вирізняється багатством м'якої, делікатної кантилени, редукційними змінами в області інструментування, камерною стислістю [там само, с. 220-221, 227].

Обмеження інтервальної палітри, редукція музично-виразових засобів — наступна форма, в якій проявляється тенденція до камернізації у музиці К. Пендерецького. Таким прийомом композитор користується і у творах камерного жанру, і в крупних, масштабних композиціях. М. Томашевський та П. Кейн (*Peter L. Cain*) зазначають, що у своїй композиторській творчості К. Пендерецький використовує уніфіковані мотиви та лімітовану кількість інтервалів, серед яких головними та найбільш вживаними є: *півтон*, *мала терція* (велика секста — як обернення), *тритон* [56; 104]. Т. Зелінський вважає півтонові «кроки» основними «будівельними блоками» мелодичного руху в музиці Майстра, а найголовніші мотиви, на його думку, формуються за допомогою стрибків секст [56, с. 84]. Британський композитор і дослідник А. Томас (*Adrian Thomas*) зазначає, що

півтон, мала терція та тритон «символізують суть нової гармонічної та мелодичної мови К. Пендерецького» [там само, с. 85].

Як приклад застосування митцем лімітованої інтервальної палітри задля створення цілісної композиції розглянемо Кларнетовий квартет (1993). Майже всі мотиви, використані у творі, базуються на трьох основних інтервалах, зазначених нами раніше: півтоні, малій терції та великій сексті. Більшість ключових мотивів представлена композитором у трьох перших частинах Квартету, а четверта — найважливіша — синтезує та узагальнює попередній мотивний матеріал. Способом лімітування свого інтервального словника К. Пендерецький об'єднує різнохарактерні частини твору, наділяє композицію єдиним, унікальним звучанням. Початкова коливальна інтонація в межах малої терції у кларнета соло є ключовим мотивом для крайніх повільних частин (I, IV). Ба більше, ідейне навантаження мотиву стрибка, за яким слідує низхідний півтон (репрезентовані в I ч. композиції) у цьому творі надзвичайно важливе. К. Пендерецький ще раз використовує цю мотивну формулу у фінальній частині Квартету, аби створити враження повернення до першої частини композиції, сформувати музично-смыслову арку:



Активна (I ч., тт. 1-6)



(IV ч., тт. 34-36)⁶

⁶Нотні приклади запозичено із дисертаційного дослідження П. Кейна. *Джерело*: Cain Peter L. A «Farewall» to His Past: Krzysztof Penderecki's Clarinet Quartet and Sextet : in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, 2012. 106 p.

Оскільки у крайніх частинах твору складові інтервали зазначеного мотиву суттєво відрізняються, створюється радше відчуття спогаду, алюзії, аніж відбувається «інтонаційно чисте» відтворення початкового мотиву [56, с. 25-26].

Таку ж обмежену інтервальну палітру задля створення єдності між здавалося б відокремленими епізодами К. Пендерецький застосовує і в Секстеті (2000). Спершу велика кількість мотивів здається надзвичайно розрізненою, проте під час детального аналізу між ними виявляється чимало взаємозв'язків [там само, с. 54, 64]. Загалом, між вищезазначеними композиціями К. Пендерецького — багато спільного. Композитор зізнавався, що Секстет був безпосередньо інспірований Кларнетовим квартетом, стверджував: заданий твір «виріс» із попереднього досвіду у сфері камерної музики, є продовжувачем камерної лінії у його творчості. До того ж митець зазначав, що Секстет створювався для грона близьких друзів, з думкою про музикантів, яким в майбутньому буде доручено виконання цієї композиції [там само, с. 41-42]. Такий композиторський задум вкотре нагадує нам, що для К. Пендерецького камерна музика завжди була виразником найбільш інтимного, сповідального.

Подібно до Квартету, більшість мотивів Секстету базується на трьох основних інтервалах (півтон, м 3, в 6), які структурно об'єднують різнохарактерні епізоди та формують цілісну концепцію твору. Слід звернути увагу також на додатковий спосіб камернізації музики, що використовує К. Пендерецький у заданій композиції, а саме: розгорнуте соло валторни за сценою (*da lontano*), яке стало «зародком» майбутнього Секстету [56] і кроком митця у бік мінімізації, приглушення (*sotto voce*), завуальованості звучання.

Окремою формою, в якій втілювалася тенденція до камернізації у творчості композитора, є *зростання інтересу* К. Пендерецького *до жанру пісні*, з чого випливає також процес *вокалізації симфонії*. Варто нагадати, що після 1991 р. митець не створив жодної опери, скерувавши своє

композиторське зацікавлення у бік пісенного жанру. Ба більше, дві хронологічно останні симфонії Майстра — Восьма та Шоста — демонструють тотальну трансформацію традиційного канону сонатно-симфонічного циклу шляхом введення у симфонічну партитуру жанру пісні і як наслідок — вокалізації симфонії.

М. Томашевський зазначає, що ґрунтовний інтерес до жанру пісні у К. Пендерецького проявився досить пізно. Звичайно, композитор створив декілька пісень ще в 50-х роках ХХ ст. (окремі з них увійшли до пізніших вокально-пісенних циклів митця), проте це були ще напівшкільні композиції. За твердженням М. Томашевського, лише у 1981 р., коли К. Пендерецький написав пісню на слова К. Пшерви-Тетмаєра «Чи ти наснилась мені?» для баритона та фортепіано, музичні критики визнали, що ліричний тон висловлювання досить близький композитору [104, с. 316].

Проте слід зазначити, що панівними у творчості митця останніх двох десятиліть минулого віку (і зокрема періоду *claritas*) були камерно-інструментальні жанри. Натомість жанру пісні композитор відвів значне місце у новому столітті-тисячолітті.

Пісенні дрібнички (такі як: *Benedictus* (2002) і *Sanctus* (2009) для дитячого або жіночого хору *a cappella*, «Строката качка» для дитячого або жіночого хору *a cappella* (2008)) К. Пендерецький почав створювати для музично обдарованої внучки Марисі [там само, с. 317-318]. Проте, зростання інтересу композитора до жанру пісні найповніше та найяскравіше проявилось у трьох його вокально-пісенних циклах: Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005), «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії» (2010), Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017). Окрім тенденції до камернізації, яку демонструють зазначені композиції, кожен із цих циклів — пантеїстичного спрямування. Задані ознаки вказують на продовження побутування у творчості К. Пендерецького початку ХХІ ст. двох провідних ідей, сформованих композитором у період *claritas*.

Як зазначає Т. Циз, вокально-пісенний цикл композитора *«Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії»* (2010) «хоча й створений для великої кількості інструментів та виконавців, звучить легко, прозоро, лише іноді вибухаючи повним звуком» [62]. Режисер подає думку самого К. Пендерецького щодо музичної складової зазначеного циклу: «...приглушений спосіб оперування оркестром для розкриття визначної поезії видається мені безумовно кращим, бо тексти тоді стають більш транспарентними (прозорими, ясними – С. О.) для адресатів» [там само]. Доцільно нагадати твердження композитора, наведене у його філософсько-естетичному трактаті *«Лабіринт часу»* (1997) ще наприкінці ХХ ст., яке лаконічно та яскраво виражає пієтет митця до сфери камерної музики: «...приглушеним, сконденсованим в звучанні 3-4 інструментів, голосом можна виразити набагато більше» [86, с. 14].

На противагу словам М. Томашевського, який зауважував, що пісні К. Пендерецького, створені ним у 50-х роках ХХ ст. — несформовані, напівшкільні, не достатньо репрезентативні твори, митець вказує: ті пісні, які писав на студіях, стилістично майже не відрізняються від скомпонованих ним у ХХІ ст., це свідчить про те, що «свою музику» композитор знайшов ще всередині минулого віку [84].

У *«Піснях задуми та ностальгії»* К. Пендерецькому вдається якнайкраще розкрити образний зміст кожної частини за допомогою вдало підібраних засобів музичної виразності. У першому розділі, де змальовуються спогади дитинства, мрії, сни, оркестр — розріджений, прозорий, частіше застосовуються світлі, ніжні жіночі голоси та високий регістр. Для сольних моментів композитором також вибрані інструменти зі світлим, ясным тембром: флейта, саксофон, тріо арфи, фортепіано та челести.



І розділ, № 4 пісня «Осінні багрянні ліси» на слова Т. Міцинського⁷

Як влучно зазначає Р. Хлопівська, у перших трьох композиціях, де змальовуються аркадйні образи натури, домінує прозора, ясна, мерехтлива фактура ліричного характеру, інколи в музиці з'являються «пташині мотиви» [57, с. 37-38]. Т. Циз доповнює: «Фантастика цих образів, їх посиленна чуттєвість, казковість ... зустрічається з *claritas* музики Пендерецького» [62].

Друга частина циклу, за твердженням Т. Циза, ще більш приглушена, притишена. Найчастіше солює баритон, його супроводжує «розсіяний» оркестр. За словами Т. Циза, словесний опис ночі – чорної, нескінченної, нерухомої, блакитної, кривавої, виснаженої – доповнюють музичні барви: низькі, темні, здавлені. У центрі розділу — вражаюче безнадійна, приголомшливо жахлива композиція на слова А. Вата «Що мовить ніч?». Образ глухої, болісно-страшної ночі створюється за допомогою непорушного, монотонного, ритмічного звучання хору, над яким здійснюється драматично-афектоване сопрано [62]. А заключна пісня другої частини — «О ноче тиха, ноче блакитна» на слова Т. Міцинського — виражає ностальгічне

⁷Нотний приклад запозичено із статті Р. Хлопівської «“Повіяло на мене море снів...” Пісні задуми та ностальгії Кшиштофа Пендерецького. У колі зачарування польською поезією». *Джерело*: Chłopicka R. Krzysztofa Pendereckiego “Powiało na mnie morze snów...” Pieśni zadumy i nostalgii. W kręgu fascynacji poezją polską. *Teoria muzyki*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2014. Nr 4. S. 31-52.

прощання із красою ночі за допомогою притишеної (*mezza voce*), таємничої ламентативної хору із контрапунктичним спаданням по хроматизмах мелодичних ліній-голосів [57, с. 47], яка поступово переходить у виразний монолог солюючого мецо-сопрано у супроводі мерехтливо-яскравих оркестрових барв:

tr^{an}quillo
mezza voce
pp
S. O no - - cy ci - - cha, no - - cy błę - ki - - - tna,
A. O no - - cy ci - - cha, no - - cy błę - ki - - - tna,
T. O no - - cy ci - - cha, no - - cy błę - ki - - - tna,
B. O no - - cy ci - - cha, no - - cy błę - ki - - - tna,

Przykład 9. *Pieśni zadumy i nostalgii II. Co mówi noc? 5. O nocy cicha.* Wyciąg fortepianowy D. Heise-Krzyszton. Schott 54064, s. 40

8

Третя частина, за визначенням Т. Циза — «жалобне адажіо», де рефреном чотириразово повертаються фрагменти із поеми Ц. К. Норвіда «Рояль Шопена» [62], які відповідно створюють чотири фази музично-словесного наративу [57]. Тому серед композицій розділу здебільшого зустрічаємо експресивні, трагічно-драматичні інтонації, проте в піснях ностальгічного характеру й надалі проявляються риси камернізації. Так, музичне бачення тужливих мрій про далекий край у пісні «Бачу у віддалі якийсь край» виражається через заключне звучання високих ясних регістрів дерев'яних духових і струнних, яке поступово тоншає, розчиняється, зникає в просторі. А мрії про повернення до рідного міста, туга за Вітчизною у композиції «Пан Когіто...» музично втілюються за допомогою меланхолійного соло баритона на тлі статичного інструментального супроводу [57, с. 48]. Така редукція музично-виразових засобів, за думкою Р. Хлопівської, у зазначеній композиції виконує ще одну роль — «...інтенсифікує напруження повної трагізму поетичної екзистенціальної рефлексії» [там само, с. 40].

⁸ Нотний приклад запозичено із статті Р. Хлопівської «“Повіяло на мене море снів...” Пісні задуми та ностальгії Кшиштофа Пендерецького. У колі зачарування польської поезії». *Джерело*: Chłopicka R. Krzysztofa Pendereckiego “Powiało na mnie morze snów...” Pieśni zadumy i nostalgii. W kręgu fascynacji poezją polską. *Teoria muzyki*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2014. Nr 4. S. 31-52.

Ностальгічний характер пісні «Гробниця Потоцької» передає стримана темпово та динамічно декламаційна нарація хору *a capella*. Аби висвітлити увесь смуток за батьківщиною, ностальгію, безсилість на чужині, використовується приглушена динаміка (*pp* — *p*), розсіяний акапельний спів; композицію розпочинають м'які, ніжні жіночі голоси, згодом доєднуються глибокі, повнозвучні чоловічі. А лірично-ностальгічний характер пісні «До польської сосни...» яскраво виявляється в інструментальному *Adagio*, що закінчує композицію. Виразні почергові соло інструментів з м'яким, проникливим тембром: англійського ріжка, валторни, гобоя, флейти «...на хроматично низхідній лінії *basso ostinato* продовжують (вже без вокальної партії) повну смутку лірично-ностальгічну ламентацию» [57, с. 39-40].

Останню композицію циклу на фрагменти з «Ангела Господнього» К. Пшерви-Тетмаєра розпочинає хор, в ритм глухої процесії баритон оповідає про польову задуму, Тугу (*Osmętnicę*), сопрано — про самотню душу, що йде полями та лісами зі своїм злом і болем, і ніде немає для неї місця, пристанку. Згодом хор і солісти востаннє вітають Христа («*Niech będzie Chrystus pozdrowiony*»). Т. Циз влучно зазначає: «Та гармонія, ті прості тризвуки звучать точно як відгомін сільських храмових свят і процесій ...» [62]. Мідні духові, що супроводжують це мажорне вітання Христа, нагадують той «блиск бляхи», який К. Пендерецький мав змогу чути в дитинстві під час гри духових оркестрів з рідного містечка — Дембиці, і згодом неодмінно втілював у своїх майбутніх партитурах [84]. «Останні звуки [фінальної композиції] — це дика інструментальна похоронна процесія, моторошний *danse macabre*» [62]. Р. Хлопівська наголошує: «Замикаючи цикл композитор використовує повний склад виконавців, створюючи *conclusio*» [57, с. 50].

Тож можемо підсумувати: вокально-пісенний цикл «Повіяло на мене море снів» демонструє тенденцію до камернізації у творчості К. Пендерецького, втілену шляхом звернення митця до жанру пісні. Проте у зазначеному циклі поряд з цією провідною формою камернізації композитор

неухильно використовує й інші способи, розглянуті нами раніше. Серед них: редукція музично-виразових засобів; прозорість, розрідженість, ясність фактури; наявність значної кількості сольних епізодів; звуження динамічної шкали у напрямку стриманості, приглушення звучання; вживання високих регістрів і тонких, дзвінких, проникливих тембрів інструментів.

Т. Циз проводить аналогію між заданим циклом і вокально-інструментальною *Восьмою симфонією* (2004-2005) К. Пендерецького, основу якої також становлять пісні [62]. Можемо виявити тематичну та ідейну схожість вищенаведених музичних композицій вже на етапі порівняння їх підзаголовків: «**Пісні задуми та ностальгії**» (у циклі «Повіяло на мене море снів...») та «**Пісні скороминущості**» (у Восьмій симфонії). Як і попередній вокально-пісенний цикл, Восьма симфонія вказує на тенденцію до камернізації шляхом звернення митця до жанру пісні та пантеїстичне спрямування текстової складової. Окрім цього, зазначена композиція свідчить ще й про тотальну трансформацію традиційного канону масштабного, чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу шляхом його вокалізації.

Так само, як і в «Піснях задуми та ностальгії», у Восьмій симфонії чималий склад оркестру використовується камерно, за влучним окресленням М. Гмиса — «ажурно» [там само]. В обох композиціях присутні також хор і незмінне тріо сольних голосів: сопрано, мецо-сопрано, баритон. Про «ефірну субтильність лірики» у Восьмій симфонії стверджує і А. Хлопецький [104, с. 297]. І. Нікольська теж зазначає, що поданий твір К. Пендерецького різьчить відрізняється від попередніх його симфоній, де нерідко були присутні «...ефекти звукового тиску, багатошарова фактура, підвищена роль мідних духових та ударних інструментів, потужний склад оркестру та ін. Восьма [симфонія] написана ніби акварельними фарбами; прозора фактура, вишукане поєднання тембрів, витончена поліфонія — в ній ніби все просвічується і горизонтально, і вертикально» [26, с. 202]. М. Томашевський влучно доповнює, що прозорість мелодичного і контрапунктичного рисунку,

економія музично-виразових засобів, гармонія складових елементів, ясність та евфонія звучання, баланс форми у «Піснях скороминущості» неухильно пов'язані із тією фазою творчості К. Пендерецького, «...в якій за найвищу цінність він визнав класичне *claritas*» [104, с. 280].

Основу Восьмої симфонії становлять 12 пісень (що базуються на 13 поетичних текстах). «Пісні скороминущості» — це ланцюжок окремих висловлювань, що виражаються за допомогою трьох солюючих голосів (які у ключові моменти підкріплені хором) та оркестру [там само].

У **№ 1 пісні** циклу музика передає романтичне відчуття благословенної нічної тиші за допомогою тремоло засурдинених скрипок та свистячих флажолетів. Дванадцятиголосне співзвуччя струнних творить тло для подальших вигуків-вкраплень валторни, кларнета, гобою, флейти-піколо, арфи та челести, які живописно змальовують нічний пейзаж. Оповідь аріозно веде меццо-сопрано; хор відкликається лісовим ехо, повторюючи шляхом кластерних співзвуч останні фрази тексту. Костельний дзвін відтворюють у композиції оркестрові дзвони, трикутник, арфа й челеста — дзвінки, прозорі, кришталеві тембри. Навіть у благозвучному *c-moll*'ному фіналі фугато меццо-сопрано та хору звучить «під делікатний дзвін перкусії» [26, с. 203]. Наприкінці № 1 пісні відбувається драматургічне зрушення — К. Пендерецький додає *attacca* власний «скептичний коментар», виражений першою строфою із поезії «Кінець осені» Р. М. Рільке, що передає настрій приреченості та швидкоплинності. Відповідно до вербального настрою музика «темніє», занурюється в низькі оркестрово-хорові регістри [104, с. 281-282][26, с. 202-203].

№ 2 пісня циклу з огляду на експресіоністично-зосереджену, моторошно-афективну поезію Б. Брехта, що лежить в її основі, не виявляє рис камернізації. Композиція вирізняється наявністю акордових «грон» у струнних, імпровізаційного монологу та стрибків у альтових флейт, нашаруванням вузьких дисонуючих інтервалів, кластерним інструментально-

хоровим звучанням, атональністю вокальної складової, *tutti*'йністю оркестрових епізодів.

Звукова фактура **№ 3 пісні** ілюструє шум і шелестіння липи. Проте, як і в попередній композиції, зважаючи на емоційно-тужливий характер поезії, на якій ґрунтується зазначена пісня, ознаки камернізації проявляються тут вкрай рідко. Для прикладу: наприкінці твору, коли текст оповідає про шрам у серці головного героя (спричинений нещасливим коханням), який впродовж тривалого часу так не зміг загоїтися, темп музичної нарації заповільнюється, аріозний спів перетворюється на декламацію, з'являється ностальгійне соло гобоя, прощальні удари трикутника й арфи на тлі «акорду Пендерецького» (*c-e/es-g-as*), який згодом і сам, завмираючи, відлітає в «туманну далеч» [26, с. 204][104, с. 284].

Ейфорія, захват головного героя від навколишньої краси природи, зокрема явища цвітіння бузку, що знаменує прихід весни та символізує відродження майстерно передані К. Пендерецьким у **№ 4 пісні** циклу. У зазначеній композиції баритон веде діалог із партією оркестру, *написаною тонким пером* (!). Інструментування пісні барвисте, вишукане, водночас — камерне, прозоре. Колориту і блиску звучанню додають гострі акценти мідних, глісандо струнних, тембри марімби, арфи, трикутника, тамбурина [104, с. 284][26, с. 204].

Витончене, ощадливе, прозоро-дзвінке, розріджене, імпресіоністичне, звуконаслідувальне інструментування вирізняє **№ 5 пісню** циклу. Таємничі, елегійні, приглушені звуки ночі передають духові й скрупульозно підібрані композитором ударні інструменти. Протягом усієї композиції скрипка снує свій півтоновий мотив на фоні приглушених кластерів струнних. Пронизливо-меланхолійний за тембром англійський ріжок входить в діалог з баритоном, плете *con rubato* хроматичні, низхідні фрази оніричної мелодії:



9

Проте насамкінець композиції К. Пендерецький вводить вже другу строфу із поезії Р. М. Рільке «Кінець осені». Композитор доручає передати безнадійно-знесилений настрій тексту низьким голосам хору — альтам, тенорам, басам, в гармонії якого присутній рух паралельними квартами та тритонами, що створює грізне, терпке, відсторонене звучання. Втім поступово паралельні квартали та тритони переходять *morendo* в малу терцію (*f-as*), пісня завершується «делікатними “схлипуваннями” флейти-піколо та соло скрипки» [26, с. 205][104, с. 285].

№ 6 композиція — це своєрідна кульмінація циклу, в якій любовні почуття до жінки сплітаються з такими ж трепетними емоціями героя до власноруч посаджених дерев. Поезія виражає радість, ейфорію; пісня передає повноту звучання і блиску. Зазначена композиція має три розділи, з яких другий втілює любовно-ліричну лінію твору. Відповідно до цього середній

⁹Нотний приклад запозичено із монографії М. Томашевського «Кшиштоф Пендерецький. Бунт і визволення. Повернення до раю». Джерело: Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskiwanie raj. Kraków : PWM, 2009. Tom II. 432 s.

розділ пісні вирізняється тонким, делікатним інструментуванням, наявністю своєрідного діалогу челести та сопрано на фоні струнних, звучання яких викликає майже райські асоціації [104, с. 288].

№ 7 пісня циклу передає стан відчаю, безнадії, самотності, закладений в поезії Г. Гессе. Відповідно до настрою вірша музика у крайніх розділах композиції виражає монотонність, застиглість, туманність навколишнього пейзажу шляхом приглушеного, «завуальованого» рівного скандування хору на фоні тремоло струнних, що переривається несподіваними, але мірними ударами цілотнових кластерів у там-тамів і великого барабану. Поміж крайніми камерними фазами пісні міститься експресивне протестуюче соло сопрано, що на момент «вириває» слухача із монотонно-застиглого стану.

Наступна — **№ 8 — пісня** циклу наступає *attacca*. За твердженням М. Томашевського, слова цієї композиції, доручені баритону, плінуть подібно до арабески як зізнання, не виходячи за динамічні межі *piano*. Оркестр вражає субтильністю, фактура — тонкістю, гармонія — вишуканістю. Темброве забарвлення наявних інструментів якнайкраще відображає ауру Далекого Сходу. Вокаліста супроводжує ансамбль у складі трьох флейт, струнних (*con sordino* або *pizzicato*), челести й арфи, з додаванням тембрових акцентів гобоя, кларнета, труби. Із групи ударних композитором детально відібрані трикутник, тарілки, кроталі (античні тарілочки), дзвіночки, там-там [104, с. 290]. Загалом музичне оформлення цієї пісні вирізняється дзвінкістю, прозорістю, камерністю, казковістю.

№ 9 пісня циклу, за словами І. Нікольської, «пронята світлою печаллю» [26, с. 207]. Солюють голоси сопрано та мецо-сопрано. В оркестрі переважають чарівні мерехтливі переливи інструментів; кришталево-дзвінкі тембри; лірично-казкова, романтично-м'яка атмосфера; камерна, розріджена фактура. Загалом вся композиція витримана в одному динамічному діапазоні без явних експресивних екстремумів.

№ 10 пісня є ідейною та емоційною кульмінацією циклу. К. Пендерецький втілює гірко-меланхолійні, безнадійно-лапідарні слова

Г. Гессе про тлінність всього живого через лементуючу вокальну партію сопрано, яку від початку супроводжує хор густої контрапунктичної структури на тлі пронизливо-грізного звучання оркестру. Голос сопрано ледве пробивається крізь важку масу хору й інструментів [104, с. 291]. Традиційно композитор завершує пісню третьою строфою із вже згаданої поезії Р. М. Рільке «Кінець осені». Трагічний настрій тексту К. Пендерецький підкреслює акапельним співом хору, який відбувається *quasi*-фугато на початку, згодом — розщеплюється на 12 голосів та утворює вертикальні кластери, що поступово призводять до вибуху фінального — цілотнового — кластера. Останнє «слово» композитор залишає за валторною, яка на фоні тихого кластерного співзвуччя струнних *con sordino* веде свій смутний монолог. В останніх тактах композиції удари дзвонів, там-тама та бас-барабана надають пануючій меланхолійній атмосфері трагічний призов [там само, с. 293]. Тож зважаючи на смислове навантаження вербальної складової цієї пісні, музичний компонент в зазначеній композиції не містить рис камернізації.

Ще одним кульмінаційним пунктом циклу є **№ 11 пісня**. Солюючий баритон транслює не лише слова поета, а й найбільш інтимні, особисті думки композитора. Загалом вокаліст веде монолог на тлі терпких звучань оркестру в атмосфері ліричної меланхолії та ностальгії. Привертає увагу прозора вишукана інструментальна фактура та глибока оркестрова тиша, на фоні якої баритон розпочинає і завершує композицію.

№ 12 пісня циклу наступає *attacca*. Відповідно до оспівування в поезії вічнозеленого символу життя — дерева, вираження розпачливої молитви про невмирущу зелень натури, вокально-оркестровий компонент фінальної композиції — наймасштабніший у циклі. За твердженням М. Томашевського, повнота й багатство музичної складової цієї пісні ще раз нагадує, що твір виступає не лише як вокально-пісенний, а також як сонатно-симфонічний цикл. Фінальна композиція має синтетичний характер, узагальнює, за логікою сонатно-симфонічного циклу, головні ідеї Восьмої симфонії.

