



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

### «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия

Александр Сергеевич Рыжинский

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,  
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Аннотация.** Объектом изучения в статье стало масштабное сочинение Кшиштофа Пендерецкого «Утренняя», созданное в 1970–1971 годах под впечатлением от посещения богослужений Страстной седмицы и Пасхи в Троице-Сергиевой лавре. Автор анализирует вербальную основу сочинения, поясняя принципы отбора словесных текстов, обосновывает связь отдельных приёмов положения слова на музыку с тенденциями в развитии хоровой музыки 1950–1960-х годов. Анализ фактурных и тембровых особенностей сочинения выявляет три основных источника композиционно-технических решений: собственные приёмы хорового письма К. Пендерецкого, использованные в *Stabat Mater* и в «Страстях по Луке»; новации послевоенного авангарда, получившие распространение в творчестве Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети; интонационно-фактурные элементы хорового письма, типичные для православной службы. Все эти составляющие хорового письма Пендерецкого органично сочетаются друг с другом в рамках воплощения яркой звуковой картины кульминационных служб церковного года, отражая крайний контраст между оплакиванием Христа (утреня Великой Субботы) и ликованием о его воскресении (пасхальная утреня). Отдельный вопрос, изучаемый в статье, – место духовных сочинений в наследии Пендерецкого и взаимосвязь между хоровыми опусами композитора, созданными в период с 1962 по 1971 год.

**Ключевые слова:** Кшиштоф Пендерецкий, хоровая музыка, православие и католицизм, послевоенный авангард, слово и музыка, фонемная композиция, фактура, тембрика

**Для цитирования:** Рыжинский А. С. «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

## Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

### **Utrenya by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity**

**Alexander S. Ryzhinsky**

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,  
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Abstract.** The object of research in article is Krzysztof Penderecki's large-scale work *Utrenya* composed in 1970–1971 after the composer's visit to The Trinity Lavra of St. Sergius. The author analyzes the textual basis of the composition, explaining the principles of selection of the verbal texts, and describes the relationships between individual techniques of the position of the words to the music with the tendencies in the development of choral music in the 1950s and 1960s. Analysis of textural and timbre features of the composition reveals three main sources of the technical compositional solutions: Krzysztof Penderecki's own methods of choral writing, applied in *Stabat Mater* and in *Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*; the innovations of the post-war avant-garde, which became widespread in the works of Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti; the intonational and textural elements of choral writing typical of Orthodox Christian worship. All these components of Penderecki's choral style are organically combined with each other as part of the embodiment of a vivid sound picture of the climactic services of the church year, reflecting the extreme contrast between the mourning of Christ (Orthros of the Great Saturday) and the joy of His resurrection (Easter). A separate issue studied in the article is the position of sacred works in Penderecki's legacy and the relationship between the composer's choral oeuvres composed between 1962 and 1971.

**Keywords:** Krzysztof Penderecki, choral music, Orthodox Christianity and Catholic Church, the post-war avant-garde, words and music, phonemic composition, texture, timbres

**For citation:** Ryzhinsky A. S. *Utrenya* by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 71–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

**В**заимодействие музыкальных традиций различных ветвей христианства – тема не новая для музыковедения. Обращение православных композиторов, композиторов-протестантов к жанрам и средствам выражения католицизма – весьма распространённое на протяжении столетий явление. Слу-

чай создания композиторами-католиками сочинений для протестантских церквей сравнительно немногочисленны и в большинстве случаев связаны с конкретными заказами или определённой политической ситуацией, подобной той, что наблюдалась в Великобритании в период Реформации, когда неоднократно происходила



смена правителей-католиков и протестантов. Что же касается обращения композиторов иных христианских конфессий к музыкальному миру православного богослужения, то подобные примеры практически единичны. Пожалуй, самым известным из них является «Глаголическая месса» (1926) Леоша Яначека, представившая синтез структуры католического богослужения и церковно-славянской текстовой основы.