З огляду на це в останній пісні присутні троє солістів, що зустрічаються у ключових моментах розвитку сюжету; хор; потужний оркестровий апарат, який інколи навіть перериває вокальні партії. Проте навіть у фінальній монументальній композиції циклу наявні короткі камерно-ліричні епізоди, що проявляються в сольних програшах інструментів або ж акапельному співі терцету.

Тож підсумуємо: Восьма симфонія К. Пендерецького, що має підзаголовок «Пісні скороминущості», демонструє тенденцію до камернізації у творчості композитора, втілену шляхом звернення митця до жанру пісні, та свідчить про істотну трансформацію традиційного канону сонатно-симфонічного циклу внаслідок його вокалізації. Незважаючи на окремі композиції «Пісень скороминущості», в яких присутні монументально-наповнене оркестрування, густота музичної фактури, масштабний інструментальний склад, все ж зазначений вокально-пісенний цикл демонструє майже всі попередньо розглянуті нами форми камернізації, які використовує у своїй творчості К. Пендерецький. Серед них: прозорість, витонченість, ощадливість, розрідженість оркестрової фактури; тонкість, делікатність інструментування; звуження динамічної шкали у напрямку стриманості, приглушення звучання; надання вагомої ролі власне тиші; використання високих інструментально-вокальних регістрів і дзвінких, кришталевих, ясних, світлих тембрів.

Аналогічну до Восьмої симфонії ідею — камернізації шляхом звернення до жанру пісні та трансформації традиційної форми сонатно-симфонічного циклу внаслідок його вокалізації — виражає *Шоста симфонія* (2008-2017) Майстра для баритона та оркестру, що має назву «Китайські пісні». Подібно до поезії, яка лежить в основі двох попередніх вокально-пісенних циклів композитора, тексти «Китайських пісень» — пантеїстичного спрямування.

Концепція Шостої симфонії визрівала в уяві К. Пендерецького впродовж двох десятиліть, а форма твору неодноразово змінювалася.

Початкова назва композиції — «Елегія для вимираючого лісу» — згодом була замінена композитором на «Китайські пісні». Кожна з пісень Шостої симфонії репрезентує міцний, нерозривний зв'язок людини та натури. Прототипом цього твору стали «Три китайські пісні» для баритона й оркестру, скомпоновані К. Пендерецьким у 2008 році. Згодом ці композиції були включені до Шостої симфонії як № 1, № 6 і № 7 її частини [88, с. 22].

Як стверджує А. Сулек, Шоста симфонія «...впроваджує до симфонічного Всесвіту Кшиштофа Пендерецького те, не присутнє у ньому раніше, *поетичне тепло*, яке народжується на стикові *неоромантичного буйства та імпресіоністичної ясності оркестрової фактури* (курсив наш. — С. О.)» [там само, с. 28]. Порівняно з попередніми симфоніями Майстра, оркестровий склад Шостої — значно скромніший, тривалість — доволі коротка. Характер «Китайських пісень» сповідальний, камерний, інтимний, і тому — дуже романтичний. Водночас Шоста симфонія договорює, доповнює попередню Восьму [там само, с. 26].

Тривалість «Китайських пісень» ледве досягає 30 хвилин. Скромний оркестровий склад Шостої симфонії забезпечують:

Дерев'яні духові:

- 2 флейти (партія другої інколи замінюється флейтою-пікколо або альтовою);
- 2 гобої (партія другого інколи замінюється англійським ріжком);
- 1 кларнет (in A, B), 1 бас-кларнет;
- 1 фагот;

Мідні духові:

- 2 валторни;
- 2 валторни *da lontano*;
- 2 труби;
- 1 тромбон;

Ударні: литаври, тарілки, кроталі, дзвіночки, ксилофон, вібрафон, маримба, трикутник, там-там, тамбурин та ін.;

Інші: арфа, челеста;

Струнні;

Ерху.

До того ж зазначений інструментальний склад в повному обсязі не використовується ні в одній із «Китайських пісень». Для кожної композиції К. Пендерецьким детально відібрані окремі — найбільш відповідні — інструменти із загального переліку. Таким способом досягається ясність, прозорість, розрідженість, чистота оркестрової фактури.

Пісні циклу попарно (I/II, III/IV, VI/VII, VII/VIII) з'єднані сольними інтермецо, що виконуються на стародавньому традиційному китайському струнному інструменті — *ерху*, особлива барва звучання якого відіграє надважливу тембральну роль у колориті всієї Шостої симфонії. А. Сулек стверджує, що введення цього екзотичного інструмента до партитури «Китайських пісень» — це «...впровадження багатого, далекосхідного культурного коду до західної симфонічної ідеї» [88, с. 26]. К. Стефанський додає, що «китайськість» Шостої симфонії профільтована композитором через німецький пізній романтизм. У вокально-пісенному циклі, окрім інтерлюдій у виконанні *ерху solo*, наявності пентатоніки та «китайської» флейти, передусім присутня розширена тональність і нескінченна декламаційна мелодія [99]. Інтермецо-речетативи *ерху* поділяють вокально-симфонічний наратив на п'ять епізодів, серед яких № 5 пісня «*Verzweiflung*» («Розпач») є центром форми і вирізняється особливо інтенсивним емоційним висловлюванням [88, с. 28].

Отож можемо ствердити, що в зазначеній симфонії, окрім основної форми втілення тенденції до камернізації шляхом звернення до жанру пісні, К. Пендерецький використовує й інші: зменшення тривалості твору, редукція музично-виразових засобів, прозорість фактури, скромний склад оркестру, збільшення кількості сольних епізодів, звуження динамічної шкали, застосування технічних прийомів задля приглушеного звучання (валторни *da lontano*, струнні *con sordino*).

Оркестровий колорит *№ 1 пісні* («Таємнича флейта») одразу переносить слухача в атмосферу Далекого Сходу та водночас створює казковий простір [104, с. 314]. Застосування композитором світлих, яскравих

тембрів і високих, делікатних інструментальних регістрів; субтильно-політної, прозоро-повітряної фактури; доручення сольних мотивів таким інструментам, як: флейта, дзвіночки, арфа, челеста, вібрафон — змальовують чарівність квітучої місячно-зіркової ночі. Наприкінці твору К. Пендерецький тонким оркестровим пером зарисовує «розмову птахів», проте, як зазначає М. Томашевський, внаслідок геометричної точності композитору вдається імітувати радше спів механічних пташок, аніж живих, які водяться в Люславському парку [там само].

Чуттєвий перехід у виконанні ерху провадить слухача до **№ 2 пісні** циклу — «На чужині». Композиція змальовує ностальгію, тугу героя за далекою Батьківщиною. Похмурий монолог баритона на фоні таємниче-задумливого нічного пейзажу підтримують гармонії мідних духових, журливі мотиви у кларнета. Ніби голосом із далекої Вітчизни «промовляють» валторни *da lontano*, приглушене оркестрове звучання досягається завдяки засурдиненим мідним духовим та струнним інструментам.

Оркестрова складова **№ 3 пісні** циклу («На річці») зображує блакитно-срібний, лірично-казковий нічний пейзаж, образ якого викликає в героя спогади про кохану. Композицію обрамлюють остинатні схвильовані мотиви гобоя, всередині твору підхоплені флейтою, які виражають неспокій річкових хвиль, змальовують судно, що легко мчить по воді та хмари, що ефірно линути небом. Після завершення пісні інтермецо у виконанні ерху виступає в ролі ліричного відступу, передає яскравий контраст і переносить слухача в інший світ.

№ 4 і № 5 пісні циклу об'єднані літературно — сюжетом і музично — *attacca* й разом утворюють безнадійно-трагічну епопею. Тужливе соло віолончелі на початку № 4 композиції одразу вводить слухача у стан невимовного відчаю, згодом журливий віолончельний монолог підхоплює баритон. У моменти найбільшого емоційного напруження пронизливо-гострі мотиви-вигуки чуємо у ксилофона.

Дві пісні об'єднанні між собою не лише технічним чинником — *attacca*, а й за допомогою характерного для сонатно-симфонічного циклу принципу монотематизму та динамічно-напруженої остинатної звуко-ритмічної формули невмовкаючих струнних, що невинно прямує з попередньої в наступну композицію. В середині № 5 пісні звучить невеликий діалог альту й баритону, що ненадовго знімає напругу та вносить спокій, проте стрімкі пасажі струнних і дерев'яних духових знову здійснюють бурю, насичують музичну нарацію драматизмом.

Попри те, що № 4 і № 5 композиції об'єднані літературно-музичним чинником й утворюють єдину — за змістовним наповненням і настроєвим забарвленням — оповідь, перша пісня передає стан радше приречено-пасивного відчаю, тоді як друга — обурливо-драматичного, емоційно-експресивного розпачу. Незважаючи на інтенсивність емоційного висловлювання в зазначених кульмінаційних частинах, оркестрова фактура кожної з них вирізняється розрідженістю, прозорістю.

№ 6 пісня циклу відображає надзвичайно міцний взаємозв'язок К. Пендерецького з природою, сповна розкриває романтичну душу митця. Замилування героя величністю й чарівністю Натури передає стримано-задумливий монолог баритона, огорнутий статично-лаконічним, дискретно-імпресіоністським акомпанементом оркестру. Флейта, гобой, кларнет (*solo*) ведуть діалог із вокалістом, а струнні за допомогою різних штрихів і способів гри змальовують загальний настрій. Завершується пісня спільним рухом голосу й інструментів оркестру ввись, аби розв'ятися, розчинитися в атмосфері ясної місячно-зоряної ночі.

Ефірно-чуттєве інтермецо ерху провадить до наступної композиції циклу. Бентежно-неспокійний нічний образ у **№ 7 пісні** передають поперемінно дрібні хвилеподібні пасажі струнних, кларнета, фагота; стрімкі висхідні мотиви арфи, кларнета та низхідні — гобоя, челести. Делікатно-тонкі, ажурно-дзвінкі оркестрові барви змальовують дивовижний пейзаж ночі: переливи хвиль у ставку під подихом вітру, виблискування риб у

прозорій воді під місячним сяйвом. Завершує пісню меланхолійно-казковий монолог англійського ріжка.

Пронизливе соло ерху підводить до фінальної композиції циклу. Розпочинають *№ 8 пісню* три грізні удари (*ff*) у виконанні кларнета, фагота, оркестрових дзвонів і струнних *pizzicato*. Після цього звучить виразна тема у флейти. Короткі мотиви у зазначеного інструмента з'являються також впродовж твору, коли заговкає баритон та в кінці пісні. Таким способом, флейта символізує голос надзвичайно дорогої серцю головного персонажа та водночас далекої Батьківщини. Протягом пісні діалог із баритоном ведуть гобой і кларнет. Загалом композиція не вирізняється яскравим драматизмом, проте сповна виражає страждання й тугу героя за рідною домівкою.

Отже, у Шостій симфонії, як і у двох попередніх вокально-симфонічних, пісенно-оркестрових циклах («Пісні задуми та ностальгії», «Пісні скороминущості»), К. Пендерецький, окрім основного способу камернізації шляхом звернення до жанру пісні, користується й безліччю інших. Серед них: скорочення тривалості твору; зменшення оркестрового складу; редукція музично-виразових засобів; прозорість, розрідженість, пуантилістичність фактури; збільшення кількості сольних і ансамблевих епізодів; використання дзвінких, ясних тембрів і високих регістрів інструментів; звуження динамічної шкали; застосування спеціальних технічних прийомів задля приглушеного звучання (валторни *da lontano*; струнні, мідні духові *con sordino*).

Наостанок коротко розглянемо поєднання різних шляхів камернізації ще у декількох ключових композиціях К. Пендерецького. *Концерт для альту і оркестру (Альтовий концерт)* (1983) поєднує в собі такі способи камернізації твору, як: зменшення розміру (тривалості), звуження шкали гучності, загальне «приглушення» музично-динамічної тканини. Як зазначає М. Томашевський, «...все, що діється в цьому Концерті, відбувається в камерному масштабі, позначеному категорією *sostenuto*, стишеному і стриманому» [104, с. 75]. Заслужовує на увагу й велика кількість

транскрипцій цього твору для інших інструментів і камерних інструментальних складів, власноруч здійснених К. Пендерецьким. За влучним зауваженням М. Томашевського, в композиторських транскрипціях (для кларнета, віолончелі, а також — альту у супроводі камерного оркестру) Альтовий концерт Майстра розпочав своє друге, третє і четверте життя. [там само, с. 78].

Варто зазначити, що згадана композиція демонструє також явище камернізації віртуозного концертного жанру, що первісно не належить до камерних жанрів. А. Сулек вказує: незважаючи на те, що Альтовий концерт та Шосту симфонію композитора розділяє понад тридцятирічна часова межа, «...кожен з цих творів свого часу і відповідно до свого жанру свідчив про зворот у творчості Кшиштофа Пендерецького: від монументалізму до інтимності та внутрішньої прозорості висловлювання» [88, с. 34].

Вищезгаданий *Кларнетовий квартет* (1993) Майстра поєднує такі форми камернізації музики, як використання лімітованої інтервальної палітри, зменшення розміру (тривалості) твору, тяжіння до одночастинності композиції (шляхом застосування *quasi attacca* між I і II та *attacca* — між II, III і IV частинами). Однак, цінність квартету полягає ще й у тому, що зазначений твір яскраво демонструє декларування композитором камерної музики як приватної, інтимної сфери, призначеної для найближчого грона рідних і друзів та здатної найяскравіше, найдужче висвітлити вічні, надважливі теми.

За спогадами К. Пендерецького, Кларнетовий квартет одним розчерком пера повстав на ґанку весняного Люславіцького двору та став виразником тієї приватності й ідилічності, якими наділене це особливе для митця місце [84]. До того ж зазначена композиція — одна з небагатьох, створених Майстром не на замовлення, а за власним непоборним бажанням, інспірованим «Струнним квінтетом» *C-dur* Ф. Шуберта. Квартет К. Пендерецького є надзвичайно субтильним, недомовленим, рефлексійним твором, символізує втечу митця від навколишнього шуму, галасу у сферу інтимності [104, с. 197].

Надзвичайний успіх серед слухачів, який мав Кларнетовий квартет, надихнув Майстра на створення транскрипції цієї композиції для кларнета і камерного оркестру, відомої під назвою «Симфонієта № 2». У зазначеному творі збережена форма та фактура прототипу, проте змінені звукові пропорції, а кларнет представлено як концертний інструмент [там само, с. 200].

Тенденція до камернізації проявляється і в деяких частинах чи розділах загалом крупних, масштабних композицій К. Пендерецького. Як приклад можемо навести окремі розділи із ораторії «Credo» (1998) та «Чакону» (2005) для струнного оркестру із «Польського Реквієму». «Чакона» — скромна за тривалістю (7 хв) — була створена Майстром як остання ланка багатоеlementної, густої, монументальної композиції з метою просвітлити її цілісну конструкцію. За задумом К. Пендерецького, підсумок «Польського Реквієму» — чисто інструментальний, стишений, зворушливо-особистісний, написаний у старовинній бароковій формі для струнного оркестру на честь Папи Римського Йоана Павла II (Кароля Войтили). Згодом з'явилося чимало авторських транскрипцій «Чакони» для камерних складів оркестру [84].

Отже, рух до камернізації музики яскраво проявився у творчості К. Пендерецького з початку 80-х років XX ст. і став виразником втечі композитора від хаосу і перенасичення періоду *fin de siecle* у музичну приватність. Процес камернізації творів відбувався різними шляхами та проявлявся у відмінних формах, які доволі часто поєднувалися. Найяскравішими композиціями, що демонструють цю тенденцію, є камерні твори періоду *claritas* та три вокально-пісенні цикли К. Пендерецького.

Висновки до Розділу 2

Висвітлюючи основні положення другого розділу, виділимо наступне:

Художній ідеал *claritas*, названий так самим К. Пендерецьким — лише один із проявів багатогранного феномену польського Майстра. Етап *claritas*, поява якого логічно впливає із філософсько-естетичної концепції митця періоду *fin de siècle* та представляє важливий виток у композиторській

еволюції пана Кшиштофа, панував у творчості Майстра впродовж 1993-2000 років і неодмінно вплинув на подальшу стилістику композитора.

Спираючись на різні музикознавчі концепції щодо періодизації творчості К. Пендерецького, узагальнимо головні термінологічні окреслення композиторського періоду *claritas*, наведені провідними європейськими дослідниками. За М. Томашевським, етапу *claritas* передував «поріг нового синтезу», подібне зазначає і В. Швінгер, безпосередньо окреслюючи період *claritas* як фазу «синтезу» у творчості Майстра [65, с. 40]. Р. Робінсон визначає зазначений етап як «стабілізацію попередньої синхронізації», натомість Р. Хлопівська окреслює період К. Пендерецького під назвою *claritas* — «В пошуках класичної краси» [там само].

Можемо сміливо погодитися з усіма вищенаведеними означеннями цього композиторського етапу з огляду на семантику терміна *claritas* і його усвідомлення самим митцем. Тож *claritas* в перекладі з латини (*klarowność* — з пол., *clarity* — з англ.) означає «прозорість, ясність, чистота». І, як складник філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle*, художній ідеал *claritas*, з одного боку, базується на ідеї синтезу, що проходить наскрізною лінією через усю творчість Майстра, а з іншого — за твердженням П. Таранчевського, є провідною складовою категорії краси.

Окреслимо смислові маркери та провідні ознаки художнього ідеалу *claritas* у творчості К. Пендерецького. Серед них: **дискретність структури; ясність форми; прозорість музичної тканини; чіткість і лапідарність висловлювання; простота; стриманий ліризм, камерність; тенденція до відновлення категорії жанру, реабілітації жанрової тенеми в музиці** (за М. Томашевським [104, с. 202]).

Серед найяскравіших творів, що представляють зазначений мистецький етап назвемо: «Струнне тріо» (1991), «Симфоніету» (1992), «Концерт для флейти та камерного оркестру» (1992), «Квартет для кларнета і струнного тріо» (1993), «*Divertimento*» для віолончелі соло (1994-2006), «Серенаду для

струнного оркестру» (1996-1997), «Секстет» (2000) та частково «Другу сонату для скрипки й фортепіано» (2000).

Творчий період К. Пендерецького під назвою *claritas* має почасти спільні риси з естетикою «*нової простоти*» та *мінімалізму*, що широко побутували у цей період. Проте, між цими термінами існують й суттєві відмінності, що випливають із різного ідейного спрямування та смислового навантаження кожного з них. Так, окрім скеровування жанрових пріоритетів у бік камерно-інструментальної музики, між *claritas* К. Пендерецького та широковідомим напрямком мінімалізму не вдається знайти «перетинів».

Набагато більше спільних ознак виявляється між композиторським *claritas* та стильовою течією останньої третини ХХ століття під назвою «нова простота». Ці два явища мають подібне філософсько-естетичне підґрунтя, музично-технологічне втілення та певні жанрово-стильові риси. Проте, між ними також існують суттєві несхожості, що проявляються у:

- відмінному ставленні до індивідуальності композитора та сприйнятті постмодерністичної засади «смерті автора»;
- використанні репетитивної техніки як основи побудови музичних композицій;
- послуговуванні музичною мовою.

Отже, підсумуємо: художній ідеал *claritas* К. Пендерецького можна трактувати як короткотривалу стиль-техніку, що, зближуючись із позамузичними ботанічно-дендрологічними впливами, виражає авторську поетику композитора, виявляє іманентні жанрово-стильові риси творчості польського Майстра, висвітлює його філософсько-естетичну концепцію та вповні репрезентує усталений «синдром Пендерецького».

З відносно короткого творчого періоду *claritas* К. Пендерецького виводяться та відокремлюються дві тенденції, які потім продовжують успішно існувати та проявляються в наступних творах Майстра:

- рух до камернізації музики, який виникає з тієї сфери *claritas*, що представляє ясність, прозорість, світло;

- пантеїстично-ідейне спрямування музичних композицій митця, яке пов'язане із тією стороною *claritas*, що невіддільна від естетичної категорії «краси».

Проблема десакралізації натури, страх майбутньої екологічної катастрофи вперше були вповні висвітлені паном Кшиштофом в одному із розділів власного трактату «Лабіринт часу». Відповідно до філософсько-естетичної концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle*, зцілення людини у цьому розшарпаному, хаотичному, кризовому світі кінця століття можливе лише рівнобіжно з регенерацією природи. Згідно з цим, однією з провідних тенденцій, що впливають із художнього композиторського ідеалу *claritas*, є пантеїстично-ідейне спрямування музичних композицій. Поступово, на межі XX — XXI століть, пантеїстичні настрої К. Пендерецького, навіяні митцеві Люславіцьким арборетумом, втілюються в музичних композиціях, найяскравішими з яких є: Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005), вокальний цикл «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010) та Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017).

Восьма симфонія повставала з бажання пана Кшиштофа вшанувати свої власноруч посаджені люславіцькі дерева [73, с. 93]. Проте під час роботи над твором композитор дійшов висновку, що зазначений цикл пісень радше оповідає про швидкоплинність буття, аніж про рослини [104, с. 296]. А втім, зазначимо: скороминущість людського існування у Восьмій симфонії розкривається через пантеїстичні мотиви, шляхом змальовування відповідних пейзажів, відтворення конкретного стану натури. Додамо, що «Пісні скороминущості» базуються на німецькій поезії XVIII-XIX століття дуже вузького пантеїстичного спрямування, рослинної тематики.

Монументальний вокальний цикл «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії», окрім головної ідеї твору — виразу пошани до Ф. Шопена та національної польської поезії останніх двох століть, передає пантеїстичний світогляд композитора. У трьох частинах вокального циклу різнобічно розкриваються образи натури. Можна провести аналогію між

першою частиною композиції «Зачарований сад» і власне фантастично-таємничим Люславіцьким арборетумом Майстра. Друга частина циклу «Що мовить ніч?» описує чарівну нічну пору, що впродовж багатьох років була важливим чинником натхнення для композитора, в різних її проявах. У третій частині композиції — «Реквіємі» — почуття туги за Батьківщиною, ностальгії за рідними місцинами митець виражає через міцний зв'язок з навколишньою натурою.

Неодноразова зміна концепції Шостої симфонії Майстра демонструє трансформацію пантеїстичних настроїв К. Пендерецького у бік оптимізму. Початково композиція повинна була називатися «Елегія для вимираючого лісу», висвітлювати насущну проблему десакралізації природи і виражати заклик до її збереження. Проте згодом митець вирішив «укласти з природою угоду про щастя» і садити дерева замість боротьби та завоювань [86, с. 39]. Тож кожна із восьми «Китайських пісень» яскраво відтворює ідею міцного, нерозривного взаємозв'язку Людини та Природи, згідно з якою чарівний навколишній пейзаж не лише відображає емоції та почуття головного героя, а й навпаки — впливає на його стан, викликає в уяві різноманітні спогади та душевні переживання. Основою для Шостої симфонії К. Пендерецького стала китайська поезія часів панування династії Тан в німецькому перекладі Г. Бетге.

Камерність як провідна ознака художнього композиторського ідеалу *claritas* є логічною відповіддю митця на шум, безлад і перенасичення періоду *fin de siecle*, складовою його філософсько-естетичної концепції «кінця віку». Рух до камернізації музики у творчості К. Пендерецького кінця XX – початку XXI століть виражає втечу композитора в музичну приватність; репрезентує процес редукції всього лишнього задля повернення до *materia prima*, досягнення якої потрібне для створення *Opus Magnum*.

Процес камернізації творів митця відбувається різними шляхами, серед яких виділимо:

- **скорочення тривалості композицій:** Концерт для альту і оркестру (1983); Друга (1980), Четверта (1989), П'ята (1992) симфонії та ін.;
- **редукція музично-виразових засобів:** Секстет (2000) і Друга соната для скрипки та фортепіано (2000) та ін.;
- **лімітування інтервальної палітри:** Кларнетовий квартет (1993); Секстет (2000) та ін.;
- **розрідження оркестрової фактури:** II частина (*Vivace*) «Струнного тріо» (1990-1991); Флейтовий концерт (1992), П'ята симфонія (1992) та ін.;
- **зменшення складу музичного інструментарію:** Шоста симфонія «Китайські пісні» та ін.;
- **збільшення кількості сольних епізодів:** Четверта симфонія (1989) та ін.;
- **звуження динамічної шкали:** Концерт для альту і оркестру (1983), Секстет (2000) та ін.;
- у вокальній музиці — **звернення до жанру пісні:** пісенні дрібнички «*Benedictus*» (2002) і «*Sanctus*» (2009) для дитячого або жіночого хору *a cappella*, «Строката качка» для дитячого або жіночого хору *a cappella* (2008); вокально-пісенні цикли: «Пісні скороминущості» (2004-2005), «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії» (2010), «Китайські пісні» (2008-2017).

Різнманітні способи камернізації відповідно до завдань кожного твору К. Пендерецький використовував у поєднанні або ж окремо.

Важливим кроком польського Майстра на шляху до відвертого регламентування камерності як складової власної філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siècle* став започаткований подружжям Пендерецьких у 80-х роках минулого віку **Фестиваль камерної музики**. Ідея фестивалю

полягала в тому, щоб інспірувати представників молодшої генерації композиторів і надати їм можливість створити музичні композиції з думкою про місце майбутньої прем'єри, а саме — гостинне Люславівське помістя, і те дружнє гроно однодумців, що буде його заселяти. Серед запрошених митців був і визначний український композитор В. Сильвестров. Кожен із трьох фестивалів присвячувався окремому камерно-музичному жанру: струнному квартету; неоромантичній пісні; музиці для струнних.

Окремим способом камернізації у творчості К. Пендерецького є *звернення композитора до жанру пісні*, з чого випливає також процес *вокалізації симфонії* (Восьма і Шоста симфонії). Ця форма тенденції до камернізації лягла в основу трьох вокально-пісенних циклів митця, створених ним на початку ХХІ століття. Назвемо їх: Восьма симфонія «Пісні скороминущості» (2004-2005); «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії» (2010); Шоста симфонія «Китайські пісні» (2008-2017). Проте в зазначених композиціях К. Пендерецький послуговується й іншими способами камернізації, окресленими нами раніше.

Так, у «Піснях задуми та ностальгії» можемо виділити наступні риси тенденції до камернізації: редукція музично-виразових засобів; прозорість, ясність фактури; наявність значної кількості сольних епізодів; звуження динамічної шкали у напрямку приглушення звучання; вживання високих регістрів і тонких, дзвінких тембрів інструментів.

Незважаючи на те, що окремі із «Пісень скороминущості» К. Пендерецького вирізняються монументальним, наповненим оркеструванням, густотою музичної фактури, масштабним інструментальним складом, зазначений вокально-пісенний цикл сповна демонструє такі ознаки тенденції до камернізації, як: витонченість, ощадливість оркестрової фактури; делікатність інструментування; звуження динамічної шкали у напрямку приглушення звучання; надання вагомої ролі власне тиші; використання високих інструментально-вокальних регістрів і кришталевих, світлих тембрів.

У «Китайських піснях» композитора присутні такі способи камернізації, як: скорочення тривалості твору; зменшення оркестрового складу; редукція музично-виразових засобів; розрідженість, пуантилістичність фактури; збільшення кількості сольних і ансамблевих епізодів; використання дзвінких, ясних тембрів і високих регістрів інструментів; звуження динамічної шкали; застосування спеціальних технічних прийомів задля приглушеного звучання (валторни *da lontano*; струнні, мідні духові *con sordino*).

РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-БОТАНІЧНИЙ СИМБІОЗ У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКОГО МАЙСТРА

3.1. Сад К. Пендерецького та К. Моне: компаративний підхід

Як зазначалося раніше, життєтворчість К. Пендерецького представляє унікальне явище *симбіозу* музики та ботаніки, композиції та дендрології. Аби вповні виправдати пропонований нами термін, звернемося до інтерпретації цього визначення у тлумачному словнику, де поняття «*симбіоз*» означає форму «...співжиття організмів різних видів, яка забезпечує їм взаємну вигоду; ... вдале поєднання різнорідних елементів» [2]. Вважаємо цілком виправданим застосування зазначеного терміна до окреслення синкретичного співіснування в життєтворчості польського композитора двох, на перший погляд, далеких сфер, які, проте, взаємодіють і збагачують одна одну своїми іманентними ознаками, запозичують поперемінно внутрішньо властиві кожній з них структурно-функціональні та семантично-колористичні принципи. К. Пендерецький неодноразово зазначав, що ботаніка в певному сенсі є продовженням його композиторської творчості [86, с. 72]. З роками арборетум митця ставав контекстом для створених там музичних композицій, репозиторієм історично-філософських і релігійних міркувань, а також особистих спогадів Майстра [63].

Загалом однією з характерних рис мистецьких засад ХХ ст. була взаємодія музикантів, художників, письменників, філософів із вченими та науковцями [7]. Тож композитори почали черпати натхнення не лише з літератури й образотворчого мистецтва, як це відбувалося вже протягом багатьох століть, а й звертатися до більш віддалених — *фізико-математичних* (фізика, математика, комп'ютерні системи), *соціально-психоаналітичних* (психоаналіз З. Фрейда), *природничих* (біологія, ботаніка, дендрологія, океанологія, орнітологія, ентомологія) — галузей.

Взаємодія музичної та природничої сфер у ХХ-ХХІ ст. яскраво представлена не лише в життєтворчості К. Пендерецького. Варто згадати

угорського митця Б. Бартока, який поєднував свої фольклорні експедиції та композиторську діяльність із величезним захопленням ентомологією. Не можна оминати і французького композитора О. Мессіана, у творчості якого музика переплелася з орнітологією. Так, у 1956–1958 рр. ХХ століття митець створює фортепіанний цикл під назвою «Каталог птахів», у якому за допомогою музично-виразових засобів відтворює спів найрізноманітніших пташок. О. Мессіан представляє власну композиторську інтерпретацію безлічі пташиних наспівів у таких п'єсах, як: «Галка альпійська», «Вивільга звичайна», «Скеляр синій», «Кам'янка іспанська», «Сова сіра», «Лісовий жайворонок», «Очеретянка», «Малий жайворонок», «Очеретянка середземноморська», «Скеляр строкатий», «Канюк звичайний», «Кам'янка білогуза», «Кульон великий» [23].

Голоси різних птахів митець вивчав і записував протягом усього життя. Аби найбільш точно передати «композиторське прочитання» співу пернатих друзів, О. Мессіан використав новаторські прийоми гри на фортепіано, нові тембри, фарби, агогічні відтінки. Авторські ремарки в нотах конкретизували назви птахів, характер їх співу, уточнювали колір пір'я, час доби й описували навколишню натуру, на лоні якої відбувався пташиний концерт.

Серед українських композиторів обов'язково слід зазначити захоплення ботанікою у М. Лисенка та біологією — у донедавна нашого сучасника, О. Козаренка, який зізнавався: якби не став композитором, обов'язково став би біологом [37]. Звучання навколишньої природи, екологічна проблематика висвітлюються також у музичних творах Дж. Крама («Голос кита», 1971) і нашого сучасника, канадського композитора українського походження, Любомира Мельника.

Проте, найяскравішим прикладом художнього симбіозу, який виник, щоправда, із поєднання науково-ботанічної та образотворчо-мистецької сфер, є знаменитий сад К. Моне у Живерні. Французький живописець творив свій парк як живе імпресіоністично-колористичне полотно, де, за словами Ж. Клемансо, «...чудесним чином реалізував ідею перетворення природи за

законами світлового живопису. Його майстерня не була обмежена стінами, вона виходила на пленер, де всюди були розкидані колірні палітри, що тренують очі та задовольняють ненаситний апетит сітківки, готової сприймати найменше тріпотіння життя» [35].

Подібно до К. Моне, К. Пендерецький будував свій арборетум у Люславіце як живу партитуру, як символічну № 9 симфонію [64]. Між садами французького художника-ботаніка та польського композитора-дендролога можемо знайти багато спільних рис. Але між цими творіннями проглядаються й суттєві відмінності, які впливають із розрізнених цілей та ідей, що закладалися митцями під час створення їхніх живих композицій (див.: додаток 4, с. 210-211).

Обидва творці хотіли заховатися від шуму, суєти, хаосу міста, черпали натхнення із навколишньої природи, тому будували свої сади у віддалених від великого скупчення людей місцях: К. Моне — у Живерні, що знаходиться за 80 км від Парижа, К. Пендерецький — у Люславіце, розташованому за 100 км від Кракова. Варто зазначити також, що кожен з митців був неймовірно зачарований місцем, яке обрав і придбав для створення свого парку, тому неодмінно згодом докупляв сусідні території аби продовжувати творити сад своєї мрії; саме у цих мальовничих куточках їхня мистецько-ботанічна справа досягла свого апогею. Захоплення садівництвом супроводжувало творців впродовж життя, і, незважаючи на те, що К. Моне та К. Пендерецький не одразу знайшли омріяну місцевість, вони використовували кожний доступний клаптик землі, аби культивувати свою пристрасть. Французький художник-ботанік розводив невеликі садки із квітниками у передмістях Парижа (Бужіваль, Аржантей, Ветей), польський композитор-дендролог заклав невеликий парк у Волі Юстовській (одному із районів Кракова), де свого часу митці проживали із сім'ями.

Водний сад К. Моне надихнув художника на створення найвизначніших його полотен: «Японський місток» (1899) і «Водяні лілії» (1914-1917) [33]. Те ж саме можемо зазначити щодо парку К. Пендерецького,

в якому композитор впродовж багатьох років знаходив інспірації для komponування своїх музичних творів. Люславіцький арборетум нашептав митцеві музику, наприклад, Флейтового концерту, що був написаний Майстром під час цілковитого затемнення місяця — і це явище безпосередньо вплинуло на форму та характер зазначеної композиції. На ганку літнього двору в Люславіце, під час цвітіння азалій та рододендронів, постав Кларнетовий квартет. Також у парку повністю були написані К. Пендерецьким такі композиції, як Секстет і *De profundis* (III частина Сьомої симфонії) [73]. Митець зізнавався: «...місця, в яких виникають твори; природа, пори року – все це має на мене якийсь вплив. Однак, іншу музику пишу навесні, інакшу восени та взимку...» [74, с. 72].

Атмосфера створеного митцями парку безпосередньо впливала на їхній творчий процес. К. Моне згодом побудував у своєму саду майстерню і щодня спозаранку приходив туди й невтомно малював, незалежно від погоди та пори року. Так само і К. Пендерецький щоденно на світанні сідав на ганку у своєму подвір'ї та, вдихаючи ранковий аромат парку, вслуховуючись у шум листя та спів пташок, творив свої музичні композиції.

Пристрасть до колекціонування рідкісних сортів також притаманна обом митцям. Художник-імпресіоніст «...невпинно шукав рідкісні сорти, купуючи їх за дуже істотні суми. “Всі мої гроші йдуть у мій сад, — зізнавався Моне, — але я в повному захваті від цієї рослинної пишноти”» [35]. Так само К. Пендерецький, вказуючи на такі особливі риси колекціонера як жадібність та ненаситність, стверджував: «...будую дендрологічну колекцію і стараюся – як філателіст – доповнювати кожен розпочатий ряд. Роблю все, щоб зібрати тут усі породи, види, сорти..., які можуть рости в нашому кліматі» [73, с. 85]. Свою колекціонерську діяльність митець розпочав із мандрівки до одного з найцікавіших дендраріїв Польщі, що знаходиться у м. Курник (біля Познані). Перші екземпляри рослин композитор привіз саме звідти. За спогадами К. Пендерецького, у 70-80-х роках минулого століття, коли закладався Люславіцький парк, не завжди було можливим легально ввезти до Польщі

деякі екзотичні саджанці. Тому після концертів у різних країнах, композитор просто ховав ці молоді рослини у букетах квітів або ж чохлах для музичних інструментів, аби імпортувати їх контрабандним шляхом. Митець зізнавався, що, бувало, після гастролей забував забрати концертний костюм, але нових саджанців не полишав ніколи [87, с. 121]. Слід зазначити, що на початку ХХІ ст. у дендропарку композитора налічувалося більше 2000 гатунків дерев; 70 відмін буків, стільки ж — дубів і кленів [80].

Різновидів рослин у саду К. Моне істотно менше, ніж в арборетумі К. Пендерецького. Проте парк одного й іншого митця вражає своїм різнобарв'ям у будь-яку пору року, адже рослини підібрані так, аби тішити око насиченою колірною гамою у кожен період. К. Моне, як і К. Пендерецький, безпосередньо брав участь при посадці кожної квітки та дерева у своєму саду.

Як зазначалося раніше: незважаючи на безліч спільних рис, між садом К. Моне та К. Пендерецького існує й суттєва відмінність. Полягає вона у тому, що для художника-імпресіоніста парк був продовженням його живописної творчості, а тому презентує живе полотно з переважанням квітів у вигляді «розкішного мозаїчного килима» [35], образ, що вражає різнобарв'ям, багатством кольорів і відтінків, які впереміж майорять та нагадують мазки на імпресіоністичних картинах. Для К. Пендерецького парк був тісно пов'язаний із композиторською творчістю, становив концепцію ще однієї симфонії Майстра, тому презентує живу партитуру з переважанням дерев і структурно та функціонально продуманих частин, епізодів відповідно до форми сонатно-симфонічного циклу. Принагідно додамо, що для митця дерево завжди було одним з найбільш важливих та універсальних символів життєвого циклу, безперервного росту-розвитку, безупинного відродження, алегорією «...сталого вкорінення і постійного сягання нових, незнаних горизонтів...» [63].

Таким способом, К. Моне вирубував лишні дерева та кущі, надавав перевагу розмаїттю квітів: нарцисів, маків, тюльпанів, троянд, ірисів,

флоксів, дельфініумів, айстр, гладіолусів, жоржин, хризантем та інших; замість хвойних дерев садив плодові — яблуні, вишні, абрикоси. В арборетумі К. Пендерецького навпаки переважають дерева (з-поміж інших незліченна кількість різновидів хвойних та досить мало плодових), які традиційно ростуть і розвиваються досить повільно, а кущі та передусім квіти, як сезонні та швидкоплинні рослини, композитор насаджував в кінці з метою лише оздобити свій парк. У цьому процесі митець вбачав тотожність із власною композиторською динамікою, пригадував: «На початку моєї творчої праці написав кільканадцять ораторіальних творів і опер, лише пізніше розпочав писати камерну музику» задля оздоблення, увиразнення вже існуючих «блоків» [87, с. 125].

Тож можемо підсумувати, що загалом сад К. Моне — це різноманіття кольорів та відтінків, як на імпресіоністичних полотнах, вільно організованих насаджень квітів, а дендропарк К. Пендерецького — це виразний план форми сонатно-симфонічного циклу з чітко окресленими епізодами, розділами, частинами та переважанням дерев як символу життя і подвійного вкорінення.

3.2. Вплив історії Люславіцького двору та атмосфери парку на еволюцію образного змісту, музично-виразових засобів і форми творів композитора кінця XX – початку XXI століть

Вважаємо цілком виправданим те, що К. Пендерецький вибрав територію Люславіцького маєтку для закладення свого вимріяного парку, адже в цьому місці зберігається надзвичайний зв'язок із давньою багатою, різнобарвною історією Люславіце (села в Малопольському воєводстві). Садиба разом із подвір'ям та невеликими насадженнями старого парку репрезентує міцну опору на традицію, незвичний історичний синтез, які захоплювали Маестро, оскільки були основними складниками його філософсько-естетичної концепції. Ба більше, композитор намагається культивувати основні філософсько-мистецькі засади, виплекані в Люславіце, зберігати та дбати про історичні пам'ятки, емблеми традиції славетного

місця. Працівники Європейського Центру Музики Кшиштофа Пендерецького стверджують: «Сьогодні багато відвідувачів саду вказують не лише на красу виплеканої тут природи, а й також на виняткову енергію, що відчувається під час прогулянок по Арборетумі Майстра» [109]. Вважаємо, що йдеться про акумульовану в цьому історичному місці енергію віків, традицій, визначних постатей, яка безперервно підтримується та збагачується К. Пендерецьким.

Детальний опис історії Люславіцького маєтку знаходимо у «Родинній сазі» митця [87]. Як розповідає К. Пендерецький, у 1540-1570-х рр. садиба в Люславіце була поділена на дві частини: Люславіце Верхні (знаходилася у володінні польського шляхтича С. Ташицького) та Нижні (належала П. Блонському-Біберштайну) — саме у цьому місці зараз знаходиться маєток композитора. Обидва власники визнавали антитринітаризм, у 1570 р. заклали в Люславіце протестантську кірху, заснували школу, до якої ходили діти із сусідніх сіл, а також Угорщини та Трансильванії (!) Незабаром з'явилася друкарня, а «Люславіце стало головним в Малопольщі осередком кальвіністської думки» [там само, с. 86].

У 1588 р. посаду міністра люславіцької протестантської кірхи зайняв прихильник унітаріанства П. Статоріус, який намагався об'єднати різні релігійно-суспільні відлами братів польських (*Braci polskich*) і литовських. У 1598 р. він запросив до протестантської кірхи духовного лідера аріан, італійця **Ф. Соцціні**. Після численних важких скитань, релігійних цькувань засновник антитринітарного руху социніан оселився в Люславіцькому маєтку, де мешкав до своєї смерті у 1604 році. А в 1873 р., коли у Тарнові (неподалік Люславіце) та околицях вибухнула епідемія холери, рештки єретиків, серед них і кістки Ф. Соцціні, були викопані та вкинуті до Дунаю.

Композитор зізнається: історія, пов'язана з італійським теологом-просвітником, християнською течією аріанства, одним із головних осередків якого у XVI ст. було Люславіце, справила на нього сильне враження. А дух засновника Люславіцького двору Ф. Соцціні і зараз витає у цьому місці: «<...> з тих часів залишився на ... подвір'ї господарський будиночок – в

ньому розміщувалася аріанська друкарня, одна з найважливіших на теренах усієї Малопольщі. <...> В ... парку знаходиться пам'ятний монумент Ф. Соціні...» [86, с. 69-70] (див.: додаток 5, с. 216). К. Пендерецький вважав символічним те, що збережений до сьогодні в Люславіце мавзолей італійського теолога, аріанина був замовлений у рік його народження — 1933 (!) у видатного польського архітектора Адольфа Шишки-Богуша.

Як стверджує композитор, у наш час християнська течія аріанства не згасла [73, с. 64]. Ба більше, митець бажав, аби люславіцька традиція соцініанської академії продовжувалася і з цією метою створив Європейський Музичний Центр Кшиштофа Пендерецького, що знаходиться майже навпроти двору Майстра, звідусіль оточений зеленню.

Зараз це унікальний міжнародний осередок музики, світовий едукативно-концертний об'єкт, який закладався митцем з метою надати можливість молодим виконавцям і композиторам розвиватися та вдосконалюватися, зокрема через комунікацію із визначними музикантами, а також іншими видатними постатями у сфері гуманітаристики. Тут впродовж року відбуваються фестивалі, концерти, творчі зустрічі, музично-навчальні курси, майстер-класи, семінари, лекції; у центрі поряд з класичними шедеврами світової музичної літератури повсякчас звучать найновіші композиції.

Загалом будівництво було черговою пристрастю митця, додатковим способом «вкорінення» К. Пендерецького в Люславіце, що неодмінно впливало із його філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siecle*. Пан Кшиштоф із захватом розповідав про бажання побудувати, окрім парку та музичного центру, дерев'яну репетиційну залу, літню сцену для камерних концертів, бібліотеку для своїх книг; стверджував, що будівництво — це також творчість.

Європейський Центр Музики в Люславіце повставав з величезної любові Майстра до талановитої молоді. Й. Внук-Назарова твердить: створення кампусу з готелем для понад сто осіб було коронацією

педагогічної діяльності К. Пендерецького [112]. Митець чітко уявляв, які перспективи надасть закладена ним культурна інституція студентам, професійним композиторам та навіть дітям. К. Пендерецький бажав, «...щоб цей кампус працював протягом цілого року, особливо інтенсивно – в період канікул, тоді б молоді люди ... мали час на додатковий вишкіл» [87, с. 92]. Для студентів у центрі доступні навчальні кімнати, бібліотека, кафе, гуртожиток, кухня. Особливо К. Пендерецький пишався унікальною концертною залюю, яка може вмістити 700 осіб, зауважуючи, що стільки місць не має навіть Краківська філармонія (!) [там само]. Будівництво залу відбувалося під пильною опікою професійного акустика з Німеччини.

Подібно до того, як митець у Люславському арборетумі доглядав за старими, успадкованими деревами і водночас насаджував чергові, нові частини парку, доповнюючи їх колекціонерськими екземплярами нетипових для нашого клімату зразків рослин, так і в Європейському Центрі Музики композитор прагнув поєднати минуле з майбутнім (що безпосередньо знову ж впливало із його філософсько-естетичної концепції, сформованої наприкінці ХХ ст.), а також нівелювати межу між учнями й майстрами, процесом навчання й інспірації, праці й відпочинку [90]. Центр може стати в нагоді і для композиторів-резидентів, які потребують оркестру або інструментального ансамблю для негайного прослуховування своїх творів. Також К. Пендерецький хотів, щоб принаймні частина діяльності цієї інституції була призначена для дітей, прививала їм любов до музики та розвивала їхні вміння.

Окрім своєї багатофункціональності Європейський Центр Музики зараз виконує ще одне, поставлене митцем, важливе завдання — оберігає маєток, утримує та розвиває викоханий дендрарій Майстра. К. Пендерецький при будівництві інституції стверджував: «Завдяки кампусу інфраструктура навколо маєтку зміниться і є шанс, що арборетум виживе. <...> Коли повстане фундація, з моїх дивідендів можна буде утримувати дендропарк» [87, с. 95-96].

Зараз можемо впевнено стверджувати, що мрія композитора здійснилася: функціонування центру вдало продовжує люславівську традицію соцініанської академії. У цій культурній установі вирує музичне життя, активно проводиться освітня, концертна та просвітницька діяльність.

Поряд із надважливою для Люславівського двору постаттю Ф. Соціні, слід обов'язково пригадати ще одну визначну особистість польської культури, одного із улюблених художників композитора — **Я. Мальчевського**, творчість якого також тісно пов'язана із Люславіце. Яцек Мальчевський мешкав у цьому місці у 1923-1926 рр., навчав дітей рисунку і сам багато малював. Його сестра була дружиною власника Люславівського маєтку. Прототипом усіх садіб на картинах Я. Мальчевського є власне та, яка зараз належить К. Пендерецькому (!) (див.: додаток 5, с. 223-224). Композитор шкодував, що раніше не зацікавився творчістю польського художника-символіста і придбав лише два його полотна.

В одній із особистих розмов із композитором М. Томашевський навів припущення польського історика мистецтва, літератора, фотографа Т. Хшановського про те, що і Я. Мальчевського, і К. Пендерецького зачарувала *особлива польськість* Люславівського маєтку [73, с. 69]. Пан Кшиштоф погодився із цією думкою та аргументував: «Садіба є типовою для кінця XVIII ст., із ганком, під'їзним шляхом. Були ще тут будинки, які, на жаль, не достояли...гараж для карет, з однієї сторони, з іншої — флігель. <...> Я відбудував його. Уклад двору вздовж осі, яка закінчується в долині ставом – це дуже типово. І з обох сторін, при в'їзді, був колись сад. <...>» [там само, с. 69-70]. До того ж, К. Пендерецький облаштував будинок винятково (!) меблями та кахлевими печами (п'єсами) XVIII-XIX ст., аби реконструювати інтер'єр типового польського маєтку. Цей факт вкотре показує нам величезний пієтет митця до традиції, автентичної спадщини минулого.

Водночас таке шанобливе ставлення до інтер'єру та екстер'єру Люславівського маєтку, внутрішньої оздоби будинку, навколишнього подвір'я

та парку яскраво свідчить про будівництво К. Пендерецьким власного рефугіуму. Оточуючи себе найдорожчими речами: старовинними меблями, годинниками, п'єсами, найулюбленішими деревами, митець намагався заховатися від руйнівних імпульсів культури *fin de siecle*, абстрагуватися від зовнішнього світу, віднайти спокій та відпочинок у власноруч створеному Едемі.

Цілком закономірно, що багата історія Люславівського двору, насичена видатними постатями та важливими подіями, wraz із власноруч створеним К. Пендерецьким дендропарком здійснила безперечний вплив на зміну образного змісту, виразових засобів та форми музичних творів Майстра.

Атмосфера гармонії, спокою, родинного затишку, що панувала в Люславіце, а також можливість митця доторкнутися тут до первозданної натури, спонукали композитора до **більш глибокого, особистісного вираження в музичних творах**. Композитор зізнавався, що саме тут почувається по-справжньому вдома, саме в цьому місці постає його *musica domestica*. На ганку Люславівського двору були створені такі композиції, як: Квартет для кларнета і струнного тріо (1993); Адажіо із Третьої симфонії (1995); *De profundis* із Сьомої симфонії (1998); *Credo* (1998); Секстет (2000) та інші. К. Пендерецький підкреслював, що на кожен із його творів, написаних у цьому місці, беззаперечно вплинула атмосфера Люславівського парку [73, с. 79].

Митець стверджував, що робота над власним садом у Люславіце, відповідальність за кожне посаджене власноруч дерево, здійснили на нього глибокий вплив. Тут композитор почав створювати відмінну музику від тої, яку komponував раніше в Кракові, почав писати «по-іншому»: **у більш натуральний, інтимний, щирий, у менш чудернацький, штучний спосіб**, адже «...спокій і краса цього місця, його запахи, барви та сяйво, підсвідомо трансформуються **в більш інтенсивний ліризм мелодії ... , у більш ... гармонійне звучання хорів та оркестру...**(курсив наш. — С. О.)» [74, с. 10]. До того ж навколишня краса власноруч створеного митцем арборетуму,

величність і чарівність довколишньої Натури інспірували Майстра до **втілення у композиторській творчості пантеїстичних ідей**. Яскраво представляють це такі вокально-пісенні цикли К. Пендерецького, як: «Повіяло на мене море снів...Пісні задуми та ностальгії» (2010), «Пісні скороминущості» (2004-2005) та «Китайські пісні» (2008-2017).

Пан Кшиштоф зазначав: у Люславіце віднайшов тишу, якої потребував, і парадоксально доповнював, що ця тиша уявна, адже природа завжди наповнена звучанням – шелестом листя, співом птахів – проте це не заважає йому, а навпаки – дає силу та незалежність [84]. Можемо сміливо стверджувати, що саме тиша та спокій Люславіцького парку спричинили **зміну центру тяжіння в музиці митця – із крупних творів до більш зосереджених, камерних**. Композитор зізнався: «<...> Звертаюся до камерної музики, визнаючи, наскільки більше можна висловити стишеним голосом, сконденсованим у звучанні 3-4 інструментів. Та втеча в музичну приватність – свого роду відповідь на наш *fin de siècle* <...>» [73, с. 14].