Созданная в 1970–1971 годах «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого является уникальной не только для XX века, но и для предшествующих столетий образец художественного преломления традиций православного богослужения в творчестве композитора-католика. Сочинение родилось под впечатлением от посещения Пендерецким службы в Троице-Сергиевой лавре в 1966 году. Основанное на фрагментах богослужений утрени Великой Субботы и пасхальной утрени, это двухчастное произведение непосредственно продолжает линию кантатно-ораториальных сочинений в наследии композитора, представленную *Stabat Mater* и «Страстями по Луке». С предшествующими сочинениями «Утрени» объединяет сходство не только жанровое, но и образное, – Пендерецкий вновь обращается к истории Страстей Христовых, на этот раз воплощая её посредством элементов ортодоксального христианского обряда. Целью настоящей статьи является выявление не только уникальных особенностей партитуры «Утрени» Пендерецкого, связанных с влиянием музыкальных традиций православия, но и композиционно-технических нюансов, типичных для эволюции европейской хоровой композиции 1960–1970-х годов.

Первое, что обращает на себя внимание, это вербальная основа сочинения,

не следующая буквально тексту богослужения. Изучение партитуры «Утрени» подвигает к выводу о том, что композитор избирает для произведения фрагменты службы, содержательно связанные с сюжетом Погребения и последующего Воскресения, а также имеющие высокий «эмоциональный потенциал» воплощения. Так, после тропаря «Благообразный Иосиф» следуют отдельные стихи псалма 118 (Непорочны), сопровождаемые наиболее скорбными «похвалами» Христу:

– «Жизнь во гробе положился еси, Христе, и ангельская воинства ужахуся, снисхождение славяще Твое»;

– «Заходиши под землю, Спасе, солнце Правды: темже Рождшая Тя луна от печалей затмевается, вида Твоего лишаема».

Из канона Великой Субботы Пендерецкий избирает ирмосы пятой, восьмой и девятой песен: ирмос пятой песни непосредственно предвосхищает картину ликования второй части «Утрени» («Воскресение»), ирмос восьмой песни содержит, пожалуй, самый драматичный по содержанию текст («Ужаснися, бояйся небо и да подвижутся основания земли»), ирмос девятой песни («Не рыдай мене, Мати, зрящи во гробе»), напротив, становится лирической кульминацией первой части «Утрени», образно перекликаясь с григорианской секвенцией *Stabat Mater* – одним из ключевых разделов «Страстей по Луке» Пендерецкого (отметим, что «Не рыдай мене, Мати» сближает со *Stabat Mater* и интонационно-тембровое решение: основополагающую роль в музыкальных рядах этих разделов играют басовый тембр и скорбные интонации *lamento*).

Завершает I часть «Утрени» стихира «Тебе одеющагося светом, яко ризою» – единственный текст, который не имеет отношения ни к Утрени Великой Субботы,

ни к пасхальной утрени. Эта стихира поётся на Вечерне Великого Пятка (Великой Пятницы) во время троекратного каждения Престола с лежащей на нём Плащаницей перед её выносом на середину храма. Возможно, как и в предшествующих случаях, включение этой стихирой обусловлено возвышенно-скорбной палитрой образов древнего текста, а кроме того, и его торжественным завершением («Величаю страсти Твоя, песнословлю и погребение Твое со воскресением»), отражающим содержательную связь двух частей «Утрени».

В основу II части «Утрени» («Воскресение Христово») положены фрагменты пасхальной утрени: стихира «Воскресение Твое Христе Спасе Ангели поют на небеси», ирмосы канона Пасхи (за исключением ирмосов четвёртой, пятой и седьмой песен канона), кондак «Аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне», икос «Еже прежде солнца Солнце зашедшее иногда во гроб». Тропарь Пасхи «Христос Воскресе из мертвых», а также приветствие «Христос Воскресе!» и ответ на него «Воистину Воскресе!» в соответствии с последованием пасхальной утрени приобретают значение рефрена, многократно исполняемого во всех разделах II части. При этом в начале «Воскресения Христова» композитор допускает нарушение последовательности службы: возглас священника «Христос Воскресе!» должен следовать после стихир «Воскресение Твое Христе Спасе», а не до неё. Но как и в случае со стихирой «Тебе одеющего светом яко ризою», для Пендерецкого существенную роль играет не буквальное следование тексту службы, а воссоздание художественного впечатления от православного пасхального богослужения у человека, принадлежащего иной конфессии, но тонко ощущающего атмосфе-

ру службы, творчески преломляющего её фоническую сторону. Подобный вывод делает, в частности, А. Ивашкин: «“Заутреня” Пендерецкого, подобно “Всенощной” Рахманинова, “Литургии” Чайковского и “Глаголической мессе” Яначека, является не копией ортодоксального богослужения, но, скорее, воплощением взгляда художника на образный строй старославянских текстов и песнопений»<sup>1</sup>.

Добавим, что для Пендерецкого важную роль играла и фонетическая сторона церковно-славянского текста, воспринимаемая композитором как часть музыкального ряда, определяющая тембровое решение композиции. По словам Л. Акопяна, здесь «фонизм архаического языка возводится в ранг специфического средства музыкальной выразительности»<sup>2</sup>. Не случайно именно в «Утрени» Пендерецкий вводит секцию, основанную на звучании характерных для церковно-славянского языка фрикативных и взрывных согласных (пример № 1). В этом, с одной стороны, видится влияние звуковой атмосферы православной пасхальной службы, образуемой не только наложением хоровых антифонов и пения в алтаре, но и звучанием многих сотен голосов общины, а также звона бубенцов кадила, дополняющих звуковую атмосферу службы. С другой стороны, включение фонемной секции отражает и общие тенденции в развитии европейской вокально-ансамблевой и хоровой музыки, для которой 1960-е годы явились десятилетием расцвета фонемной композиции, ярко представленной в сочинениях Д. Лигети (*Aventures, Nouvelle aventures*), М. Кагеля (*Anagrama, Hallelujah*) и К. Штокхаузена (*Carré, Momente*). Влияние фонемной композиции ощущается и в разделах, где Пендерецкий воспринимает определённые слова вне содержательной конкрети-



Пример № 1  
Example No. 1

К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 2, ц. 24  
Krzysztof Penderecki. Utrenya. Part I, section 2, number 24

ки как исключительно акустический феномен. Так, вычлняя из текста тропаря «Благообразный Иосиф» слова «гробе» и «нове», Пендерецкий создаёт фактурную диагональ, основанную только на звучании этих двусложных слов (пример № 2).

Пример № 2  
Example No. 2  
К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 1, ц. 11  
Krzysztof Penderecki. Utrenya. Part I, section 1, number 11

Вместе с элементами «несемантической вокальной музыки» (термин Ю. Хумьеки-Якубовской<sup>3</sup>) Пендерецкий использует в «Утрене» и характерный для предшествующих сочинений приём слогового расщепления (см. начальные такты Stabat Mater, эпизод «Иисус перед Пилатом» в «Страстях по Луке»). Данный приём мог быть заимствован композитором у Луиджи Ноно<sup>4</sup>, творчество которого привлекало особое внимание Пендерецкого в 1960-е годы. Немаловажен и тот факт, что польский композитор стажировался у итальянского мастера в конце 1959 – начале 1960 годов.

Наряду со спецификой звучания вербальных рядов сочинения необходимо отметить и характерный именно для «Утреди» приоритет звучания низких мужских голосов. Пендерецкий и до этой композиции с особой симпатией относился к звучанию партий басов, о чём свидетельствуют, например, начало Stabat Mater, разделы «Страстей по Луке». Но именно в «Утрене» мужские хоры с преобладанием басового звучания, басовые соло приобретают важнейшее значение. Обращает на себя внимание не только tessitura, многочисленные басовые педали, октавные удвоения, но и терпкие секунды между басовыми партиями, создающие вместе с активно применяемыми *glissandi* в узком диапазоне ирреальное, мисти-

ческое звучание. Возможно, именно преобладание басовой краски в хоровых произведениях Пендерецкого позволило польскому исследователю М. Томашевскому метафорически охарактеризовать духовные сочинения Пендерецкого как «музыку, открытую вверх, но прочно стоящую на земле»<sup>5</sup>.