Саме в буколічній атмосфері Люславіцького парку, під опікою улюблених дерев Майстра повстали **музичні композиції** К. Пендерецького, які **виражають естетику *claritas* та вражають найглибшим тоном ліричної правди**. Серед них — зазначені раніше — Кларнетовий квартет (1993), *Credo* (1998), Секстет (2000) — написані, за словами композитора, новою технікою: делікатно, тонким пером. За твердженням К. Пендерецького, атмосфера Люславіцького парку безпосередньо вплинула на формування концепції його нової композиторської естетики наприкінці століття. Прагнення до камерності, тиші, ясності, світла, що впливає із бажання митця заховатися від шуму та хаосу *fin de siècle* та властиве періоду композитора під назвою *claritas*, гармонійно переплелось із пантеїстичними настроями Майстра, бажанням знайти порятунк, відраду, сили та натхнення у власноруч закладеному люславіцькому оазисі спокою, а також доторкнутися до первозданної натури та спробувати усвідомити істину задля створення правдиво цінних музичних композицій.

Люславіцький арборетум вплинув на К. Пендерецького й більш безпосередньо — композитор скомпонував не один твір на пошану «своїм» деревам, кожне з яких садив особисто. Останній саджанець, закладений в парку митцем — червоний дуб, подарований президентом Німеччини у 2019 р. на честь 86-річчя композитора (див.: додаток 5, с. 222). Серед творів, присвячених люславіцьким деревам, найяскравішими є згадані вище Шоста («Китайські пісні», 2008-2017) та Восьма («Пісні скороминущості», 2004-2005) симфонії. Як зазначалося в попередньому розділі, концепція Шостої симфонії визрівала в уяві К. Пендерецького роками, а назва та форма твору постійно змінювалися. Початкова назва композиції «Елегія для вимираючого лісу», за словами митця, повинна була застерігати людство від руйнування навколишньої природи, закликати шанувати природу.

Варто додати, що К. Пендерецький усвідомлював Люславіцький парк також як простір для живого музикування на лоні природи; терен, на якому видається можливим синкретичне співіснування камерно-інструментального виконавства та звукового ландшафту навколишньої природи. Вже під час першого Фестивалю камерної музики (1980), який пан Кшиштоф заснував із дружиною, виступи виконавців відбувалися у дворі Майстра або в парковій альтані. Згодом у новій частині арборетуму митець виокремив місце для камерних концертів, розрахованих на півтори сотні осіб. На сьогодні концерти камерної музики часто здійснюються у парковій каплиці — сакральному для композитора просторі, або ж на ганку Люславіцького двору [105][87, с. 135].

Як зазначалося раніше, у життєтворчості К. Пендерецького Люславіце відіграло чи не найважливішу роль. За твердженням композитора, він довго шукав саме це місце, що в майбутньому стало його прихистком, азилем, місцем сили. Ба більше, саме тут К. Пендерецький зміг реалізувати ідею, що не полишала його з дитинства — збудувати власний парк (!) «...так, як будується партитура, нота за нотою. Парк, де повно різнобарвних та

різноманітних дерев і кущів, посеред яких можна почуватися безпечно та щасливо» [74, с. 7].

На початку 80-х років минулого століття композитор оточує свої володіння високим довгим муром, аби власноруч творити там ідилічну гармонію на противагу хаосу розшарпаного зовнішнього світу, що залишається за огорожею. Одіссеїва пристань, Ітака, *hortus conclusus* (замкнений сад — С. О.), власна Аркадія, оазис спокою та краси – саме так К. Пендерецький окреслює власноруч створений Люславіцький арборетум [86] (див.: додаток 5, с. 233-239).

Свою функцію прихистку Люславіце продовжило виконувати й після смерті композитора: на початку повномасштабної війни в Україні, у 2022 році, Європейський Музичний центр Кшиштофа Пендерецького став азилем для харківського молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський». Українські виконавці змогли віднайти у цьому місці притулок та продовжити свою артистичну діяльність. Польський диригент Ю. Дибал (*Jurek Dybał*) керував оркестром під час першого концерту в Європейському Центрі Музики й надалі допомагав музикантам, опікуючись черговими мистецькими подіями за участю харківського МАСО «Слобожанський» у Польщі та закордоном [85].

Отже, підсумуємо: надзвичайно багата історія Люславіцького двору і міцний зв'язок із стародавньою традицією, який зберігається та плекається у цьому місці віками, а також навколишня атмосфера власноруч закладеного К. Пендерецьким на цьому терені арборетуму безпосередньо вплинули на зміну образного змісту, виразових засобів та форми музичних творів Майстра. Гармонія, спокій і тиша Люславіце, а також можливість композитора доторкнутися тут до *materia prima*, здійснили перелом у творчості митця в напрямку камерності (що виявляється у переважанні камерно-інструментальних жанрів і різноманітних форм камернізації); спонукали до більш особистісного вираження в музичних композиціях; інспірували до втілення в музиці пантеїстичних ідей; допомогли віднайти

новий художній ідеал *claritas* для вираження композиторської естетики наприкінці ХХ століття.

3.3. До питання інтеракції музично-дендрологічних принципів і методів у життєтворчості К. Пендерецького

Пристрасть до дендрології з'явилася у К. Пендерецького ще в дитинстві й мала спадкоємний характер. Прадід композитора Ян закінчив у Вроцлаві школу садівництва і працював головним лісничим у маєтку графа Рачинського, що біля Дембиці — містечка, де народився митець. Свою любов до дерев прадід Ян передав своєму синові — Роберту, дідусеві К. Пендерецького, а той — так само — прищепив дендрологічну пристрасть юному Кшиштофу. За спогадами митця, кожної неділі Роберт Бергер ходив із внуком на довгі прогулянки поза Дембицю, розставляв мольберти, малював пейзажі та вчив маленького композитора назв дерев латинською мовою, бо вважав: якщо той цікавиться ботанікою, то повинен обов'язково знати латину. Згодом К. Пендерецький зізнавався, що навіть у зрілому віці назви багатьох дерев знав винятково латинською мовою і не вивчив польських відповідників [87]. Дідусь багато розповідав маленькому Кшиштофу про дерева, робив із внуком гербарії, розкривав дендрологічні таємниці. Саме в дитинстві завдяки Роберту Бергеру композитор вперше доторкнувся до рослинного світу. Згодом під час подорожей та музично-робочих поїздок до різних міст Європи та поза її межами митець, окрім музеїв, обов'язково відвідував різноманітні ботанічні сади, що збагачувало його дендрологічну обізнаність та активізувало творчу уяву [73, с. 77].

За спогадами композитора, біля родинного дому в Дембиці дідусь Роберт створив дуже красивий понад пів гектаровий сад. Там росла величезна, розгалужена яблуня, в тіні якої К. Пендерецький любив бавитися із братом цілими днями. Тож тісний контакт із природою митець мав з раннього дитинства [87, с. 119-120]. Натомість перед новим помешканням Пендерецьких на площі Ринок, де родина жила до 1939 р., ріс величезний

старий дуб трьохсот-чотирьохсотлітньої давнини (!). Композитор пригадує, як дідусь Роберт гірко плакав, коли в місто зайшли росіяни, одразу зрізали багатолітнє дерево і поставили у цьому місці пам'ятник радянській армії [84].

Активно займатися садівництвом К. Пендерецький почав ще тоді, коли мешкав у Кракові. Біля свого помешкання у Волі Юстовській Майстер заклав невеликий парк, проте мала земельна ділянка не дозволяла митцеві вповні реалізувати композиційний задум. Натомість у люславіцьку місцевість композитор-дендролог закохався з першого погляду, адже Люславіце «<...> лежить в мальовничому куточку Погужа, над польським Дунаєм, по сусідству з такими старожитніми місцями, як Мельштин і Заклічин, Семехув і Громник, і передусім представляє землеробську м'якість ландшафту (*rolniczą łagodność krajobrazu*), де поле, луг і трохи далі — ліс репрезентують для очей і думок найкращу сценографію» [104, с. 57]. Тому, незважаючи на те, що придбаний на початку 70-х років маєток і прилеглі території були в жахливому стані, К. Пендерецький одразу зміг уявити на місці руїн майбутній дендропарк і навіть зробив початкові ескізи (див.: додаток 5, с. 228).

Площа купленої композитором ділянки попередньо займала 3,5 га та складалася із луків і шматка старого саду поряд із двором. Проте митець щоденно приїжджав у Люславіце і під час прогулянок komponував в уяві майбутній парк, робив начерки. Пан Кшиштоф зізнається, що початково його візія значно перевищувала межі тогочасного маєтку (!), бо уявний дендропарк займав терен, який на той час не належав композитору. Тож упродовж наступних років митець поступово докуповував сусідні гектари землі, аби цілком реалізувати задум створення живої партитури крупної форми сонатно-симфонічного циклу — *симфонії*, з усіма важливими елементами, включаючи розробку та коду [72, с. 48].

Компонування музики протягом понад шістдесяти років природно поєднувалося у К. Пендерецького із конструюванням зсередини 70-х років дендропарку в Люславіце і становило пронизану синкретизмом справу життя

Творця. М. Томашевський стверджує: «Одночасно із сторінками нових партитур повставали щоразу нові партії Люславіцького парку. Парку, в якому десятки різновидів та відмін дерев – посаджених особисто – склали приватний ботанічний сад, один з найцікавіших у цій частині Європи» [73, с. 14]. К. Коляда зазначає, що помістя композитора в Люславіце зараз вважається одним з найяскравіших паркових об'єктів, які могли б зайняти достойне місце в еволюції світового ландшафтного мистецтва, Люславіцький арборетум втілює найкращі традиції пейзажного паркобудування [8, с. 216-217].

К. Пендерецький зізнавався: «Створення парку, вважаю, має багато спільного з компонуванням музичного твору. І тут, і там потрібна конструктивістська уява, вміння мислити цілісно. Парк — це передусім математизована природа, так як музика — математизована емоція. Змушений, однак, вказати, що як *дендролог* *почуваюся набагато впевненіше, ніж як композитор (!)* (*курсив наш. — С. О.*)» [86, с. 39]. Своє архітектонічне мислення К. Пендерецький успішно застосовував як у композиторській, так і дендрологічній діяльності. Митець неодноразово наголошував, що найкраще споглядати на створений ним арборетум із висоти пташиного польоту, аби могли вповні охопити цілісну концепцію дендропарку [87].

К. Пендерецький стверджував, що принципи побудови музичної партитури та парку в нього абсолютно ідентичні. Ба більше, зізнавався: «У плануванні архітектури великого саду бачу аналогію до конструювання крупної музичної форми» [там само, с. 133]. Композитор-дендролог зазначав: схожість між музикою і садівництвом полягає ще й у тому, що це — довготривалі проєкти, тож важливо вміти точно уявити як буде звучати твір вже в процесі його написання, або ж як буде виглядати майбутній сад вже під час його заснування. Митець з гордістю стверджував, що у своїх передбаченнях — як в композиторській творчості, так і в паркобудівництві — ніколи не помиляється [72, с. 50].

Найважливішим для «найбільшого дендролога польської музики» (за твердженням Ф. Леха [77]) як у композиторській, так і в ландшафтно-ботанічній сфері завжди залишався *процес знайдення відповідної форми*. У розмові з М.-А. Потоцькою митець зізнавався, що його музична мова постійно зазнає змін, проте найголовніше — цілісне мислення — залишається незмінним [72, с. 16-18]. Й. Внук-Назарова запевняє, що працю над музичним твором Майстер завжди починав з архітектурної зарисовки композиції [112]. А С. Конанчук підкреслює, що навіть у своїх ранніх сонористичних творах К. Пендерецький спочатку вибудовує архітектоніку всієї композиції, створюючи її графічний ескіз, на відміну наприклад від В. Лютославського, в якого зародком формування музичного твору стає тематичне начало [9, с. 73]. С. Вечорек у своїй статті, присвяченій «Реквієму» композитора, наводить надзвичайно влучні слова польського музиколога А. Хлопецького, який стверджував: польський зміст, сутність, що живуть у колективній підсвідомості, за допомогою творів К. Пендерецького змогли знайти для вираження свою велику форму, яку відкривають «Страсті за Лукою», а «Польський Реквієм» є її кульмінацією [108].

За спогадами композитора, часто у перший же день роботи над симфонією в його уяві постає цілісна її концепція, конкретна форма (!), на яку можна поглянути зверху, з висоти пташиного польоту (за аналогією до Люславіцького парку). Однак, коли цього не відбувається, Майстер може впродовж декількох тижнів щоденно «гратися» із начерками, ескізами доти, аж поки не натрапить на відповідний, задовільний образ, графічне зображення своєї музичної композиції [72, с. 18].

К. Пендерецький зауважує: «Звичний процес поставання твору часто випереджає чисто графічна концепція, яка, здавалося б, не має багато спільного з музикою. Роблю нариси і намагаюся знайти відповідну форму. Здебільшого виявляється, що пропорції начерку збігаються з музичною концепцією. Але інколи її (музичну концепцію — С. О.) змінюю, аби була схожа на візію, окреслену в графічному записі (!) Це трапляється досить

часто» [72, с. 42–44]. Зважаючи на це твердження композитора, можемо зробити висновок, наскільки важливим, першорядним для К. Пендерецького є початковий, детально продуманий, чіткий візуально-графічний ескіз майбутніх чи то музичної композиції, чи то дендропарку.

Митець зазначав: «Звичайно можна написати твір, не беручи до уваги форму, але в такому разі композиції — недовготривалі» [87, с. 275]. Тому К. Пендерецький не міг komponувати музичні та ботанічні творіння без осмислення форми. Майстер зізнався: «<...> Багато композиторів спроможні написати тему, але не вміють її перекласти на крупнішу форму, наприклад сонатно-симфонічного циклу. В мене натомість форма — головна, все їй підпорядковується. Починаю працю від того, що роблю начерки. **Якщо пропорції на рисунку добре підібрані, якщо справджуються графічно, то — знаю з досвіду — справдяться також музично** (виділено нами. — С. О.)» [там само, с. 185]. В розмові з М. Яніцкою-Слиш К. Пендерецький зауважував, що візуальний вигляд концепції його музичних композицій є вкрай важливим, натомість почути твір для композитора — другорядне завдання [104, с. 184]. Водночас слід зазначити, що прем'єрне виконання твору для митця було останнім, не менш важливим етапом у вираженні цілісної концепції його задуму. За влучним спостереженням А. Віта, партитури композитора «...були наповнені задумами, ідеями, але повноти барв набирали лише на живо» [110]. Те ж саме відбувається і з арборетумом К. Пендерецького: саме різнобарв'я кольорів, форм, різновидів, кшталтів наповнює життям попередньо закладену конструкцію, становить заключний етап цілісної реалізації мистецької ідеї.

Графічний запис, який митець попередньо застосовував під час роботи над партитурами музичних композицій та ескізами засаджень Люславіцького дендропарку, допомагав йому охопити цілісність концепції конкретного твору. Завдяки такому запису «навіть цілу симфонію можна вмістити на одній сторінці» [72, с. 44–46], ба більше, акумулювати й наочно відобразити на єдиному аркуші всі скрупульозно підібрані композитором пропорції,

складові та енергетичні згустки-вузлові моменти. М.-А. Потоцька називає таку музично-психологічну техніку запису, яка в ескізах К. Пендерецького «...повстала із поєднання нотної нотації з художніми імпульсами», — *препартитурою* (див.: додаток 5, с. 229-232). Саме ця проміжна нотація, препартитура, що створюється композитором перед конструюванням «офіційної» партитури, *стимулює виникнення митця у форму музики* [72, с. 18].

Пістет митця до Її Величності Форми поєднується із безкомпромісністю й авторитарністю К. Пендерецького щодо втілення власного ідейного задуму. Це означає, що митець ніколи не завершить композицію, цілісна концепція якої ще не цілком сформувалася в його уяві. Таким способом, деякі твори К. Пендерецького повстають роками (наприклад: Шоста симфонія, «Польський Реквієм»); досить часто композитор не дотримується часових меж замовлення. Проте митець ніколи не репрезентуватиме композицію, яка б вповні не виражала ідейний задум Майстра [87, с. 256]. Подібно відбувається і дендрологічне втілення дитячої мрії К. Пендерецького. Придбавши попередньо лиш клаптик землі, митець одразу робить повний ескіз майбутнього арборетуму, що простягається далеко за межі його володінь, і впродовж наступних десятиліть безкомпромісно викупує сусідні землі, які потрібні для реалізації початкового плану, вираження цілісної концепції «Люславівської симфонії» [72, с. 50].

До того ж К. Пендерецький власноруч змінює вигляд природного терену (!) навколо свого маєтку, аби форма цієї місцевості сповна виявляла композиційний задум Майстра. В нижній частині парку композитор викопує два ставки, щоб утворити ідеальні умови для рослин, які потребують вологи. Решту поверхні митець гофрує шляхом насипів із щебеню. Таким способом на рівній землі утворюються пагорби, завдяки чому арборетум набуває цікавого вигляду [87, с. 122]. Безкомпромісність і наполегливість композитора-дендролога проявляються й під час закладання італійського

саду в Люславіцькому парку, для створення якого довелося довго та вперто осушувати землю та підіймати ґрунт.

Як зазначалося раніше, принципи створення дендрологічної конструкції парку та побудови музичної партитури у К. Пендерецького абсолютно ідентичні. Спершу з'являється загальний контур форми, потім відбувається окреслення важливих моментів, тільки згодом на їх основі кристалізується тема. Інколи, в процесі роботи над композицією, певні музичні фрагменти потрібно усунути з концепції, деякі дерева зрізати, щоб посадити кращі, красивіші. Відмінність, за словами митця, полягає лиш у тому, що, на противагу музичній партитурі, де лишні епізоди початкового ескізу можуть стати складниками концепції нового твору, зрізаних у парку дерев врятувати не можна [72, с. 46–48]. Як у нотній партитурі, так і в композиції парку К. Пендерецький завжди залишає пусте місце, щоб в майбутньому дописати – досадити найбільш відповідний, влучний фрагмент, потрібний задля створення досконалої концепції, цілісної форми. Композитор стверджує: «...Кожне дерево має в мене ... своє місце в парку. Часто зарезервоване раніше, в очікуванні на той “акорд”. В очікуванні на таку, а не інакшу форму чи колір. І те ж саме буває в партитурі...» [74, с. 24]. Принагідно слід зазначити: нерідко К. Пендерецький робив начерки майбутнього арборетуму під час праці над партитурою певного твору, тому досить часто на звороті музичних ескізів можна знайти нариси фрагментів саду [87, с. 133], а поміж нотних станів на композиторських аркушах — назви різновидів дерев Люславіцького парку (див.: додаток 5, с. 225-227).

Окрім наведених вище структурно-композиційних принципів та музично-ботанічних методів, які К. Пендерецький заразом застосовував у своїй композиторській та дендрологічній діяльності (*серед них: конструктивістська уява; цілісне мислення; далекоглядність у втіленні; пошук відповідної форми; попередня розробка графічної концепції; дотримання під час роботи визначеної послідовності: загальний контур форми — окреслення важливих моментів — кристалізація теми*), слід

згадати також **використання** митцем **системи сівозміни** та **введення в партитуру** — як музичних творів, так і Люславіцького дендропарку — **нових, екзотичних тембрів**.

М. Томашевський вказує: системою сівозміни, запозиченою із галузі землеробства, К. Пендерецький активно користується під час створення музичних композицій, щоб не виснажити музичний ґрунт. Композитор пояснює: «Дуже часто після твору крупної форми, не зважаючи на його характер, пишу якусь дрібничку, а після симфонії – камерну музику. Це і є та сівозміна <...> [яка] регулюється самою музикою. Після драматичного твору на певний час відходжу від драматизму» [73, с. 149-150]. Як зазначає М. Томашевський, так званий підсвідомий акт самозбереження наказує митцеві час від часу чергувати теми *serio* з музикою із роду *buffo*. Яскраво демонструють це комічні вставки в опері К. Пендерецького «Дияволи з Людену» або ж загалом композиторська опера-буффа «Король Убю». Загалом комічні, розважальні аспекти у творчості Майстра, за твердженням дослідника, є виявом психічно необхідної митцеві творчої паузи [104, с. 155-156]. Вважаємо, що застосування К. Пендерецьким землеробського методу сівозміни під час праці над музичними композиціями вкотре вказує на музично-ботанічний симбіоз його творчості.

За аналогією до своїх музичних творів, в кожному з яких композитор впроваджує нові, оригінальні інструменти (наприклад, окарини в «Пробудженні Якова», бубам (*Boo-Bam*) у «Credo» або ж спеціально сконструйований тубафон для Сьомої симфонії), незвичайні тембри, аби створити відповідне звукове забарвлення, в арборетумі митець насаджує, окрім традиційних: *модрини, тису, сосни, ялиці, ялини (смереки), ялівцю*, екзотичні, декоративні дерева: *тсугу, тую, псевдомодрину, кипарисовик, метасеквою, гінкго білоба*, що збагачують колорит Люславіцького парку [73, с. 85]. У Люславіце ростуть такі рідкісні екземпляри рослин, як: сосна жовта, ялиця корейська, гінкго дволопатева, мамонтове дерево велетенське, калікант

плодовитий (*kielichowiec plenny*) — люславіцька відміна куща, що не зустрічається поза парком (!) [79].

Як зазначалося раніше, пошуки індивідуальної музичної форми К. Пендерецький продовжував, експериментуючи з дендрологічною конструкцією Люславіцького парку. Свій арборетум у Люславіце митець будував за законами сонатно-симфонічного циклу, симфонії, яку можна не лише послухати, а й розглянути.

Дев'ята — наймасштабніша, найвеличніша — «Паркова симфонія» Майстра [72, с. 48], його найбільш довготривалий проєкт, на створення якого митцеві знадобилося понад сорок років, на сьогодні займає площу більше 20 га (!). Відповідно до тієї рятівної функції, яку виконував жанр симфонії в композиторській творчості К. Пендерецького, Симфонія Люславіцького парку відіграє роль не лише контексту, репозиторію для створених там музичних композицій митця, а й стає своєрідним Ноевим ковчегом для збереження й передачі наступним поколінням екзотичних, рідкісних видів рослин, що знаходяться під загрозою зникнення.

За аналогією до власної композиторської творчості, де жанр симфонії відігравав значення провідника між минулим і майбутнім: вбирав у себе найкращі музичні здобутки ХХ століття, аби перенести досвід попередників в наступний вік, у «Люславіцькій симфонії» К. Пендерецький також намагався зберегти зв'язок із традицією. Саме тому митець залишив на території маєтку та саду певні старовинні дерева, що справджували типовий уклад садибного парку. Серед них — архієвропейські липи дрібнолисті, а також тюльпанне дерево американське, яке було посаджене предками попередніх власників і, за твердженням дендрологів, є ровесником польського Майстра (!) [105]. Тож у дендрологічній, як і в музичній, творчості К. Пендерецького яскраво проявляється синтез традиції та сучасності — стародавні дерева надзвичайно природно вживаються із новонасадженими. Міцний зв'язок із минулим демонструє й Італійський сад у арборетумі Майстра, найулюбленіший для митця, створення якого

інспіроване історією Люславце та зокрема постаттю Ф. Соцціні, що свого часу мешкав у цьому маєтку, а також власною подорожжю юного композитора до Італії [там само] (див.: додаток 5, с. 219-220).

М. Томашевський зазначав, що надзвичайно майстерно скомпонована К. Пендерецьким партитура «Люславіцької симфонії» містить як точні за розрахунками, строго геометризovanі розділи, втілені за допомогою італійського парку та лабіринту, так і вільні, широкого розмаху, імпровізаційні партії, що знаходять своє вираження у пустищі, порослому вересом [73, с. 89]. Митець зізнавався, що його «Паркова симфонія» є до того ж *політемною, полістилістичною*, бо складається із барокового, ренесансного, японського та англійського саду; природно чергуються в Люславіцькому арборетумі епізоди фугато та монодії, часто панує свідомий маньєризм [там само].

М. Томашевський доповнює: у цьому таємничому, чародійському саду композитора можна з легкістю заблукати, загубитися в його партіях. Дослідник стверджує, що змішування різноманітних барв та форм, зіткнення видів дерев, які в реальних природних умовах ніколи б не росли поряд (!), приголомшує [там само, с. 79]. Проте К. Пендерецький пояснює, що таке зіставлення здавалося б формально різнорідних фрагментів виправдовує цілісність, яка в результаті утворюється, надідея. Митець підтверджує, що такий же механізм застосовує в музичних партитурах: «...Не важливо, що частини не мають між собою багато спільного і здавалося б виключають одна одну. Якщо будуть записані у відповідний спосіб, то симфонія як ціле набуває сенсу і отримує щільну форму (!)» [72, с. 48].

М. Томашевський вбачає у структурі Люславіцького арборетуму також риси *варіаційної форми* [73, с. 92]. Дослідник пояснює: часто композитор-дендролог не задовольняється лише одним, основним видом дерева, а старається впровадити всі можливі його різновиди, навіть якщо комусь вони видаються непривабливими, ба більше – потворними. Наприклад, К. Пендерецький, окрім основного виду червоного бука *fagus silvatica*, у

парку посадив його різновиди: *fagus silvatica fasciliata aurea, luciniata* («Лациніата»), *pendula* («Пендула»), *rotundifolia* («Ротундіфолія»), *fagus quercifolia* і т.п. Така ж ситуація відбувається із сортами граба, клена, сосни й інших дерев. Різновиди рослин вражають багатством нюансів, відтінків, деталей щодо форми та забарвлення листків і крони [там само, с. 87]. Тому й М. Томашевський порівнює основний вид дерева з музичною темою, а його різновиди – з варіаціями. Ознаки варіювання проявляються не лише в різноманітті видів рослин, а й у багатоманітності «...варіантів їхньої презентації: “букети”, “солітери”, алеї, гаї, “куліси” <...> лабіринт <...>» [8, с. 217].

Вважаємо, що риси політематизму, полістилістики та варіаційності, які містить партитура «Паркової симфонії» К. Пендерецького, неодмінно є вираженням нестримної жаги композитора до колекціонування. Власне митець стверджував, що під час конструювання Люславіцького арборетуму вдало поєдналися дві його пасії — «...пристрасть архітектора, композитора паркового простору із пристрасстю дендрологічного колекціонера» [74, с. 9].

Слід зазначити, що свого часу К. Пендерецький колекціонував стародруки, годинники, кахляні п'єси, і врешті-решт коронацією колекціонерського захоплення Майстра став ***pinetum*** (дендрарій, що спеціалізується на вирощуванні хвойних порід — С. О.) у Люславіцькому парку. Пінетум вміщує кількасот видів хвойних дерев, розстелених вздовж нової частини Люславіцького арборетуму, серед них — плакучі кипарисовики, ялини, горизонтальні ялівці та інші. За влучним спостереженням Я. Топольського, саме на прикладі цього пінетуму ми можемо побачити, як колекціонерська пристрассть К. Пендерецького інколи бере верх над композиторською [105].

В рукописних начерках митця за 1998-1999 рр. знаходимо список різних відмін дерев, посаджених у Люславіцькому парку: 24 різновиди дуба, 44 – бука, 18 – гінкго (безперечно, дотепер ця кількість збільшилася) і безліч відмін інших рослин (див. додаток 5, с. 225-227). К. Пендерецький зізнається:

«...будую дендрологічну колекцію і стараюся – як філателіст – доповнювати кожен розпочатий ряд. Роблю все, щоб зібрати тут (в арборетумі — С. О.) усі породи, види, сорти і форми садових дерев, які можуть рости в нашому кліматі» [73, с. 85].

У своїй композиторській творчості митець активно використовував власноруч винайдені, особисто сформульовані дві метафори – *лабіринту* та *дерева, вкоріненого подвійно*. М. Томашевський навіть стверджував, що ці метафори подекуди влучніше і лаконічніше окреслюють композиторську еволюцію К. Пендерецького, аніж будь-які дослідження й аналізи музикознавців [там само, с. 79]. Вважаємо, що генеза цих метафор безпосередньо пов'язана із Люславіцьким парком, що вкотре вказує на симбіоз музично-дендрологічних творінь польського Майстра.

Дерево як один із найважливіших та універсальних символів життя для К. Пендерецького становить алегорію міцного вкорінення і zarazом постійного розвитку, безперервного відродження, сягання нових, незнаних горизонтів. «Дерево життя» — саме так свого часу митець хотів назвати одну із власних симфоній, присвячених люславіцьким деревам [73, с. 93]. Часто вживана К. Пендерецьким метафора *дерева, вкоріненого подвійно* щодо власної композиторської творчості вказує на неодмінний синтез традиції та новаторства, потрібний, за думкою Майстра, задля створення істинно цінних музичних творів. Нагадаємо, що серед рис характеру митця М. Томашевський виділяє внутрішнє почуття сили, потужності, яке випливає з особистого вкорінення пана Кшиштофа за допомогою власноруч засаджених дерев у Люславіцькому арборетумі.

Композитор із надзвичайною любов'ю ставився до створення парку, кожне дерево садив персонально (!), бо стверджував, що має щасливу руку (*zielony kciuk*) [87, с. 130], старався не стримувати своєї фантазії. І як зазначає митець, земля, що отримувала належний догляд, відповідала взаємною гостинністю, оскільки приймалися не лише дерева, поширені в Польщі, а й з різних куточків світу: «...від Іспанії до Кореї, від Канади до Венесуели. Їх

перелік зростав із кожною композиторською і диригентською поїздкою» [74, с. 8]. Бувало так, що саджанці привозили до Люславіце, коли К. Пендерецький був на гастролях, тоді його помічник мав обов'язково дочекатися композитора, щоб разом посадити рослину [87, с. 131] (див.: додаток 5, с. 258).

Концертне життя пана Кшиштофа було надзвичайно насиченим: концерти, прем'єри нових композицій, фестивалі, зустрічі, репетиції. Втім, були моменти, коли митець цілком присвячував себе Люславіцькому парку і не займався більше ніякою діяльністю (окрім компонування музики, що, звісно, відбувалося щоденно). Це траплялося восени та навесні – у сезони посадки дерев. К. Пендерецький пояснював: «В моєму календарі все зазначено: малюю зелене дерево або пишу “Люславіце” і в той час не даю концертів (!)» [73, с. 78]. Композитор-дендролог стверджував, що дерева цікавлять його більше, аніж інші насадження в парку, бо, наприклад, «квіти – це сезонні рослини, а дерева ростуть довго, розвиваються поступово і лише через багато років досягають своєї зрілості, проходячи своєрідну перевірку часом» [8, с. 217], що можемо порівняти із життєвим циклом.

Надзвичайно міцний зв'язок К. Пендерецького із кожним зі своїх дерев репрезентує влучна історія про одну з найулюбленіших рослин композитора — *Давидію обгорткову* (*Davidia involucrata*). Коли дерево квітне, то виглядає так, ніби хтось розвісив білі хустинки, тому його називають «хустинкове дерево», «біла дама» або «дерево прощань», що дуже символічно з огляду на те, яке місце посіла зазначена рослина у життєвому циклі митця. Слід зауважити, що у Польщі ніде не зустрічалася Давидія обгорткова у цвіту, проте композитор, як завжди, був дуже впевненим і все ж постановив посадити це дерево у своєму арборетумі. Рослина у парку через багато років вперше зацвіла, потім — замерзла, проте згодом з кореня вибився новий пагінець, дерево відродилося і почало рости. Композитор дуже хотів дочекатися повторного його цвітіння, але, на жаль, цьому здійснитися не судилося. Проте символічно — в першу весну після смерті К. Пендерецького —

Давидія обгорткова знову зацвіла (!) [51]. Варто зазначити, що в Китаї дерево знаходиться під загрозою зникнення та занесене до Червоної книги, тому митець таким способом вкотре зробив внесок у збереження — в Люславіцькому арборетумі — екзотичних, рідкісних видів рослин.

Про впевненість К. Пендерецького як дендролога та колекціонера свідчить також історія, пов'язана із *Болотяним кипарисом* (*Taxodium*). Це болотяне дерево поширене у Північній Америці, де навіть тепліше і вологіше, ніж в Італії. Тобто за всіма правилами Болотяний кипарис не може рости у польському кліматі, але в арборетумі Майстра успішно росте (!). Ба більше, рослина неодноразово приковує увагу відвідувачів Люславіцького парку своїми незвичними пневматофорами — наземними коренями-наростами, що постачають повітрям підземні частини дерева, його кореневу систему [52].

Наполегливість К. Пендерецького яскраво проявилася й під час закладання Італійського саду в Люславіцькому арборетумі. Ймовірним імпульсом для створення композитором цієї частини парку стала як подорож юного митця до Італії на початку 60-х рр. XX ст., так і нерозривно пов'язана з Люславіцьким маєтком постать аріанина Ф. Соцціні. Аби успішно закласти на природно спадаючому терені модель автентичного італійського ренесансного саду, К. Пендерецькому довелося докласти багато зусиль: осушити ґрунт, навезти додаткову землю, будувати тераси і сходи під пильним оком архітекторів та інженерів [84]. Саме в Італійському саду Люславіцького арборетуму знаходиться малий грабовий лабіринт, створений композитором (див.: додаток 5, с. 219-221).

Символ лабіринту відіграв надзвичайно важливу роль у життєтворчості та композиторсько-дендрологічній еволюції пана Кшиштофа. М. Томашевський наводить слова композитора, який стверджував, що ніколи не починав писати музичний твір від початку: «Рухаюся ніби у дві сторони, вправо і вліво, шукаючи в партитурі [відповідних] форм. Так само рухаємося...формуєчи сад» [104, с. 184].

Як зазначалося вище, перший малий лабіринт К. Пендерецький заклав у Італійському саду. Проте коронацією натхненного втілення митцем ідеї безупинного пошуку став Великий грабовий лабіринт у новій частині Люславіцького парку (див.: додаток 5, с. 217-218), на створення якого Майстру знадобилося 15 тисяч саджанців (!) звичайного граба; довжина лабіринту становить понад чотири кілометри. Композитор жартома стверджував, що буде запускати туди музичних критиків, які погано відгукуються про його творчість.

Моделлю для великого лабіринту послуговував план, викарбуваний на камені, що був знайдений на руїнах Шартрського собору XIII століття у Франції (див. додаток 2, с. 202). План лабіринту був надзвичайно складним, тому спочатку К. Пендерецький з помічниками натягнув павутинку з мотузки, що точно відповідала зразку і тільки тоді, дотримуючись заданої моделі, засаджував земельну ділянку деревами [87, с. 136].

До Великого грабового лабіринту в арборетумі композитора веде мальовнича алея, обсаджена тисовими живоплотами, кулястими робініями та вражаючими квітами канн (див.: додаток 5, с. 212). Перед самим лабіринтом над ровом привертає увагу рослинний ансамбль, сформований різноманіттям верб і лапин ясенелистих (*skrzydlorzech kaukaski*). Навколо вільно ростуть клени, дуби, берези, що восени, за влучним твердженням Я. Топольського, творять справжню симфонію золота, вохри та цинобри [105].

За великим лабіринтом знаходиться перше закінчення «Паркової симфонії» — *кода*, утворена напівкруглим живоплотом барбарисів і пухироплідників. Проте це далеко не кінець цілісної композиції, оскільки Майстру згодом вдалося докупити сусідні землі та знову збільшити терен. Тож згодом повстали чергові коди, нові алеї, наприклад: *дубова*, засаджена К. Пендерецьким понад пів сотнею звичайних та червоних дубів на честь внучки Марисі [там само].

Отже, підсумуємо: закоханий з першого погляду в мальовничу люславіцьку місцевість композитор одразу створює ескізи майбутнього

парку. Під час конструювання арборетуму К. Пендерецький, за аналогією до своєї композиторської творчості, продовжує пошуки індивідуальної форми. Працюючи в Люславському парку, спостерігаючи за ростом і розвитком улюблених дерев, митець виводить дві основні метафори: *лабіринту* та *дерева, закоріненого подвійно*, якими успішно послуговується, здійснюючи аналіз власної музичної еволюції.

У життєтворчості К. Пендерецького активно взаємодіють музично-дендрологічні принципи та методи, використання Майстром яких почергово збагачує та урізноманітнює як дендрологічну конструкцію парку, так і партитури музичних творів. Найяскравішими серед них є: початкове осмислення цілісної ідеї; далекоглядність у втіленні; пошук відповідної форми, взаємозв'язок провідних рис декількох форм; попередня розробка графічної концепції; дотримання під час роботи визначеної послідовності: загальний контур форми — окреслення важливих моментів — кристалізація теми; система сівозміни; застосування екзотичних тембрів-барв; політематизм і полістилістика.

К. Пендерецький хотів залишити для майбутніх поколінь не лише свої музичні композиції, а й зберегти для них Люславський двір та парк. Митець бажав, щоб в майбутньому його арборетум, який є одним з найбільш багатих в Європі на певні види дерев, зміцнив своє існування, а двір у Люславіце став музеєм, що презентував би відвідувачам неподільність композиції та дендрології у житті Творця. Можемо сміливо стверджувати, що музично-ботанічна справа польського композитора й надалі продовжує активно розвиватися. Впродовж року для усіх охочих працівники Європейського центру музики К. Пендерецького [64] проводять унікальні екскурсії, що складаються з відвідування Люславського парку та огляду мультимедійної експозиції «Кшиштоф Пендерецький – спадщина польської музики XX і XXI століття», розташованої у вимріяному митцем Музичному центрі. Ці заходи допомагають відвідувачам доторкнутися до музично-ботанічної справи життя Творця та відчуті її синкретичну неподільність.

Заслуговує також на увагу надзвичайно оригінальний інтернет-проект — «Сад Пендерецького», створений Інститутом Адама Міцкевича у співпраці із заснованим композитором Європейським Центром Музики [84]. Цей віртуальний простір, що є точним віддзеркаленням дендропарку польського Майстра, надає можливість онлайн-відвідувачам поглянути на переплетення різних стежок арборетуму з висоти пташиного польоту; прогулятися парковими шляхами під супровід музичних композицій митця; ознайомитися з детальним описом багатьох рослин Люславіцького саду, спогадами та цікавими фактами із біографії К. Пендерецького (див.: додаток 5, с. 240-241).

Висновки до Розділу 3

На підставі результатів дослідження вкажемо наступне:

Життєтворчість К. Пендерецького представляє унікальне явище музично-ботанічного симбіозу. Впродовж багатьох років композиція та дендрологія синкретично співіснували у творчості польського Майстра, взаємодіяли та збагачували одна одну своїми іманентними ознаками, структурно-функціональними та семантично-колористичними принципами.

Найяскравішим прикладом, тотожним до феномена музично-дендрологічного симбіозу в життєтворчості К. Пендерецького, є явище живописно-ботанічного симбіозу в житті та творчості К. Моне. Між садами, створеними визначним польським композитором і видатним французьким художником, можна знайти багато спільних рис: осмислення митцями паркового простору як місця порятунку від хаосу та шуму *fin de siecle*; усвідомлення творцями власноруч закладеного саду як джерела інспірації для музичних та живописних композицій; нестримна жага пана Кшиштофа та мосьє Клода до колекціонування рідкісних сортів і порід рослин. Проте між цими парковими творіннями проглядаються й суттєві відмінності, спричинені різними цілями та ідеями, що закладалися митцями під час створення їхніх живих композицій. Так, К. Моне усвідомлював свій сад у Живерні як живе імпресіоністично-колористичне полотно, тому засаджував

територію здебільшого різнобарвними квітами відмінних кольорів і відтінків. Натомість К. Пендерецький осмислював власний Люславіцький парк як конструкцію ще однієї симфонії, тому серед насаджень переважали дерева, за допомогою яких композитор творив структурно та функціонально продумані частини, епізоди відповідно до форми сонатно-симфонічного циклу.

Стародавня багата історія Люславіцького двору, збережений у цьому місці міцний зв'язок із традицією, а також атмосфера Люславіцького парку безпосередньо вплинули на еволюцію образного змісту, музично-виразових засобів і форми творів К. Пендерецького. Маєток у Люславіце, що є зразком типових польських садіб кінця XVIII віку, наприкінці XVI ст. став прихистком для духовного лідера аріан, італійця Ф. Соцціні, а у XX ст. приймав гостей — видатного польського художника Я. Мальчевського. Люславіцький двір репрезентує міцну опору на традицію, незвичний історичний синтез, які захоплювали К. Пендерецького, оскільки були основними складниками його філософсько-естетичної концепції періоду *fin de siecle*; а люславіцька традиція социніанської академії, започаткованої свого часу Ф. Соцціні, успішно розвивається й сьогодні у закладеному польським композитором Європейському Музичному Центрі.

Гармонійна та буколічна атмосфера власноруч створеного К. Пендерецьким Люславіцького парку, а також можливість митця доторкнутися тут до *materia prima* інспірували та спонукали Майстра до:

- більш глибокого, особистісного вираження в музичних творах;
- komponування у більш натуральний, щирий, у менш чудернацький, штучний спосіб;
- застосування більш інтенсивного ліризму мелодії та гармонійного звучання хорів і оркестру;
- втілення у композиторській творчості пантеїстичних ідей.

Спокій і тиша, що панували у Люславіцькому арборетумі, спричинили зміну центру тяжіння в музиці К. Пендерецького – із крупних творів до більш зосереджених, камерних, безпосередньо вплинули на формування

філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siècle* і допомогли віднайти новий художній ідеал — *claritas*. Серед найяскравіших творів, що виражають композиторську естетику *claritas* назовемо: Кларнетовий квартет (1993), «Credo» (1998), Секстет (2000). Люславіцький парк вплинув на польського митця й більш безпосередньо: на пошану своїм деревам К. Пендерецький скомпонував Шосту («Китайські пісні», 2008-2017) та Восьму («Пісні скороминущості», 2004-2005) симфонії; побіжно сюди ж можемо віднести вокально-пісенний цикл композитора «Повіяло на мене море снів... Пісні задуми та ностальгії» (2010).

Із початку 70-х років XX століття партії Люславіцького дендропарку поставали паралельно із партіями музичних композицій К. Пендерецького і виражали музично-ботанічний синкретизм, властивий життєтворчості польського Майстра. На сьогодні арборетум у Люславіце вважається одним із найцікавіших приватних ботанічних садів у Європі, яскравим парковим об'єктом, що може зайняти достойне місце в еволюції світового ландшафтного мистецтва.

К. Пендерецький неодноразово наголошував на тотожності та взаємодії музичних і дендрологічних принципів та методів у своїй творчості. Під час побудови дендрологічної конструкції парку композитор застосовував специфічні музичні принципи, водночас у процесі компонування твору митець спирався на характерні методи із галузі дендрології. Серед спільних структурно-композиційних принципів і музично-ботанічних методів, які К. Пендерецький використовував як у своїй композиторській, так і дендрологічній діяльності, назовемо наступні: *конструктивістська уява; цілісне мислення; далекоглядність і безкомпромісність у втіленні; попередня розробка графічної концепції; пошук відповідної форми; дотримання під час роботи дедуктивної послідовності: від загального до конкретного; використання системи сівозмін; введення в партитуру — як музичних творів, так і Люславіцького арборетуму — нових, екзотичних тембрів.*

Пошуки індивідуальної музичної форми композитор продовжував у процесі експериментування з дендрологічною конструкцією Люславіцького парку. Музикознавці називають арборетум у Люславіце Дев'ятою — найвеличнішою, наймасштабнішою — «Парковою симфонією» К. Пендерецького. Конструювання митцем Люславіцького парку за законами сонатно-симфонічного циклу безпосередньо висвітлює основні засади філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siecle*, де жанр симфонії виступає у ролі Ноевого ковчега, є тією рятівною структурою, що, з одного боку, виражає зв'язок із традицією та уможливорює синтез минулого з майбутнім, а з іншого — сприяє збереженню й передачі наступним поколінням екзотичних, рідкісних видів рослин, що знаходяться під загрозою зникнення. За твердженнями М. Томашевського і К. Пендерецького, партитура «Люславіцької симфонії» є політемною, полістилістичною, містить риси варіаційної форми, що неодмінно є вираженням нестримної колекціонерської пристрасті композитора, коронацією якої згодом став пінетум у новій частині арборетуму Майстра, який вміщує кількасот видів хвойних дерев.

Під час роботи у власному парку, у процесі спостереження за ростом і розвитком улюблених дерев, К. Пендерецький вивів та активно використовував у своїй композиторській творчості дві основні метафори — **лабіринту** та **дерева, вкоріненого подвійно**. Генеза цих метафор безпосередньо пов'язана із Люславіцьким арборетумом, що вкотре вказує на симбіоз музично-дендрологічних творінь Майстра.

ВИСНОВКИ

Кшиштоф Пендерецький – один із найвидатніших композиторів другої половини XX – початку XXI століть, яскравий представник музичної культури повоєнного авангарду (1946 – 1968). Митець заклав традиції польської національної композиторської школи, а його творчість ґрунтується на блискучому синтезі авангардної і традиційної музичної мови. Філософсько-естетична концепція К. Пендерецького періоду *fin de siècle*, викладена композитором у власному трактаті «Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець віку» (1997), знаходить яскраве втілення у творчості Майстра кінця XX – початку XXI століть.

1. У Розділі 1 магістерської роботи надано загальну характеристику культурно-мистецької атмосфери Західної Європи кінця XX — початку XXI століть та визначено провідні ознаки культури періоду *fin de siècle*. Серед них: ***явище декадентства; заперечення постулатів минулого, відсутність спадкоємності традицій, зречення старих форм; комунікаційна (зокрема «автокомунікаційна») криза; засилля масової культури; явище глобалізації; загубленість у часопросторі; десакралізація натури; еkleктизм, дисгармонія; поява есхатологічних мотивів у мистецтві; повернення до початкового досвіду, до materia prima.***

2. Здійснено переклад та аналіз лекцій трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу». Обґрунтовано філософсько-естетичну концепцію митця періоду *fin de siècle* та визначено її місце у загально-мистецькому дискурсі Європи на межі XX — XXI століть. Кожна із лекцій трактату композитора є метафоричним окресленням окремого постулату творчості К. Пендерецького, що впливає із філософсько-естетичної концепції польського Майстра періоду *fin de siecle*.

Назва трактату висвітлює подібне до трактувань у соціокультурному середовищі XX – XXI століть розуміння митцем ***категорії часу***, де *категорія часу* замінює *категорію Бога*; змінюється уявлення про час і часопростір;

виникає єдиний континуум сьогодення. Перша лекція «Лабіринту часу» — «Внутрішнє дерево» — пропагує один із найважливіших законів, яких композитор дотримується у своїй творчості — **подвійного вкорінення «в землі та в небі»**, тобто синтезу традиції та новаторства. Другий розділ трактату — «Митець у лабіринті» — втілює **ідею блукання в лабіринті, пошуку відповідного шляху**, що присутні у творчому процесі кожного митця наприкінці віку. У третій лекції «Лабіринту часу» — «Кінець століття не означає кінець мистецтва» — К. Пендерецький висвітлює дві ворожі тенденції, що панують у культурно-мистецькому середовищі ХХ – ХХІ ст.: **засилля масової культури та заперечення еліти**. Четверта глава трактату — «Елегія для вимираючого лісу» — відображає проблему **сучасної десакралізації натури**, декларує **пантеїстичний світогляд** композитора. У п'ятій лекції «Лабіринту часу» під назвою «Ковчег» К. Пендерецький обґрунтовує **роль жанру симфонії** наприкінці ХХ ст. **як рятівної структури**, за допомогою якої можна синтезувати найкращі музичні здобутки минулого віку та перенести досвід попередників у ХХІ століття.

3. У Розділі 2 магістерської роботи уточнено визначення терміна *claritas* як складника концепції К. Пендерецького періоду *fin de siècle*. *Claritas* в перекладі з латини означає «прозорість, ясність, чистота». Як складова філософсько-естетичної концепції композитора періоду *fin de siècle*, художній ідеал *claritas* базується на ідеї синтезу та є провідною складовою категорії краси.

4. Охарактеризовано смислові маркери та провідні ознаки поняття *claritas*. Серед них: **дискретність структури; ясність форми; прозорість музичної тканини; чіткість і лапідарність висловлювання; простота; стриманий ліризм, камерність; тенденція до відновлення категорії жанру, реабілітації жанрової генези в музиці**.

5. Виявлено відображення художнього ідеалу *claritas* у творах К. Пендерецького кінця ХХ — початку ХХІ століть. Простежено втілення пантеїстичної ідеї композитора у його вокально-пісенних циклах, а саме:

«Піснях скороминушності» (2004-2005), «Піснях задуми та ностальгії» (2010) і «Китайських піснях» (2008-2017). Зазначені композиції митця ґрунтуються зокрема на поезії пантеїстичного спрямування; пісні відображають різноманітні стани головного героя шляхом змальовування відповідних пейзажів, відтворюють ідею міцного, нерозривного взаємозв'язку Людини та Натури.

6. Визначено шляхи камернізації у творчості К. Пендерецького на межі ХХ – ХХІ століть. Серед них виділимо: *скорочення тривалості композицій; редуцію музично-виразових засобів; лімітування інтервальної палітри; розрідження оркестрової фактури; зменшення складу музичного інструментарію; збільшення кількості сольних епізодів; звуження динамічної шкали*. Різноманітні способи камернізації відповідно до завдань кожного твору композитор використовував у поєднанні або ж окремо. Окремим шляхом камернізації у творчості К. Пендерецького є *звернення до жанру пісні*, з чого випливає зокрема процес вокалізації Восьмої та Шостої симфоній.

7. У Розділі 3 магістерської роботи окреслено явище музично-ботанічного симбіозу та його значення у життєтворчості К. Пендерецького. Протягом життя композиція та дендрологія синкретично співіснували у творчості митця, взаємозбагачували одна одну іманентними ознаками та принципами.

8. Прослідковано вплив історії Люславіцького двору та атмосфери власноруч створеного композитором парку на еволюцію жанрової палітри, образного змісту, музично-виразових засобів і форми творів К. Пендерецького кінця ХХ – початку ХХІ століть. Феномен Ф. Соцціні та Я. Мальчевського, які свого часу мешкали у люславіцькій садибі митця, позначився на світоглядних переконаннях польського Майстра. А гармонійно-буколічна атмосфера Люславіцького парку, можливість К. Пендерецького доторкнутися тут до *materia prima* спонукали композитора до *більш глибокого, особистісного вираження в музичних творах; інтенсивнішого ліризму мелодії та більш гармонійного звучання хорів і*

оркестру; komponування у більш натуральний, менш штучний спосіб; втілення у творчості пантеїстичної ідеї; зміни центру тяжіння – із крупних творів до більш зосереджених, камерних.

9. Виявлено ознаки взаємодії музично-дендрологічних принципів і методів у життєтворчості К. Пендерецького. Серед спільних структурно-композиційних принципів і музично-ботанічних методів, якими митець послуговувався заразом у композиторській і дендрологічній діяльності, назовемо наступні: *конструктивістська уява; цілісне мислення; попередня розробка графічної концепції; пошук відповідної форми; далекоглядність і безкомпромісність у втіленні; дотримання під час роботи дедуктивної послідовності; використання системи сівозміни; введення в музичну та дендрологічну партитуру нових, екзотичних тембрів.* До того ж Люславіцький парк створювався композитором за законами музичної форми сонатно-симфонічного циклу і містить риси варіаційної форми. Натомість генеза двох основних метафор К. Пендерецького — *лабіринту* та *дерева, вкоріненого подвійно*, — які митець активно використовував у своїй композиторській творчості, безпосередньо пов'язана із Люславіцьким арборетумом, що вкотре вказує на симбіоз музично-дендрологічних творінь польського Майстра.