Длительно выдерживаемые басовые педали создают ассоциации с византийскими исонами, получившими большое распространение в русской духовной музыке на протяжении столетий. Желание Пендерецкого воплотить малосекундовые биения в низком регистре, возможно, объясняется не только его особой любовью к сонорным эффектам, но и стремлением буквально запечатлеть воспринимаемое как диссонантное биение, создаваемое различием уровня *vibrato* между басовыми тембрами. Примечательно, к примеру, применение взаимного глиссандо низких басов, исполняющих малую секунду *Cis–D* в большой октаве (часть I, ц. 10).

В то же время в 3-м разделе I части («Богоявления Твоего Христе») Пендерецкий выписывает в партии басов практически неисполнимые звуки в первой и даже во второй (!) октаве в условиях динамики *p*. Фальцетное пение басов в данном случае создаёт эффект *quasi*-мальчишеского пения, а кроме того, буквально продолжает эксперименты с тембровой мимикрией, характерные для европейского авангарда 1960-х. За четыре года до начала работы над «Утреней» подобный эксперимент со звучанием басовой партии в первой октаве реализовал Д. Лигети в своей знаменитой хоровой пьесе для 16 голосов *Lux aeterna* (сравните примеры № 3а и 3б).

Пример № 3а

К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 3, ц. 11, партии хора 1 (тенора и басы)

Example No. 3a

Krzysztof Penderecki. *Utrzenya*. Part I, section 1, number 11, Choir 1 parts (tenors and basses)

The image shows a musical score for two vocal parts: Tenors (T) and Basses (B). The lyrics are written in Russian and Polish. The Russian lyrics are: "стран-но - при-ем - let - sya". The Polish lyrics are: "vo grob mal". The score includes musical notation with notes and rests, and dynamic markings like *mf*.

Пример № 3б

Д. Лигети. «Lux aeterna», такты 38–40 (партии басов)

Example No. 3b

György Ligeti. *Lux aeterna*. mm. 38–40 (bass parts)

The image shows a musical score for three bass parts, labeled B1, 2, and 3. The lyrics are "mi - ne". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like *morendo*. The notes are written in a low register, consistent with the description of the piece.

Применение крайних участков вокального диапазона характеризует не только партии басов в сочинении Пендерецкого, но и партии высоких голосов. Нередким в «Утрене» становится выход партий сопрано и теноров в третью и, соответственно, во вторую октаву или использование в партии меццо-сопрано звуков *gis* и *a* второй октавы, что вместе с интенсивной динамикой придаёт повышенную экспрессивность звучанию. Интересно в этом отношении сравнить решение текста покаянного псалма в «Страстях по Луке» и в «Утрене». В пассионах текст *Miserere mei Deus* звучит в полифоническом наложении хоровых партий с преобладанием тембров альты и баса, исполняющих свои мелодические линии в низкой и средней tessiture и преимущественно приглушённой



динамике. В «Утрени», напротив, псалом «Помилуй мя, Боже» звучит напряжённо, эксталично и в то же время необычайно лично (композитор избирает голоса солистов) – не как обиходное литургическое песнопение, но скорее как истовая мольба о прощении.