Отримані результати дослідження намічають перспективу подальшого вивчення феномена особистості Кшиштофа Пендерецького, ґрунтовного розгляду філософсько-естетичних засад митця періоду *fin de siecle* та детального аналізу творчої спадщини композитора кінця XX – початку XXI століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко Н. Українсько-давньогрецько-латинський словник. 2-ге вид., допов. Київ : Видавночно-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. 271 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної мови. *Slovnyk.me*. URL: <https://slovnkyk.me/dict/vts>
3. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 27-33.
4. Дрожжина С. Мультикультуралізм: теоретичні і практичні аспекти. *Політичний менеджмент*. 2008. № 3 (30). С. 96-106.
5. Калімудліна Т. А. Духовний світ К. Пендеревського – особистість у контексті культури. *Актуальні проблеми духовності. Збірка наукових матеріалів*. Гол. ред. Т. А. Хорольська. Випуск 2. Київ — Кривий Ріг, 1997. С. 236-243.
6. Калімудліна Т. А. Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пenderевського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Неждановой, 2003. 17 с.
7. Кендел Е. Р. Вік самопізнання. Пошуки несвідомого в мистецтві та науці з початку XX століття до наших днів. Corpus (ACT), 2012. 494 с.
8. Коляда К. М. Сучасне життя садиби Люславце. До питання збереження та розвитку територій старовинних парків. 2018. С. 215—218. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-zhizn-usadby-lyuslavitse-k-voprosu-sohraneniya-i-razvitiya-territoriy-starinnyh-parkov> (дата звернення: 13.07.2022).
9. Конанчук С. В. Кшиштоф Пендерецький і музична естетика XX століття.
URL:
<https://www.semanticscholar.org/paper/%D0%9A%D1%88%D0%B8%D1%88%D1%82%D0%BE%D1%84-%D0%9F%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%>

D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B8-
%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C
%D0%BD%D0%B0%D1%8F-
%D1%8D%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0-
%D0%A5%D0%A5-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0-
%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%87%D1%83%D0%BA/
962d467853936e2f0ffaa2ee3b350b8a25b217a6 (дата звернення: 26.03.2023).

10. Коновалова І. Ю. Культурологічні концепції у царині композиторської творчості в умовах глобалізації. *Традиційна культура в умовах глобалізації: нові виклики та світові тренди* : матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (18-19 вересня 2020 року). Харків : Друкарня Мадрид, 2020. С. 102-103.

11. Коновалова І. Ю. Питання філософії музики в діалогічному просторі сучасної музикології. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії* : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 108-111.

12. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення: монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.

13. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.

14. Костенко Л. Записки українського самашедшого. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. 416 с.

15. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

16. Крамаренко О. Б. Є. Станкович і К. Пендерецький. Творчі паралелі в аспекті діалогу музичних культур. *«Філологія, мистецтвознавство і*

культурологія: тенденції розвитку» : матеріали міжнародної заочної науково-практичної конференції. 2013. С. 96-105.

17. Кривцун О. О. Шляхи мистецтва у культурі ХХ століття. 2000. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_35.php (дата звернення: 09.04.2023).

18. Лисько З. Музичний словник. Стрий, 1933. 168 с.

19. Ліанська Є. Вітчизняна музика у ракурсі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02. «Музичне мистецтво». 2003. 22 с. URL: <https://cheloveknauka.com/v/91670/a/?#?page=1> (дата звернення: 23.04.2023).

20. Маньковська Н. Б. Постмодернізм. URL: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt090.htm> (дата звернення: 09.04.2023).

21. Маслов В. «Мона Ліза» та інші цікаві факти про сади Клода Моне. *Архів*. 2021. URL: https://arthive.com/uk/publications/4663~Mona_Liza_i_drugi_e_interesnye_fakty_o_sadakh_Kloda_Mone (дата звернення: 20.02.2023).

22. Мельникова А. В. Жанрово-стильові та виконавські особливості духовних хорових творів К. Пендерецького. Магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 90 с.

23. Мессіан О. Каталог птахів [Ноти]. *Композитор*. URL: https://composer.ucoz.ua/load/oliv_39_e_messian_quot_katalog_ptakhiv_quot/3-1-0-212 (дата звернення: 03.03.2024).

24. Музальов О. О. Культурологія: навчальний посібник для учнів, студентів і викладачів. Львів, 2012. 185 с.

25. Нікольська І. І. Відхід Пендерецького. Декілька заміток про його творчу спадщину. *Художня культура*. 2021. № 1 (36). С. 124-141. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uhod-penderetskogo-neskolko-zamechaniy-o-ego-tvorcheskom-nasledii/viewer> (дата звернення: 28.04.2024).

26. Нікольська І. І. Кшиштоф Пендерецький. Інструментальна музика. Симфонії. Опери. Нариси. Видавництво «Композитор», 2012. 300 с.

27. Нордау М. Виродження / перекл. з нім. і передм. Р. І. Сементковського. 1894. 544 с. URL: <https://www.nemaloknig.net/read-268627/> (дата звернення: 24.02.2023).
28. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
29. Поліщук Т. Кшиштоф Пендерецький: «Замолоду я поставив музику на голову, а тепер намагаюся перевернути її знову на ноги». *Газета «День»*. 2004. № 154. URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/kshishtof-pendereckiy-v-molodosti-ya-postavil-muzyku-na-golovu-teper-starayus?md_switch_to=main (дата звернення: 14.10.2023).
30. Приходько О. В. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. С. 463–470.
31. Раабен Л. М. Камерна музика. *Музична енциклопедія*. *Gufo.me*. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 27.07.2023).
32. Решетілов Б. Ю. Композиційний вплив камернізації як один з факторів становлення драматургічного процесу у концертних творах для фортепіано з оркестром ХХ сторіччя. *International Scientific and Practical Conference World Science*. Варшава, 2018. № 12 (40). С. 56–59.
33. Романтичні сади Клода Моне у Живерні. *Ландшафтний дизайн*. URL: <https://dizaynland.com.ua/sady-mira/sady-kloda-mone> (дата звернення: 12.03.2023).
34. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2010. 36 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3427?show=full> (дата звернення: 04.07.2023).

35. Сад Клода Моне — 80 км на північ від Парижа. *Ландшафтний дизайн України*. URL: <https://sad.ukr.bio/ua/articles/4450/> (дата звернення: 19.02.2023).
36. Самсонова С. О. «Fin de siecle»: культурологічна дефініція та художні практики : автореф. дис. ... канд. культурології, 24.00.01. 2003 URL: <https://www.dissercat.com/content/fin-de-siecle-kulturologicheskaya-definitiya-i-khudozhestvennye-praktiki> (дата звернення: 21.02.2023).
37. Саф'ян Дз. Олександр Козаренко: «Ми живемо в епоху реплік, ретрансляцій, коментувань, але не творення». *The Claquers*. 2021. URL: https://theclaquers.com/posts/7321?fbclid=IwAR2LcBDY3TcufjT_wLbXQDKxHLpe7WiqE8t_MI32K0F2XhLhUAYq1WOflBE (дата звернення: 23.06.2023).
38. Сердюк О. Деякі особливості втілення біблійної тематики у творчості К. Пендерецького. *Музика і Біблія* : збірник наукових праць. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1999. Вип. 4. С. 216 – 221.
39. Сердюк О. К. Пендерецький: шлях до світу сакрального. *Artline*. Київ, 1999. Вип. 5-6. С. 24-26.
40. Сердюк О. Музичний театр К. Пендерецького: мандри лабіринтом часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. С. 282-300.
41. Симбіоз. *Великий тлумачний словник (ВТС) сучасної української мови. Словопедія*. URL: <http://slovopedia.org.ua/93/53409/983795.html> (дата звернення: 08.03.2024).
42. Сіверс В. А. Історія світової культури. Київ : НАКККІМ, 2011. 438 с.
43. Словник музичних термінів / уклад. В. Тимків, О. Подручна. Київ: Карпенко В. М., 2017. 312 с.
44. Словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 29.04.2024).
45. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ :

НАКККиМ, 2020. 140 с.

46. Феномен «*fin de siecle*» («кінець віку») в європейській культурі. 2015. URL: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65635a3bc79b5d43b88521216c27_0.html (дата звернення: 04.01.2024).

47. Філософський енциклопедичний словник. URL: https://filos_uk.academic.ru/ (дата звернення: 01.10.2023).

48. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

49. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2009. 352 с.

50. Ямвліх. Про Піфагорове життя / перекл. з давньогрец. І. Ю. Мельникової. 2002. 192 с.

51. "Perły Lusławic — Muzyczne Arboretum" — Davidia Involucrata — Dawidia chińska. *YouTube*. 2022. URL: <https://youtu.be/yPYfzoBHOi8?si=oCDpAB8kkMQ3qoUJ> (data dostępu: 01.05.2024).

52. "Perły Lusławic — Muzyczne Arboretum" Taxodium Distichum — Cypryśnik Błotny. *YouTube*. 2020. URL: https://youtu.be/ASwt_0p6yE0?si=GnEORXQ_uDj0VknD (data dostępu: 01.05.2024).

53. "Prawdę mówiąc" — gościem — Krzysztof Penderecki (20.10.2013, TVP Info). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/wyqhA9jIKho> (data dostępu: 12.07.2022).

54. «Музыка позволяет zachować nam człowieczeństwo» / opr. M. Kucharski, B. Witkowski. *Ruch Muzyczny*. 2022. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1955> (data dostępu: 04.07.2023).

55. Beksiński T. Fin de Siecle. 2000. URL: https://www.nosferatu.art.pl/files/artykuly/krypta/fin_de_siecle.html (data dostępu: 20.12.2023).

56. Cain Peter L. A «Farewall» to His Past: Krzysztof Penderecki's Clarinet Quartet and Sextet : in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, 2012. 106 p.

57. Chłopicka R. Krzysztofa Pendereckiego "Powiało na mnie morze snów..." Pieśni zadumy i nostalgii. W kręgu fascynacji poezją polską. *Teoria muzyki*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2014. Nr 4. S. 31-52.

58. Chojnacka A. XX wiek w Polsce. Kultura, sztuka, muzyka. 2022. 50 s. URL: <https://www.dropbox.com/s/rdsc72niewo1sdy/XX%20WIEK.pdf?dl=0> (data dostępu: 07.08.2023).

59. Chrenkoff M. Krzysztof Penderecki in Polish Musicological Writings of the Last Decade (1992–2003). *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Leipzig, 2003. P. 380-389.

60. Ciupka M. Czy współcześnie da się kochać? – relacja z Sacrum Profanum 2018. *Szafa Melomana*. 2018. URL: <https://szafamelomana.pl/index.php/2018/09/30/czy-wspolczechy-da-sie-kochac-wrazenia-z-sacrum-profanum-2018/> (data dostępu: 16.09.2023).

61. Cyran K. Wymiary czasu, dźwięku i ciszy. Krzysztof Penderecki i sacrum. *Pro Musica Sacra*: czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej. 2021. № 19. S. 75–92.

62. Cyz T. Ostatnie pieśni Pendereckiego. "Muzyka". *Dwutygodnik.com*. 2011. Nr 52. URL: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1962-ostatnie-piesni-pendereckiego.html> (data dostępu: 28.08.2022)

63. Drzewo życia – 89 rocznica urodzin Krzysztofa Pendereckiego. *Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Instagram*. 2022. URL: https://www.instagram.com/p/ClS6T_tlj1m/?utm_source=ig_web_copy_link (data dostępu: 29.11.2022).

64. Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. URL: <https://penderecki-center.pl/> (data dostępu: 28.04.2024).

65. Gebuhr A. Near the Center of the Labyrinth: Krzysztof Penderecki in the New Millenium. *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Leipzig, 2003. P. 29-40.

66. Hymn To St. Adalbert. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/XKS5OaK8ljo> (accessed: 04.07.2023).

67. Janicka-Słysz M. W labiryncie Krzysztofa Pendereckiego. *Culture. pl*. 2021. URL: <https://culture.pl/pl/artykul/w-labiryncie-krzysztofa-pendereckiego> (data dostępu: 13.07.2022).
68. Kański J. Moje spotkania z Krzysztofem. *Ruch Muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/179> (data dostępu: 01.08.2023).
69. Karczewska M. «This is the end, my only friend» Tomasza Beksieńskiego. Wizja świata i (anty)wartości w felietonie «Fin de Siecle». *Wartości językowe i kulturowe obecne w czasopiśmiennictwie polskim po roku 1989* [t. 2] / eds. Monika Kaczor, Anastazja Seul. Zielona Góra : Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2021. S. 73-90.
70. Krzysztof Penderecki – Klasyk awangardy. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/fJ0BfSrRckA> (data dostępu: 17.07.2022).
71. Krzysztof Penderecki : film z cyklu «Portrety Komitetu Honorowego 17. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina». Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. *YouTube*. 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=t_KgvpzDMO4&t=106s (data dostępu: 01.10.2023).
72. Krzysztof Penderecki. Partytura i ogród. Muzyka wobec obrazu, ogród wobec muzyki. *The Musicial Score and the Garden: Music in Drawing, Garden in Music* / red. M. A. Potocka. Kraków : Bunkier Sztuki, MOCAK, 2021. 112 s.
73. Krzysztof Penderecki. Tom 1. Rozmowy lusławickie / rozm. M. Tomaszewski. Bosz, 2005. 216 s.
74. Krzysztof Penderecki. Tom 2. Lusławickie ogrody. Bosz, 2005. 176 s.
75. Krzysztof Penderecki: Symphony No. 6 “Chinesische Lieder” (2008 — 2017). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/X-YldllVg9s> (accessed: 12.08.2023).
76. Lech F. Krzysztof Penderecki: przewodnik płytowy. *Culture. pl*. 2020. URL: <https://culture.pl/pl/artykul/krzysztof-penderecki-przewodnik-plytowy> (data dostępu: 13.07.2022).
77. Lech F. Penderecki nie tylko dla dzieci. *Ruch Muzyczny*. 2022. № 19. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/2684?fbclid=IwAR3T9jOif6EByTxQ3R9wCcCId>

OKndc71jTjF8cPNqNxRV30ciLPeOqiLbm8 (data dostępu: 29.11.2022).

78. Lindstedt I. Artysta w labiryncie. Krzysztof Penderecki (1933–2020). *Ruch Muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/40> (data dostępu: 14.12.2022).

79. Lusławice — Arboretum Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich. *Instagram*. 2021. URL: https://www.instagram.com/p/CTKosfjMlcV/?utm_source=ig_web_copy_link (data dostępu: 17.04.2023).

80. Malatyńska-Stankiewicz A. W labiryncie drzew i dźwięków. *Dziennik Polski*. 2002. URL: <https://dziennikpolski24.pl/w-labiryncie-drzew-i-dzwiekow/ar/2395850> (data dostępu: 09.07.2023).

81. Miciński T. Zahuczał wicher [Wiersz]. *Poezja.org*. URL: https://poezja.org/wz/Tadeusz_Micinski/5128/Zahuczal_wicher_wicher_jesienny (data dostępu: 24.06.2023).

82. Mickiewicz A. Grób Potockiej [Wiersz]. *Wolnelektury.pl*. URL: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sonety-krymskie-grob-potockiej.html> (data dostępu: 09.07.2023).

83. Mutter A.-S. Dar dla ludzkości / rozm. K. Kolinek-Siechowicz. *Ruch Muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/73> (data dostępu: 09.07.2023).

84. Ogród Pendereckiego. URL: <https://pendereckisgarden.pl/pl?langset=true> (data dostępu: 27.04.2024).

85. Opowieść wigilijna i muzyczne przesłanie — orkiestra z Charkowa w Lusławicach. *Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Instagram*. 2023. URL: https://www.instagram.com/p/Cn4dNgvIgli/?utm_source=ig_web_copy_link (data dostępu: 19.02.2023).

86. Penderecki K. Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa : Presspublica. 1997. 99 s.

87. Penderecki K. Pendereccy. Saga rodzinna / wysłuchali K. Janowska, P. Mucharski. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2013. 352 s.

88. Penderecki K. VI Symfonia «Pieśni chińskie». Koncert na klarnet, smyczki,

perkusję i celestę. Stephan Genz (baryton), Andrzej Wojciechowski (klarnet), Joanna Kravchenko (erhu), Polska Filharmonia Kameralna Sopot, dyr. Wojciech Rajski. CD Accord 2019 — ACD 270-2. Booklet. 96 s.

89. Penderecki: Powiało na mnie morze snów. *YouTube*. URL: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nWOsAUEDUpBrUxhQN2BtV7MAkYNuWO4B4 (data dostępu: 20.06.2023).

90. Podżus P. Krzysztof Penderecki nieustannie zaskakiwał — dualizmy geniuszu. *Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego*. 2023. URL: <https://penderecki-center.pl/hommage#55396> (data dostępu: 14.03.2023).

91. Podżus P. Pamięć zamknięta w dźwiękach — wydarzenia w 3 rocznicę śmierci Krzysztofa Pendereckiego. *Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego*. *Instagram*. 2023. URL: https://www.instagram.com/p/CqVX7WPIF2c/?utm_source=ig_web_copy_link (data dostępu: 17.04.2023).

92. Przerwa-Tetmajer K. Na Anioł Pański [Wiersz]. *Wolnelektury.pl*. URL: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/na-aniol-panski.html#footnote-idm140208668723752> (data dostępu: 25.06.2023).

93. Przerwa-Tetmajer K. Widzę kraj jakiś w oddali [Wiersz]. URL: <https://wiersze.annet.pl/w,,5726> (data dostępu: 24.06.2023).

94. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim. "Rozmowy na nowy wiek". *YouTube*. 2001. URL: <https://youtu.be/ZqdWeJxeyOA> (data dostępu: 12.07.2022).

95. Słownik języka polskiego. URL: <https://sjp.pwn.pl> (data dostępu: 28.04.2024).

96. Smoleńska-Zielińska B. Ucieczka czy trwanie? cz. III. W poszukiwaniu wartości artystyczno-muzycznych w muzyce Lutosławskiego i Pendereckiego. *Wychowanie muzyczne* : dwumiesięcznik. URL: http://www.wychmuz.pl/artukul_ar_102.html (data dostępu: 15.10.2023).

97. Sosnowski J. Dekadencka atmosfera zbliżającego się ponownie fin de siècle'u... *Teksty drugie* : dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN. Warszawa, 1996. Nr 5 (41). S. 144-159.

98. Sporck Jo. About Musical Language in Global Times. *Сучасна музика в сучасному світі: збірник наукових праць*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 4. Р. 9-12.
99. Stefański K. Die Chinesische Klarinette. *Ruch Muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/219> (data dostępu: 26.06.2023).
100. Symfonia dla drzew / Krzysztof Penderecki w rozmowie z Anną Bernat. *Salon Muzyczny. Ogród Pendereckiego*. URL: <https://pendereckisgarden.pl/pl/salon-muzyczny/symfonia-dla-drzew> (data dostępu: 26.06.2023).
101. Symphony No. 8 "Songs of Transcience" [Revised Version] — Krzysztof Penderecki. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/aeXGtjx415A> (accessed: 26.06.2023).
102. Taranczewski P. Estetyka ekstatyczna i normatywna Władysława Stróżewskiego. *Estetyka i Krytyka*. 2003 №5 (2) URL: <https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072821/z4taranczewski.pdf/96fb352e-b09d-4641-b49a-54e94fddbfa6> (data dostępu: 13.06.2023).
103. Tomaszewski M. Penderecki między sacrum a profanum. *Pro Musica Sacra: czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej*. 2013. № 11. S. 111–121.
104. Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskiwanie raju. Kraków : PWM, 2009. Tom II. 432 s.
105. Topolski J. Komponowanie parku z niewiadomą. *Ruch muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/585-komponowanie-parku-z-niewiadoma> (data dostępu: 08.04.2024).
106. VIII Symfonia “Pieśni przemijania”. *Salon Muzyczny. Ogród Pendereckiego*. URL: <https://pendereckisgarden.pl/pl/salon-muzyczny/viii-symfonia-piesni-przemijania> (data dostępu: 26.06.2023).
107. Wat A. Wierzby w Ałma-Acie [Wiersz]. URL: <https://wiersze.co/almaata.htm> (data dostępu: 25.06.2023).
108. Wieczorek S. Przemiany Requiem. *Ruch Muzyczny*. 2020. Wyd. 21. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/519> (data dostępu: 01.08.2023).

109. Wirtualne zwiedzanie: mali strażnicy lusławickiego arboretum. *Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Instagram*. 2022. URL: https://www.instagram.com/p/CmRYdhcozOV/?utm_source=ig_web_copy_link (data dostępu: 17.02.2023).
110. Wit A. Pełnia kolorów / not. K. Stefański. *Ruch muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/151> (data dostępu: 22.04.2024).
111. Witwicki S. Do Sosny Polskiej [Wiersz]. *Poezja.org*. URL: https://poezja.org/wz/Inny/22726/Do_Sosny_Polskiej_Stefan_Witwicki (data dostępu: 25.06.2023).
112. Wnuk-Nazarowa J. Powiedz, co u ciebie? / rozm. Krzysztof Stefański. *Ruch Muzyczny*. 2020. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/149> (data dostępu: 19.02.2023).

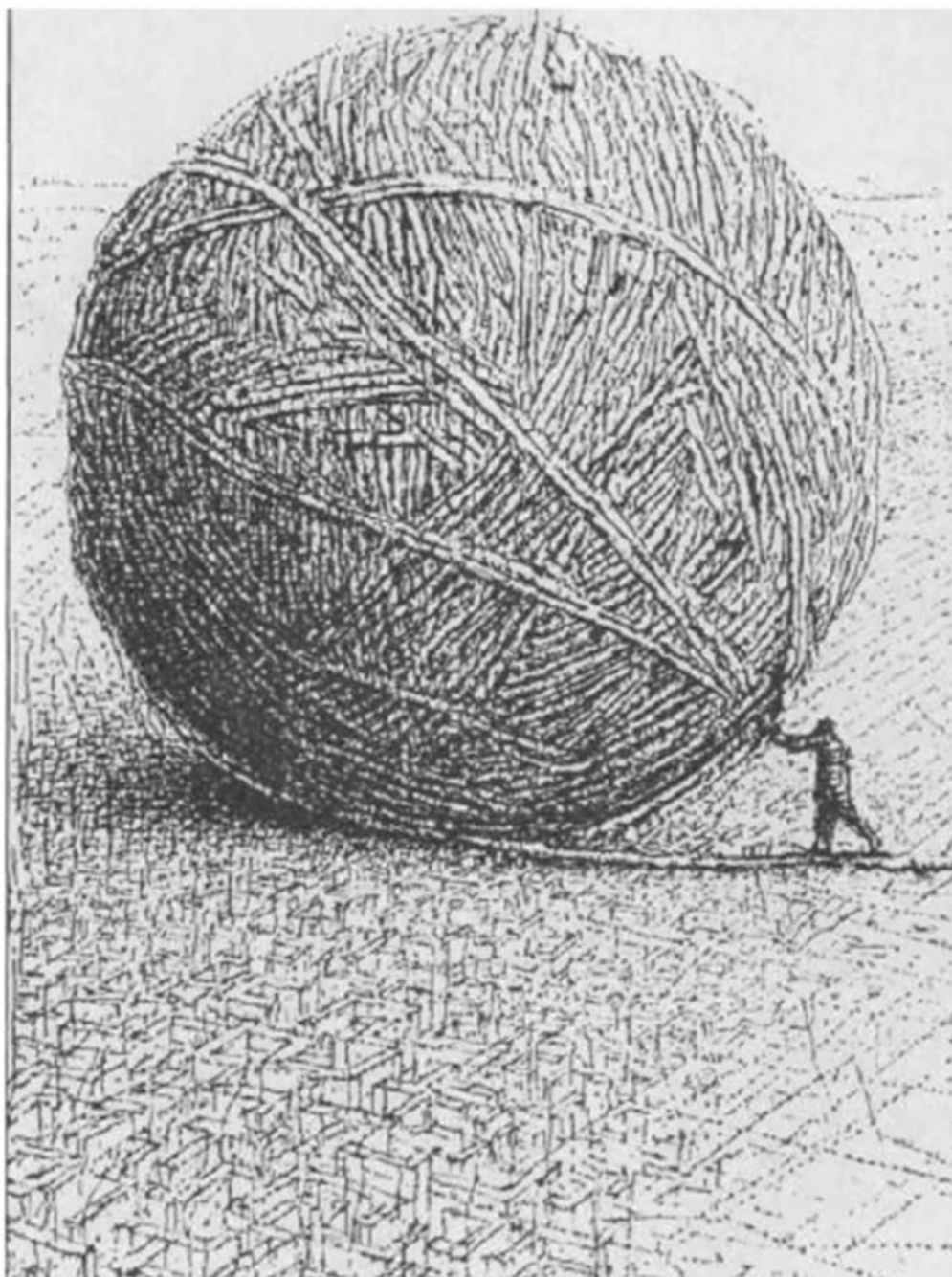
ДОДАТКИ

Додаток 1

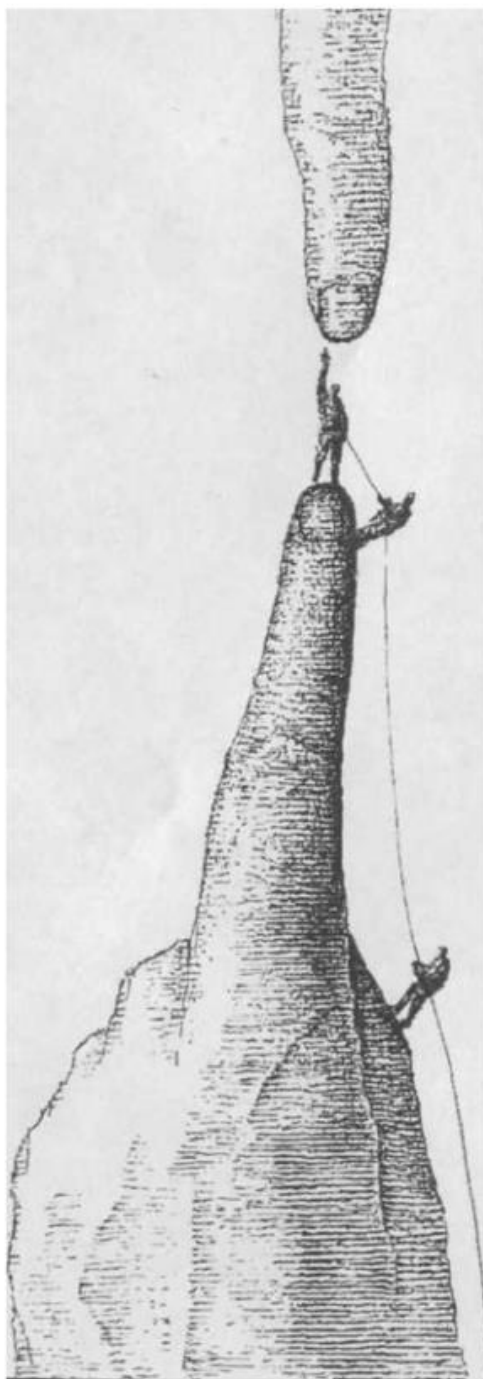
**Ілюстрації Я. Капусти до лекцій
трактату К. Пендерецького «Лабіринт часу»**



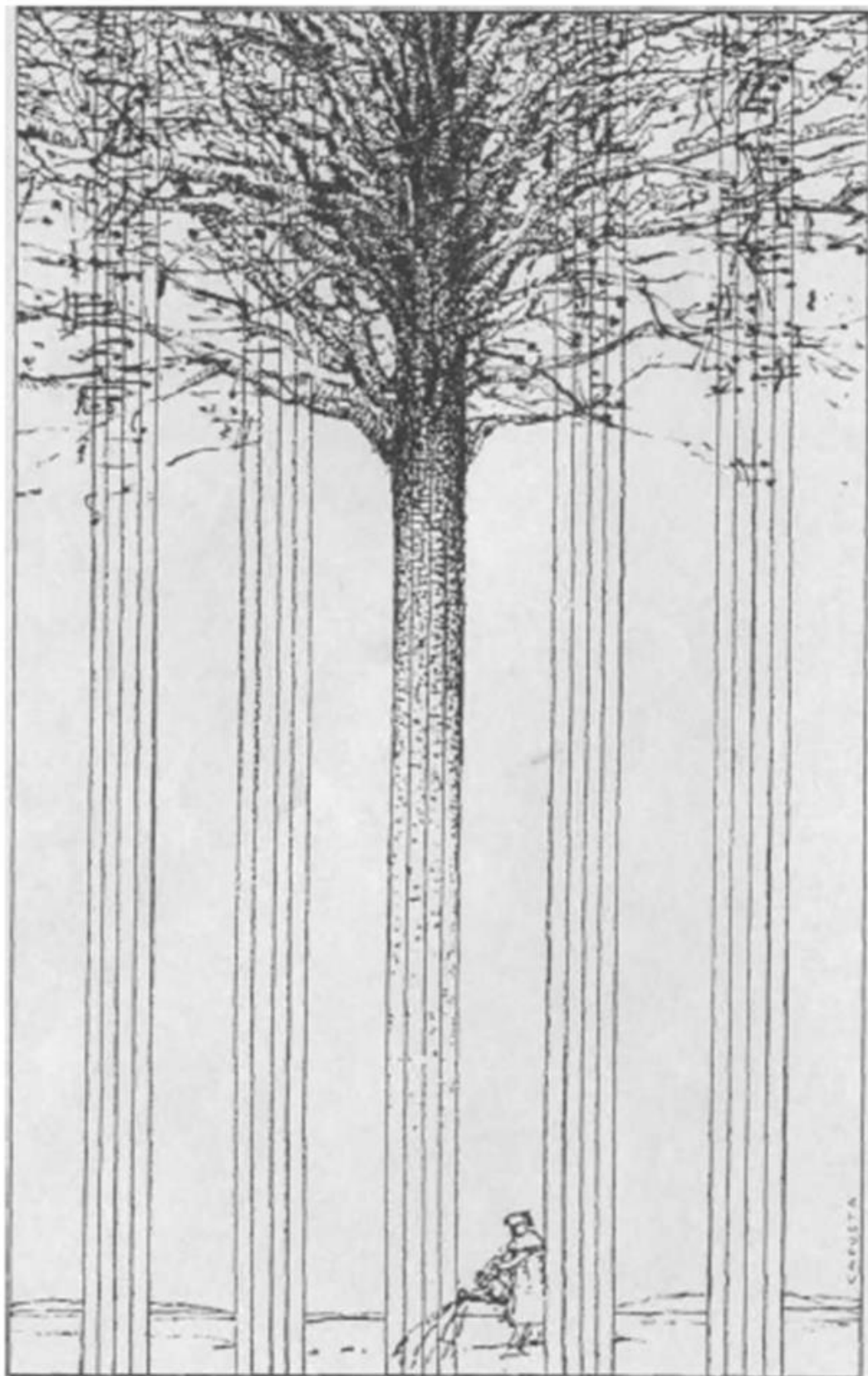
«Внутрішнє дерево»



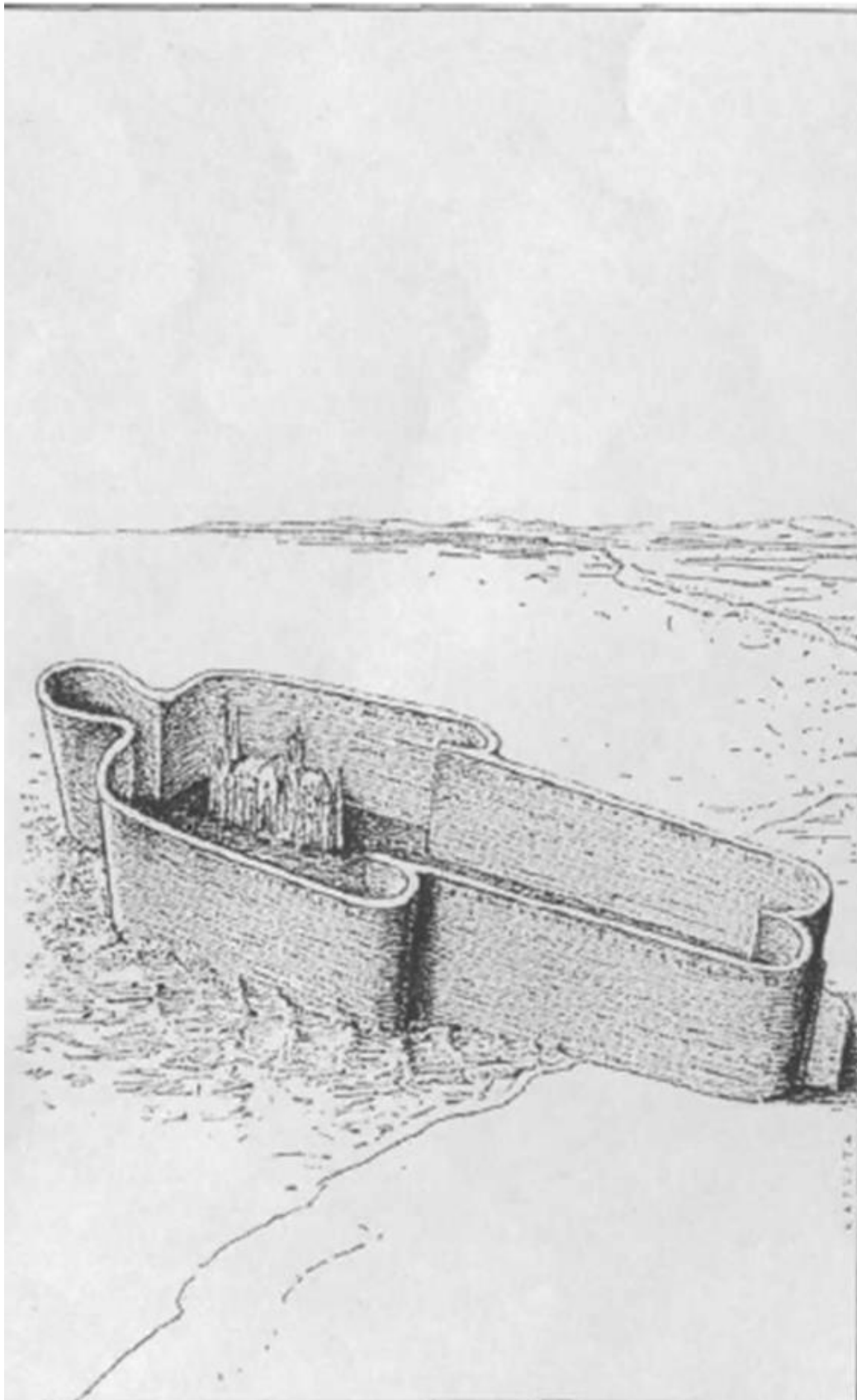
«Митець в лабіринті»



«Кінець століття не означає кінець мистецтва»



«Елегія для вмираючого лісу»



«Ковчег»

Додаток 2

Наочне зображення Е. Гебур композиторської еволюції К. Пендерецького
за зразком моделі лабіринту із Шартрського собору XIII ст.

Map of the Labyrinth – Penderecki's Works



Figure No. 2: The labyrinth that is embedded in the Cathedral of Chartres, 13th Century

1.	1953	<i>Sonata</i>	Violin/Piano
2.	1955	<i>Cisza</i>	Voice/Piano
3.		<i>Niebo w nocy</i>	Voice/Piano
4.	1956	<i>3 Miniatures</i>	Clarinet/Piano
5.	1957	<i>Oddech nocy</i>	Voice/Piano
6.		<i>Prośba o wyspy szczęśliwe</i>	Voice/Piano
7.	1958	<i>Epitaphium Artur Malawski</i>	String Orch./Timpani
8.		<i>Psalms of David</i>	Choir/Strings/Perc.
9.		<i>Emanations</i>	2 String Orch.
10.	1959	<i>Strophes</i>	Sop./Speaker/10 Instr.
11.		<i>Miniatures</i>	Violin/Piano
12.	1960	<i>Anaklasis</i>	String Orch./Perc.
13.		<i>Dimensions of Time and Silence</i>	Choir/Strings/Perc.
14.		<i>Threnody to the Victims of Hiroshima</i>	52 Strings
15.		<i>String Quartet No. 1</i>	String Quartet
16.	1961	<i>Fonogrammi</i>	Flute/Chamber Orch.
17.		<i>Psalmus 1961</i>	Tape
18.		<i>Polymorphia</i>	48 Strings
19.	1962	<i>Canon</i>	String Orch./Tape
20.		<i>Fluorescences</i>	Symphony Orch.
21.		<i>Stabat Mater</i>	3 Choirs a cappella
22.	1963	<i>The Death Brigade</i>	Tape
23.		<i>Drei Stücke im alten Stil</i>	String Orch.
24.	1964	<i>Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Iagellonicae sescentos abhinc annos fundatae</i>	2 Choirs/Orch.
25.		<i>Sonata</i>	Violoncello/Orch.
26.	1965	<i>Capriccio</i>	Oboe/11 Strings
27.	1966	<i>Passio e mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam</i>	Solos/Narrator/Choir/Orch.
28.		<i>De natura sonoris No. 1.</i>	Symphony Orch.
29.	1967	<i>Pittsburgh Overture</i>	Wind Orch./Timpani
30.		<i>Capriccio</i>	Flute/Orch.
31.	1968	<i>Capriccio for Siegfried Palm</i>	Solo Violoncello
32.		<i>String Quartet No. 2</i>	
33.	1969	<i>The Devils of Loudun</i>	Opera/3 Acts
34.	1970	<i>Utrenja I</i>	Solos/2 Choirs/Orch.
35.		<i>De natura sonoris No. 2</i>	Symphony Orch.
36.		<i>Cosmogony</i>	Solos/Choir/Orch.
37.	1971	<i>Utrenja II</i>	Solos/2 Choirs/Orch.
38.		<i>Prelude</i>	Wind Orch.
39.		<i>Actions</i>	Jazz Ensemble
40.	1972	<i>Partita</i>	Harpsichord/E.Guitar/Harp /Double Bass/Orch.
41.		<i>Concerto No. 1</i>	Violoncello/Orch.
42.		<i>Ecloga VIII</i>	6 Male Voices
43.		<i>Ekecheiria</i>	Tape
44.	1973	<i>Symphony No. I</i>	Symphony Orch.
45.		<i>Intermezzo</i>	14 Strings
46.		<i>Canticum Canticorum Salomonis</i>	Choir/Chamber Orch.
47.	1974	<i>Magnificat</i>	Bass/7-part Male voices 2 Choirs/Orch.
48.		<i>The Awakening of Jacob</i>	Symphony Orch.
49.	1976	<i>Concerto No. 1</i>	Violin/Orch.
50.	1978	<i>Paradise Lost – sacra rappresentazione</i>	Opera/2 Acts

51.	1979	<i>Adagietto (Paradise Lost)</i>	Orchestra
52.		<i>Prelude, Visions, and Finale (Paradise Lost)</i>	Choir/Orch.
53.	1980	<i>Symphony No. 2</i>	Symphony Orch.
54.		<i>Capriccio</i>	Tuba Solo
55.		<i>Te Deum</i>	Solos/Choir/Orch.
56.		<i>Lacrimosa</i>	Sop./Choir/Orch.
57.	1981	<i>Agnus Dei</i>	A cappella Choir
58.		<i>Czyś ty snem była</i>	Baritone/Piano
59.	1982	<i>Concerto No. 2</i>	Violoncello/Orch.
60.	1983	<i>Concerto</i>	Viola/Orch.
61.	1984	<i>Cadenza</i>	Viola Solo
62.		<i>Polish Requiem</i>	Solos/Choir/Orch.
63.	1986	<i>Die schwarze Maske</i>	Opera/1 Act
64.		<i>Per Slava</i>	Violoncello Solo
65.		<i>Cherubim Song</i>	A cappella Choir
66.	1987	<i>Prelude</i>	Clarinet Solo
67.		<i>Veni Creator</i>	A cappella Choir
68.	1988	<i>Der unterbrochene Gedanke</i>	String Quartet
69.		<i>Passacaglia and Rondo</i>	Symphony Orch.
70.		<i>7 Scenes and Finale (Black Mask)</i>	Mezzosop./Choir/Orch.
71.	1989	<i>Adagio (Symphony No. 4)</i>	Symphony Orch.
72.	1990	<i>Ubu Rex</i>	Opera buffa
73.	1991	<i>String Trio</i>	Violin/Viola/Violoncello
74.	1992	<i>Sinfonietta</i>	String Orch.
75.		<i>A cappella Men's Choir</i>	Men's Choir
76.		<i>Symphony No. 5</i>	Symphony Orch.
77.		<i>Concerto for Flute</i>	Flute/Chamber Orch.
78.		<i>Concerto No. 2 'Metamorphosen'</i>	Violin/Orch.
79.	1993	<i>Quartet</i>	Clarinet/String Trio
80.		<i>Benedictus</i>	A cappella Choir
81.	1994	<i>Agnus Dei (Polish Requiem)</i>	String Orch.
82.		<i>Sinfonietta No. 2</i>	Clarinet/Strings
83.	1995	<i>Divertimento</i>	Solo Violoncello
84.		<i>Entrata</i>	Brass Instruments
85.		<i>Symphony No. 3</i>	Symphony Orch.
86.		<i>Burlesque Suite (Ubu Rex)</i>	Wind Band
87.		<i>Agnus Dei</i>	Solos/Choir/Orch.
88.	1996	<i>Symphony No. 7</i>	Symphony Orch.
89.		<i>De Profundis (Symphony No. 7)</i>	3 A cappella Choirs
90.	1997	<i>Hymne an den heiligen Daniel</i>	Choir/Winds
91.		<i>Hymne an den heiligen Adalbert</i>	Choir/Winds
92.		<i>Serenade</i>	String Orch.
93.	1998	<i>Credo</i>	Solos/Choir/Orch.
94.		<i>De Profundis (Symphony No. 7)</i>	String Orch.
95.		<i>Luzerner Fanfare</i>	8 Trumpets/Perc.
96.	1999	<i>Sonata No. 2</i>	Violin/Piano
97.	2000	<i>Musik</i>	Flutes/Marimba/Strings
98.		<i>Sextet</i>	Violin/Viola/Violoncello/ Clarinet/Horn/Piano
99.	2001	<i>Concerto Grosso</i>	3 Violoncelli/Orch.
100.	2002	<i>Concerto</i>	Piano/Orch.

Figure No. 1: A List of Penderecki's Works to 2002

(Ілюстрації запозичені із такого джерела: Gebuhr A. Near the Center of the Labyrinth: Krzysztof Penderecki in the New Millenium. *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Leipzig, 2003. P. 29-40).



Увиразнена нами модель композиторської еволюції К. Пендерецького,
сформована англійською дослідницею Е. Гебур

Додаток 3

Перелік камерних творів К. Пендерецького

1. Соната для скрипки та фортепіано (1953), 8 хв¹⁰
2. «*Misterioso*» для флейти та фортепіано (1954)
3. «Тиша» для голосу та фортепіано (1955)
4. «Небо вночі» для голосу та фортепіано (1955)
5. «Прохання про щасливі острови» для голосу та фортепіано (1955)
6. «Три мініатюри» для кларнета та фортепіано (1956), 7 хв
7. «Епітафій А. Малявському» для струнного оркестру і литавр (1957-1958), 9 хв
8. «Подих ночі» для голосу та фортепіано (1958)
9. «Еманації» для двох струнних оркестрів (1958), 8 хв
10. «Три мініатюри» для скрипки та фортепіано (1959), 10 хв 20 с
11. «Строфи» для сопрано, читця та 10-ти інструментів (1959), 8 хв
12. Струнний квартет № 1 (1960), 7 хв 40 с
13. «Африканські вірші» (незавершений твір) (1960)
14. «Фонограми» для флейти і камерного оркестру (1961), 6 хв 30 с
15. «*Mensura sortis*» (загублений твір) для 2-х фортепіано (1963)
16. «Три твори у старовинному стилі» для струнного оркестру (1963), 6 хв
17. Соната для віолончелі з оркестром (1964), 10 хв
18. Капричіо для гобоя та 11 струнних (1965), 7 хв
19. Капричіо для скрипки з оркестром (1967), 10 хв
20. Струнний квартет № 2 (1968), 11 хв
21. Капричіо для 3. Пальма для віолончелі соло (1968), 5 хв
22. Прелюдія для духового оркестру, ударних і контрабасів (1971), 8 хв
23. Інтермецо для 24-х струнних (1973), 7 хв
24. Капричіо для туби соло (1980), 5 хв
25. «Чи ти наснилась мені?» для баритона та фортепіано (1981)

¹⁰Вказана приблизна тривалість музичних композицій.

26. Концерт для альту і оркестру (1983) / камерного оркестру (1984), 22 хв
27. Каденція для альту соло (1984), 8 хв
28. «*Per Slava*» для віолончелі соло (1986), 6 хв
29. «Прелюдія» для кларнета соло (1987), 3 хв 30 с
30. «*Der unterbrochene Gedanke*» для струнного квартету (1988), 3 хв
31. Струнне тріо (1991), 12 хв
32. Симфоніета для струнних (версія Струнного тріо) (1992), 12 хв
33. Концерт для флейти (1992) / в іншій версії — кларнета (1995) і камерного оркестру, 25 хв
34. Квартет для кларнета і струнного тріо (1993), 20 хв
35. Симфоніета № 2 для кларнета і струнного оркестру (версія Квартету для кларнета і струнного тріо) (1994), 20 хв
36. *Entrata* для 4-х валторн, 3 труб, 3 тромбонів, туби і литавр (1994), 4 хв
37. Серенада для струнного оркестру (1996-1997), 10 хв
38. «*Luzerner Fanfare*» для 8-ми труб і ударних (1998), 6 хв
39. *De profundis* із № 7 симфонії для струнного оркестру (1998), 7 хв
40. «Три каденції» для труби до Концерту для труби та оркестру *Es-dur* Й. Гайдна (1999), 4 хв
41. Друга соната для скрипки та фортепіано (2000), 35 хв
42. Секстет для кларнета, валторни, струнного тріо та фортепіано (2000), 30 хв
43. Сарабанда для альту соло (2000), 3 хв
44. *Concerto grosso* для 3-х віолончелей та оркестру (2001), 35 хв
45. «Як же мені заспокоїтися» для голосу, альту і віолончелі (2001)
46. «*Benedictus*» для дитячого або жіночого хору (2002), 3 хв
47. Фортепіанний концерт «Воскресіння» (2002), 30 хв
48. *Largo* для віолончелі та оркестру (2003), 20 хв
49. *Concerto grosso* № 2 для 5-ти кларнетів і оркестру (2004), 17 хв
50. Чакона із «Польського Реквієму» для струнного оркестру (2005), 7 хв

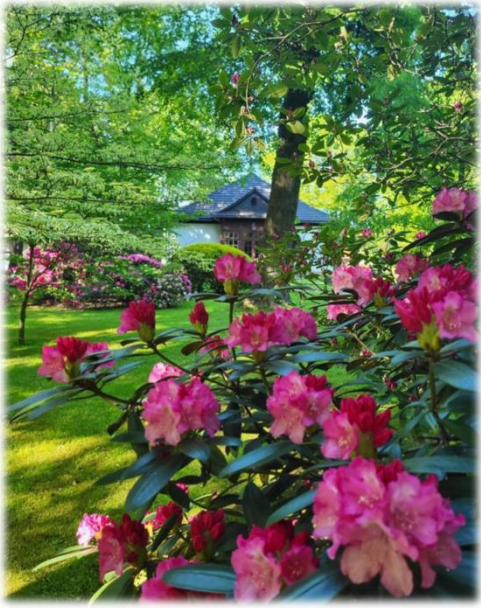
51. Каденція для альту, віолончелі та клавесину до № 3 Бранденбурзького концерту G-dur Й. С. Баха (2006), 2 хв
52. «*Divertimento*» для віолончелі соло (1994-2006), 12 хв
53. «*Adagietto*» із «Втраченого раю» для англійського ріжка та струнного оркестру (2007), 5 хв
54. «*Agnus Dei*» із «Польського Реквієму» в транскрипції для 8-ми віолончелей (2007), 8 хв
55. *Serenata* для трьох віолончелей (2007), 4 хв
56. «*Fanfara gdańska*» для мідних духових, литавр та ударних (2008), 2 хв
57. Капричіо для скрипки соло (2008), 3 хв
58. «Строката качка» для дитячого або жіночого хору (2008), 1 хв 30 с
59. Струнний квартет № 3 «Сторінки ненаписаного щоденника» (2008), 17 хв
60. «*Sanctus*» для дитячого або жіночого хору (2009), 3 хв
61. «*Prelude for Peace*» для мідних духових та ударних (2009)
62. Чакона із «Польського Реквієму», транскрипція для скрипки та альту/віолончелі (2009), 7 хв
63. Танець для скрипки соло (2009), 2 хв
64. Танець (версія для альту) (2010), 2 хв
65. «*Duo concertante*» 2010, 6 хв
66. «*Violoncello totale*» для віолончелі соло (2011), 6 хв
67. Симфоніета № 3 (2012)
68. Сюїта для віолончелі соло (1994-2013), 18 хв
69. *Adagio* із Третьої симфонії (2013)
70. «*La Follia*» для скрипки соло (2013)
71. «*Tempo di valse*» для альту соло (2013)
72. Капричіо для 3. Пальма для контрабасу (2014)
73. Танець (версія для віолончелі) (2016)
74. *Concertino* для труби та оркестру (2015)
75. Чакона із «Польського Реквієму» (версія для 6-ти віолончелей) (2015)

- 76.Струнний квінтет (версія Струнного квартету № 3 «Сторінки ненаписаного щоденника») (2015)
- 77.Струнний квартет № 4 (2016)
- 78.*Concerto doppio* (версія для флейти та кларнета) (2017)¹¹

¹¹У зазначений перелік не увійшли композиції, створені К. Пендерецьким до (понад 65-ти) лялькових і драматичних вистав, а також — до художніх і документальних кінофільмів та мультфільмів.