Дополнительными ресурсами экспрессивности музыкальных рядов «Утрени» становятся уже привычные для хоровых сочинений Пендерецкого шёпот (*sussurando*) и крик (*grido*), используемые здесь в качестве составляющих практически театральных эффектов, исходящих из содержания текста: например, глаголы «ужаснися» и «бояйся» в тексте ирмоса восьмой песни канона Великой Субботы подчёркиваются резким хоровым *tutti* (*sub. ff, quasi un grido*). Указание на театральность в данном случае – не преувеличение. Сочинения К. Пендерецкого, наполненные яркими звукообразами, притягивали даже такой «экзотический» для академической композиции жанр, как хоррор в кинематографе, о чём пишет Франк Хентшель: «...музыка Пендерецкого неоднократно использовалась непосредственно в фильмах ужасов, в том числе в таких классических образцах, как “Изгоняющий” Уильяма Фридкина (1973) и “Сияние” Стэнли Кубрика (1980). Само присутствие музыки Пендерецкого говорит о том, что она воспринимается режиссёрами и зрителями как весьма эффектная» [1, р. 211–212]. Добавим также, что и сам композитор, объясняя особенности «Утрени», подчёркивал: «...служба в русском православном храме – это некое действие, нечто вроде музыкального театра»<sup>6</sup>.

В то же время Пендерецкий с особой тщательностью относится к собственно музыкальному профилю своего сочинения, опирающемуся в том числе и на

особенности православного богослужения. Так, в отличие от тройного хорового состава в *Stabat Mater* и в «Страстях по Луке», в «Утрени» использован преимущественно двуххорный состав – явная аллюзия на правый и левый хоры на ортодоксальной службе. Звучание хоров дополняет ансамбль солистов, который ассоциируется с третьей важной составляющей православного «музыкального убранства» – с пением священников в алтаре.

Сольные, вокально-ансамблевые и хоровые антифоны, в свою очередь, становятся важным ресурсом создания стереофонических эффектов. Так, в 3-м разделе I части («Богоявления Твоего Христе») канон солистов-басов «Аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже» буквально отражается в выдержанных звуках хора басов, создавая впечатление реального реверберационного эффекта, подобного тому, который возникает в пространстве православного храма. В ряде разделов стереофония обеспечивается не только вокальными коллективами, но и попеременным звучанием ансамбля солистов (хора) и инструментальных групп. Например, во 2-м разделе I части («Благословен если Господи») попеременные *crescendi* ансамбля медных инструментов (труб, валторн) и вокального ансамбля позволяют отчётливо воспринимать перемещения звучностей в *quasi*-храмовом пространстве концертного зала.

Многохорность создаёт условия и для наложения различных типов звучности: двух – континуальной мобильной (глиссандирующей) и пульсирующей или трёх – континуальной стабильной, континуальной глиссандирующей и пульсирующей. Заметим, что сочетание различных типов сонорных субфактур отличает не

только фактурную организацию «Утрени» и «Страстей по Луке», но типично и для сочинений других представителей европейского авангарда 1960–1970-х годов (М. Кагеля, К. Штокхаузена).

На ином полюсе фактурной организации «Утрени» находится динамический унисон, ставший своеобразной визитной карточкой хорового письма Пендерецкого. Даже без знакомства с партитурой можно ощутить сходство первых тактов «Утрени» и *Stabat Mater*. Передача одного звука от голоса к голосу напоминает передачу пламени от свечи к свече перед началом пасхальной утрени.

Важную роль в фактурной организации «Утрени» играют также сольные псалмодии и хоральное изложение, буквально воссоздающие звуковой профиль богослужения. Композитор вводит две цитаты: в I части звучит лаврский напев, используемый при исполнении стихов Псалма 118 («Непорочны») и присовокупляемых к ним «похвал» Христу, во II части неоднократно звучит ритмически варьированный, но весьма узнаваемый обиходный напев «Христос Воскресе из мертвых».

Таким образом, изучение тембро-фактурных особенностей «Утрени» позволяет выявить три базовых источника хорового письма Пендерецкого в этом сочинении:

а) приёмы, сформированные в хоровой музыке Пендерецкого 1950–1960-х годов, – оперирование разновидностями сонорной фактуры как в чередовании, так и в сочетании, применение стереофонии, динамических унисонов, внедрение артикуляционных средств повышенной экспрессивности, таких как шёпот, крик;

б) новейшие тенденции в развитии авангардной хоровой музыки 1960-х годов – использование элементов фонем-

ной композиции, расширение рабочих диапазонов хоровых партий, обусловленное в том числе и стремлением к тембровой «мимикрии», активное применение фальцетного пения;

в) интонационно-фактурные элементы хорового письма, типичные для православной службы – антифонное пение, взаимодействие сольных, ансамблевых (пение священнослужителей в алтаре) и хоровых (пение правого и левого хоров) эпизодов, приоритет звучания мужских хоров с ярко выраженной краской низких басов, цитаты православных напевов.

Все эти составляющие хорового письма Пендерецкого органично сочетаются друг с другом в рамках воплощения яркой звуковой картины кульминационных служб церковного года, отражая крайний контраст между оплакиванием Христа (утрени Великой Субботы) и ликованием о его Воскресении (пасхальная утрени), – контраст прежде всего эмоциональный. В одном из своих интервью Пендерецкий, сравнивая русскую духовную музыку с западной католической, отметил: «В русской духовной музыке вообще больше спонтанного, чувственного, а в западной духовной музыке больше сдержанности, рассудка, рационализма. В костёле нет эмоций. Там человек более в себе, музыка сосредоточена внутри человека, а здесь она выплёскивается, становится средством общения»<sup>7</sup>.

Для композиторов послевоенного авангарда обращение к духовной музыке – скорее исключение, нежели правило. В 1960-е годы, пожалуй, лишь Пендерецкий и Лигети ярко заявили о непреходящей ценности литургического слова для современного музыкального искусства. Но если для Лигети тексты заупокойной службы явились одним из необходимых ресурсов «спокойного экспрессионизма»,





под которым композитор понимал «способность описывать ужасные, невероятные вещи спокойно и педантично»<sup>8</sup>, то для Пендерецкого сакральная музыка стала непосредственной потребностью его самовыражения как художника. Об этом пишет, в частности, И. Вискова, анализируя причины возрождения жанра пассиона («Страсти по Луке») именно в творчестве Пендерецкого: «Это было не просто неким художественным актом. Можно говорить о том, что в сферу духовной музыки вернулось всё, что было утеряно ранее, во времена авангарда, в погоне за художественными новинками» [2, с. 152]. Сам композитор отмечал, что духовная музыка явилась «восстановлением метафизического пространства человечества, разрушенного катаклизмами XX века» (цит. по: [3, р. 50]).

Пендерецкий однажды признался: «Я, музыкант, обращаюсь к Библии как к неисчерпаемому источнику мудрости. В библейских сюжетах пульсируют вечные человеческие страсти: любовь, страдание, жажда власти. На её страницах предстают и поныне актуальные проблемы человечества: стремление к свободе, истине, поиски смысла жизни, попытки разгадать тайны человеческого бытия <...> Мы и сегодня, в конце XX века, живём и творим в русле этой традиции. Религия несколько не связывает мои творческие устремления. Напротив, она постоянно даёт мне импульсы, которые затем преобразуются в творчестве»<sup>9</sup>.

С одной стороны, может показаться, что жанры духовной музыки, несущие на себе груз ответственности перед многовековыми традициями, не располагают к экспериментам. С другой стороны, каждая эпоха вносит свои коррективы в принципы положения на музыку литургических текстов. Обратим внима-

ние, насколько сочинения, написанные непосредственно для церкви, изменили свой облик за прошедшие столетия. Особенно это заметно по современным богослужениям в католической церкви, использующим сегодня ресурсы не только академического, но и массового искусства<sup>10</sup>. В этом отношении внедрение Пендерецким авангардных приёмов в сочинения на богослужебные тексты не представляется чем-то из ряда вон выходящим. Кроме того, композитор и не заявлял о своих сочинениях как о церковных – предназначенных для богослужения. Его «Утренняя» – это концертное произведение, не только использующее в качестве источника вдохновения традиции русской православной музыки, но и отражающее глубокое уважение к ней.