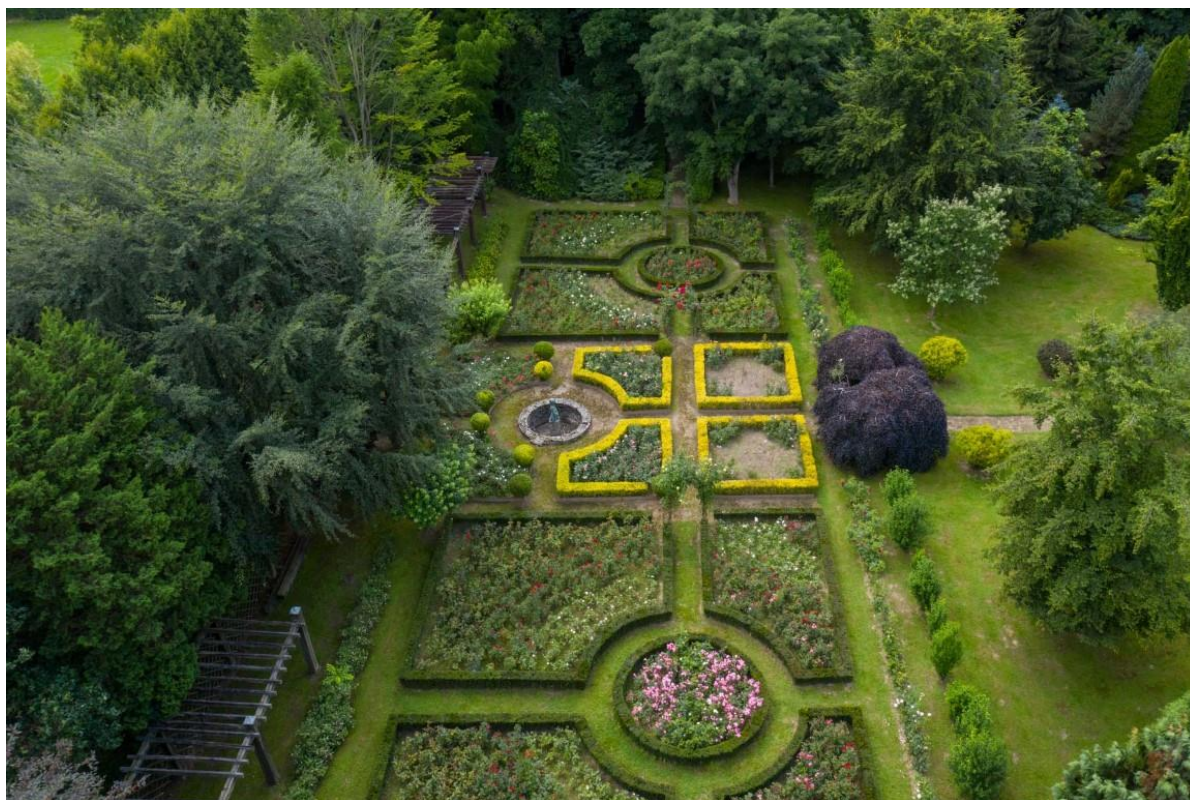
Додаток 4

Порівняння садів К. Моне та К. Пендерецького

Сад К. Моне	Сад К. Пендерецького
	
	
	



Додаток 5
Люславіцький арборетум К. Пендерецького¹²



¹²Розміщені в додатку фото запозичені з опрацьованих монографій ([72], [74], [87]) та інтернет-ресурсів ([64], [84], [105]).





Каплиця



Мавзолей Ф. Соцціні



фото — Б. Барчик (*Bartek Barczyk*)

Великий грабовий лабіринт:





Італійський сад:



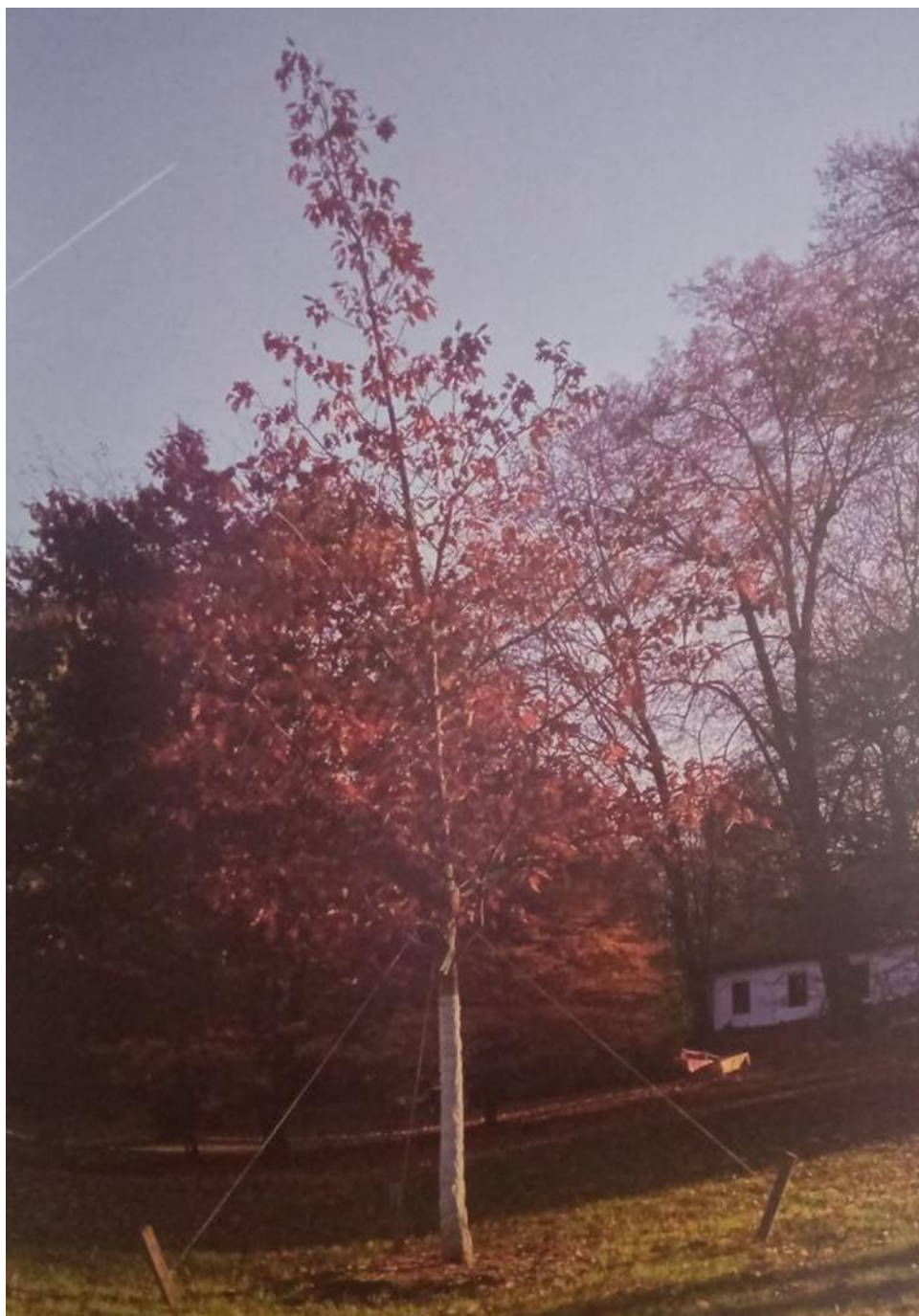


фото — Б. Барчик (*Bartek Barczyk*)



Малий грабовий лабіринт в Італійському саду:



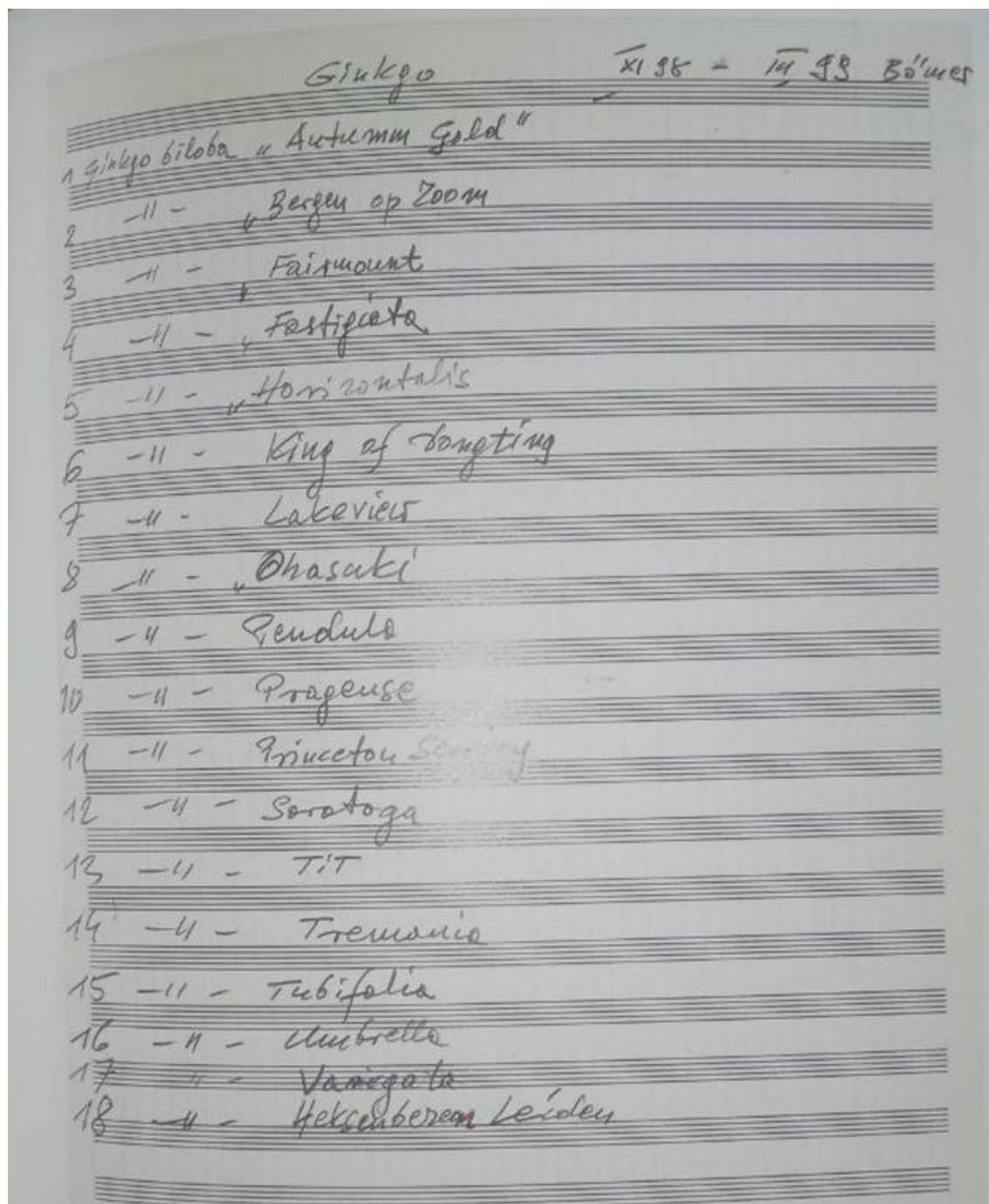


Червоний дуб, 2019 р.

Люславіцький двір, зображений на картинах Я. Мальчевського:







Список різновидів Гінкго білоба

- 28 c.d. *Fagus sylvatica* # *Quercifolia*
- 29 *Quercina*
 - 30 *Pemillyensis*
 - 31 *Rohan Minaret*
 - 32 *Rohan Obelisk (Red)*
 - 33 *Rohan Trompeur bust*
 - 34 *Schlegel*
 - 35 *Silverwood*
 - 36 *striata*
 - 37 *Ralf Marguerit*
 - 38 *Tier*
 - 39 *Virideraricopa*
 - 40 *Späthiana*
 - 41 *Sart Hagist*
 - 42 *Tortuosa Turpures*
 - 43 *Tortuosa*
 - 44 *Zlotia*

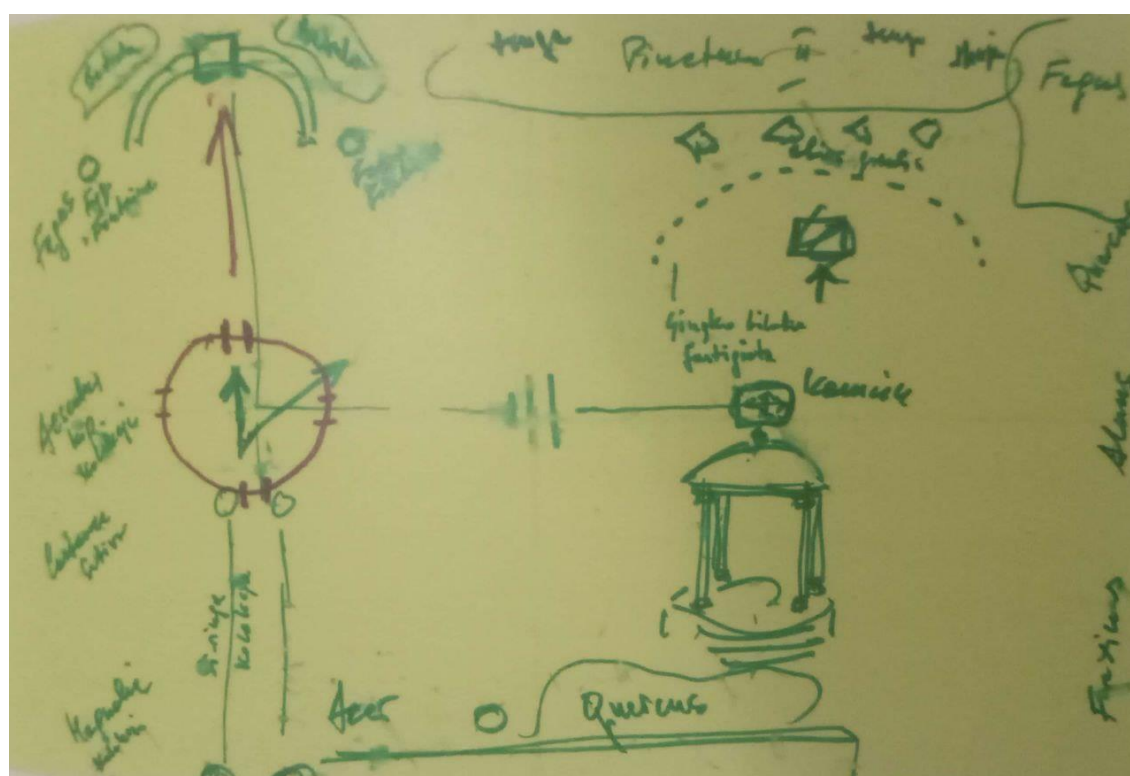
Список різновидів бука

Quercus

- 1 Quercus cast. "Green Spire"
- 2 " - cerris Ambrosiana 2 (rimozelony |
- 3 " - " - Laciniosa
- 4 " - " - Macmureta
- 5 " - " - Variegata
- 6 " - dentata Carl Ferris Miller
- 7 " - " - Pinnatifida
- 8 " - frainetto
- 9 " - " - Hungarica Cron
- 10 " - hispanica Wageringee
- 11 " - macom
- 12 " - macrotheca
- 13 " - palustris Gree Dunt
- 14 " - " - Compacta
- 15 " - pondalium
- 16 " - robust Argenteomarginata
- 17 " - " - Concordia
- 18 " - " - Feneessii
- 18 " - " - Fürst Schwarzenberg
- 20 " - " - Heutzei
- 21 " - " - Intha
- 22 " - " - Pectinata
- 23 " - " - Purpurea
- 24 " - " - Styracodes

Список різновидів дуба

Ескізи майбутнього Люславіцького парку:



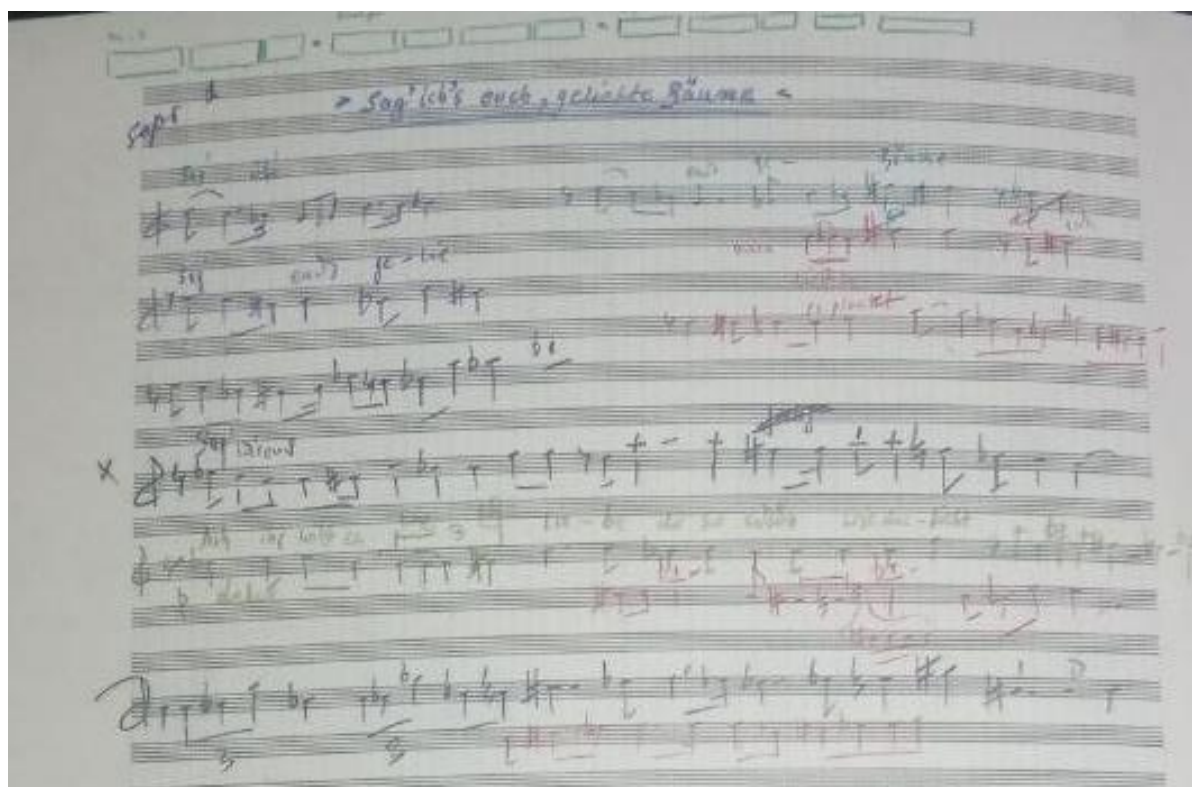
AD MAIOREM DEI CIVITATISQUE GLORIAM

7 gates of Jerusalem

Allegro (Moderato)

Handwritten musical score for the 7th Symphony of K. Penderecki, titled "7 gates of Jerusalem". The score is written on multiple staves, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The title "AD MAIOREM DEI CIVITATISQUE GLORIAM" is written at the top. The tempo marking "Allegro (Moderato)" is prominently displayed. The score includes several sections, some of which are marked with "Allegro" and "Moderato". The manuscript is heavily annotated with red ink, including corrections, markings, and possibly performance instructions. The notation is complex, with many notes and rests, and some sections are marked with "ca. 60". The score is written on a page that appears to be a manuscript, with some handwritten notes and markings in the margins.

Фрагмент рукопису партитури Сьомої симфонії К. Пендеревського



Фрагмент рукопису партитури Восьмої симфонії К. Пендерецького



Фрагмент рукопису партитури «Космогонії» К. Пендерецького

Кшиштоф Пендерецький у власному арборетумі:

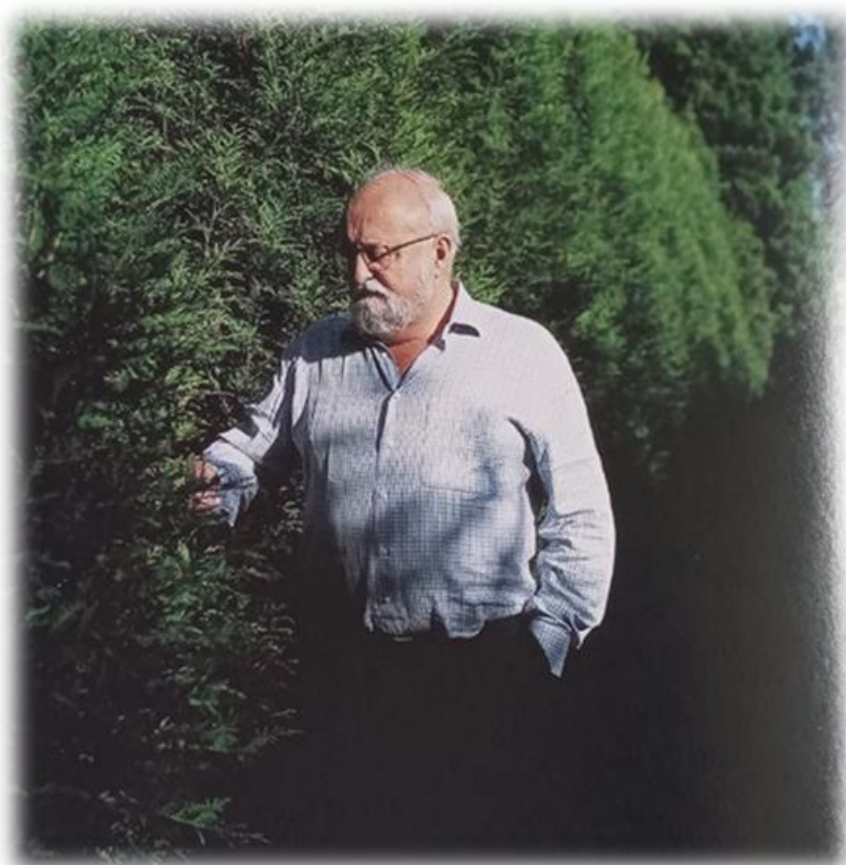


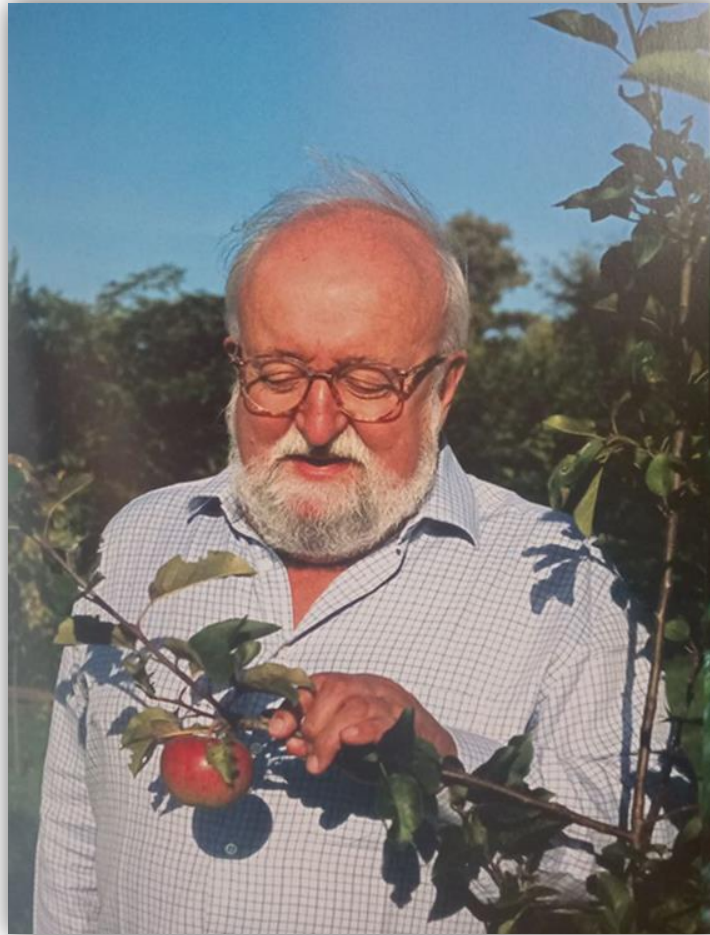






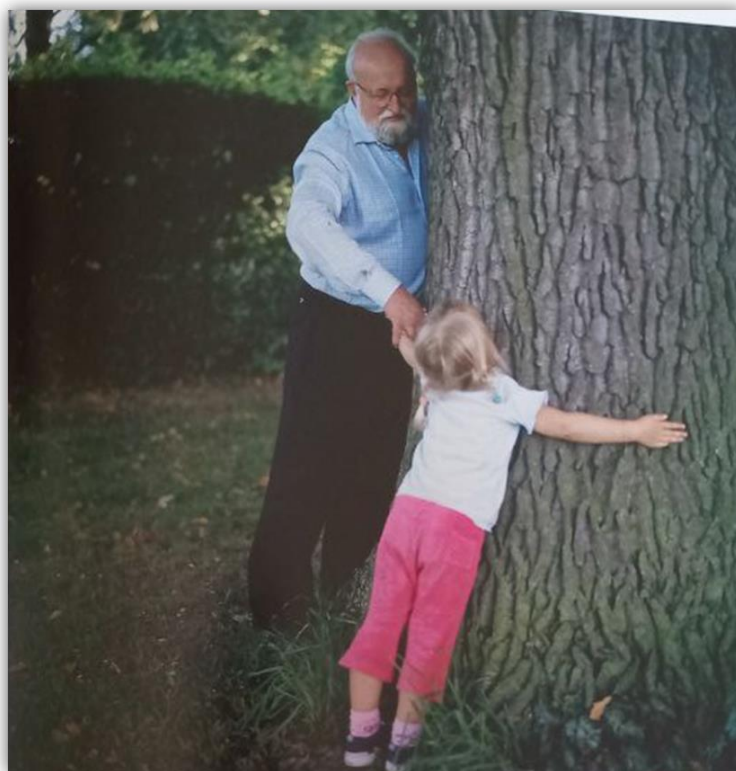
фото — Б. Барчик (*Bartek Barczyk*)







Пан Кшиштоф під час посадки дерев



Композитор із внучкою Марисею



Майстер у власноруч створеному Малому лабіринті

Интернет-проект «Сад Пендерецкого»:





Jeżeli to możliwe, załóż słuchawkę.

Krzysztof Penderecki uwielbiał przebywać w zaprojektowanym przez siebie ogrodzie w Lusławicach, któremu poświęcał każdą wolną chwilę. Nasza wirtualna przestrzeń, będąca odwzorowaniem ogrodu Mistrza, łączy w sobie dwie jego największe pasje – muzykę oraz świat flory. Pozwala nam również bliżej poznać życiorys kompozytora i jego twórczość.

Wejdź do Ogrodu Pendereckiego i daj się zachwycić jego pięknem.



INSTITUT
ADAMA
KURKIEWICZA