Неослабевающее внимание к «Утренней» и предшествовавшим ей сочинениям Пендерецкого католической традиции сегодня свидетельствует о том, что этот риск был оправдан. В частности, Хельмут Лоос подчёркивает органичность сочетания традиций церковной музыки и авангардных приёмов в духовной музыке Пендерецкого, отмечая, что «Утренняя» «соответствует пониманию музыки в Православной церкви, где соноризм с его мистическим искусством звука вполне оправдан как соответствующий традиции» [4, р. 69]. А. Гебур и Р. Хатген проводят аналогии между духовными сочинениями Пендерецкого и поздними сакральными опусами Шёнберга и Стравинского [5, р. 154]. Можно дополнить эти наблюдения следующим замечанием: «Утренняя» Пендерецкого, а также и последовавшие за нею сочинения, такие как «Херувимская песнь» (1986), «Слава Святому Даниилу, князю Московскому» (1997), являются ещё и «мостом» между западной и восточной частями

славянского мира, разделёнными кон-  
фессионально, языково, но не идей-  
но и не эмоционально<sup>11</sup>. По мнению  
В. Швингера, обратившего особое вни-  
мание на уникальную фоническую сто-  
рону «Утрени», «ни одна из предыдущих  
композиций Пендерецкого не звучала  
более славянски»<sup>12</sup>. Фактически именно  
«Утренья» венчает ряд сочинений Пенде-  
рецкого, повествующих о главных собы-  
тиях церковной истории, связанных со  
Страданиями, Погребением и Воскресе-  
нием Иисуса Христа – истории, расска-  
занной на языках не просто западного  
и восточного христианского мира, но,  
прежде всего, западного и восточного

славянского мира. Появление «Утрени»  
позволило дополнить полные трагизма  
звуковые картины *Stabat Mater*, «Стра-  
стей по Луке» и завершить их полной  
ликования, торжества, света музыкой  
«Воскресения Христова», реконструиру-  
ющей ни на что не похожую атмосферу  
православного «Праздников Праздника и  
Торжества из Торжеств». Таким образом,  
«Утренья», которую композитор называл,  
по свидетельству А. Ивашкина, «русской  
мессой»<sup>13</sup>, стала звучащим символом  
славянской христианской соборности,  
воплощением идеи культурного едине-  
ния славянских народов, чрезвычайно  
актуальной сегодня.

### Примечания

<sup>1</sup> Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М.: Советский композитор, 1983. С. 43.

<sup>2</sup> Акопян Л. О. Case Study: Польша // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22–23. С. 316.

<sup>3</sup> Humięcka-Jakubowska J. Inspirations in Reflection and Creativeness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2015. С. 82. Синоним понятия фонемная композиция.

<sup>4</sup> Впервые Луиджи Ноно применил слоговое расщепление вербального ряда в кантате *Il canto sospeso* (1955–1956). На рубеже 1950–1960 годов в своих хоровых и вокально-ансамблевых сочинениях композитор экспериментировал и с фонемным расщеплением слова. См.: Рыжинский А. С. Сочинения Луиджи Ноно конца 1950-х годов: становление нового хорового стиля // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. М., 2015. С. 335–353.

<sup>5</sup> Tomaszewski M. Listening to Penderecki // Studies in Penderecki. Vol. 2. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc., 2003, p. 22.

<sup>6</sup> Цит. по: Яблонский П. Пендерецкому – много лет, а пока 80 // Культурология. 2014. № 4 (71). С. 73.

<sup>7</sup> Цит. по: там же, с. 74.

<sup>8</sup> Трайнина Е. Л. Поздний «Лигети-стиль» (произведения 1990–2000-х годов): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 203.

<sup>9</sup> Медведев А. Вечное слово, новое звучание // Музыкальная жизнь. 1995. № 3. С. 3.

<sup>10</sup> Напомним, к примеру, о совершении богослужения 12 декабря 2011 года Папой Бенедиктом XVI с использованием фрагментов «Креольской мессы» Ариэля Рамиреса, наполненных зажигательными латиноамериканскими ритмами.



<sup>11</sup> В одном из интервью Кшиштоф Пендерецкий фактически сформулировал своё творческое кредо: «Художник должен преодолевать границы. Чтобы создать что-то новое, нужно преодолевать традиции, эстетические привычки... Преодолевать самого себя». См.: Никольская И. Пендерецкий – музыкант и бренд // Музыкальное обозрение. 2020. № 7 (463). URL: <https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/> (дата обращения: 15.01.2022). Преодоление границ – важная характеристика, отличительное свойство искусства Пендерецкого, начиная со Stabat mater и «Страстей по Луке» и касающаяся не только композиционно-технической, но и, как подчеркивает Р. Туп, идеологической стороны: «При коммунизме написание откровенно религиозных произведений было также актом политического неповиновения. В Stabat Mater Пендерецкого (1962) – впоследствии части “Страстей по Луке” (1965) – был дан ориентир, одновременно определивший проблему, обусловленную авангардными догматами: после десяти минут кластеров, перемежающихся с диатоническими песнопениями, сочинение заканчивается устойчивым, но чужеродным трезвучием» (Toop R. Expanding Horizons the International Avant-garde // The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Ed. by N. Cook, and A. Pople. NY: Cambridge University Press, 2014, p. 473).

<sup>12</sup> Schwinger W. Changes in Four Decades: the Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki // Studies in Penderecki / Ed. R. Robinson. Vol. 1. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc., 1998. Vol. 1, p. 73.

<sup>13</sup> Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий. Указ. изд. С. 42.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hentschel F. Das Unheimliche in Krzysztof Pendereckis Als Jakob erwachte... Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm // Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven. Ed. M. L. Herzfeld-Schild. Stuttgart: J. B. Metzler. March 2020, S. 211–225.

[https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4_8)

2. Вискова И. В. Духовные аспекты в творчестве современных польских композиторов // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 32. С. 151–157. <https://doi.org/10.15382/sturV201832.151-157>

3. Skrukwa M. Biblical Inspirations in the Works of Krzysztof Penderecki: at the Crossroads of Theology and Music // Perspektywy Kultury. 2019. Vol. 26. No. 3, pp. 47–66. <https://doi.org/10.35765/pk.2019.2603.06>

4. Loos H. The Tonal Language of Sacred Music by Krzysztof Penderecki // Teoria Muzyki: Studia, Interpretacje, Dokumentacje. 2020. No. 16, pp. 55–71. <https://doi.org/10.26377/22998454tm.20.16.041>

5. Gebuhr A., Hatten R. The Inspiration of Krzysztof Penderecki: a Personal Retrospective from the United States // Indiana Theory Review. 2021. Vol. 37, pp. 151–157. <https://doi.org/10.2979/inditheorevi.37.1.05>

### *Информация об авторе:*

**А. С. Рыжинский** – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

## References

1. Hentschel F. Das Unheimliche in Krzysztof Pendereckis Als Jakob erwachte... Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm. *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*. Ed. M. L. Herzfeld-Schild. Stuttgart: J. B. Metzler. March 2020, S. 211–225.  
[https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4_8)
2. Viskova I. V. Spiritual Aspects in Music of Present-day Polish Composers. *St. Tikhon's Orthodox University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. 2018. Issue 32, pp. 151–157. (In Russ.) <https://doi.org/10.15382/sturV201832.151-157>
3. Skrukwa M. Biblical Inspirations in the Works of Krzysztof Penderecki: at the Crossroads of Theology and Music. *Perspektywy Kultury*. 2019. Vol. 26. No. 3, pp. 47–66.  
<https://doi.org/10.35765/pk.2019.2603.06>
4. Loos H. The Tonal Language of Sacred Music by Krzysztof Penderecki. *Teoria Muzyki: Studia, Interpretacje, Dokumentacje*. 2020. No. 16, pp. 55–71.  
<https://doi.org/10.26377/22998454tm.20.16.041>
5. Gebuhr A., Hatten R. The Inspiration of Krzysztof Penderecki: a Personal Retrospective from the United States. *Indiana Theory Review*. 2021. Vol. 37, pp. 151–157.  
<https://doi.org/10.2979/inditheorevi.37.1.05>

*Information about the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky** – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 30.01.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 11.02.2022

