

УДК 78.02+78.082.1+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-15>**Андрій Леонідович Чорний**

ORCID: 0009-0002-3529-9906

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
andreychernyy1980@gmail.com

СЬОМА СИМФОНІЯ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ЯВИЩА СИМФОНІЗМУ

Мета роботи. У статті досліджуються жанрово-стильові, фактурно-виразові та ідейно-концептуальні особливості Симфонії-кантати К. Пендерецького «Сім брам Єрусалиму». **Методологія дослідження** представляє комплексне застосування естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів. Важливим представляється виконавський диригентський підхід. **Наукова новизна** роботи визначається виявленням концептуально-музичних ідей сучасного симфонізму в авторських проєктах. **Висновки.** Серед багатющої композиторської спадщини К. Пендерецького Сьому симфонію-кантату К. Пендерецького «Сім брам Єрусалиму» можна віднести до найвищої фази його творчого досвіду – фази «великого синтезу», яка відтворює його концептуально-світоглядні установки уособлення «метафізичного простору людини, зруйнованого катаклізмами ХХ століття» заради «відновлення сакрального виміру реальності» як єдиного шляху до порятунку людини, на якому мистецтво стає найважливішим засобом, «джерелом важких надій». Музична мова відзначається власними, авторськими розробками в галузі звуковисотності, тембральності (аж до створення власного інструмента – тубофону), фактури, що дозволило композитору створювати індивідуальні (авторські) музичні проєкти і концерції у сфері симфонізму (а також в інших жанрах музики). Музична драматургія рясніє парадоксами, несподіваними поворотами та жанровими модуляціями дійства. На користь симфонічної складової виступає четверний склад оркестру, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони. У вербальному компоненті, завдяки використанню латинської мови, яка пропонує мовну нейтральність через ритуальну мову, що більше не використовується в народній мові, підкреслюється сакральна образність. У цьому творі Пендерецький відходить від свого постнеоромантичного стилю 1980-х, звільняючись від типових моделей на користь своїм натхненню, інтуїції та духовній складовій мистецтва. Очевидно посилюється просторове відчуття звучання, його «вільне дихання»; ефекти

«відриву» хроматики від басу та її несподівані повернення до тонального фундаменту; поєднання варіативності та імітації. Недивно, що композитор назвав цей твір серед двох своїх опусів, які хотів би відправити у майбутнє.

Ключові слова: жанр симфонії, симфонія-кантата, симфонічний оркестр, тембр, фактура, мелодія, музична драматургія, ідейна концепція твору, авторський проєкт.

Chornyi Andrii Leonidovich, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

K. Penderetsky's seventh symphony in the aspect of the development of the phenomenon of symphony

Aim of the work The article examines the genre-stylistic, textural-expressive and ideological-conceptual features of K. Penderetsky's Symphony-cantata "Seven Gates of Jerusalem". **The research methodolog** presents the complex application of aesthetic and cultural, historical, musicological methods. An executive conducting approach is important. **The scientific novelty** of the work is determined by the identification of conceptual and musical ideas of modern symphony in the author's projects. **Conclusions.** Among the rich compositional heritage of K. Penderetskyi, the Seventh Symphony-Cantata of K. Penderetskyi "The Seven Gates of Jerusalem" can be attributed to the highest phase of his creative experience - the phase of "great synthesis", which reproduces his conceptual worldview attitudes of the personification of "the metaphysical space of man, destroyed by the cataclysms of XX century" for the sake of "restoring the sacred dimension of reality" as the only way to human salvation, in which art becomes the most important means, "the source of difficult hopes". The musical language is marked by his own, author's developments in the field of pitch, timbre (up to the creation of his own instrument - the tubaphone), and texture, which allowed the composer to create individual (author's) musical projects and concepts in the field of symphony (as well as in other genres of music). Musical drama is full of paradoxes, unexpected turns and genre modulations of action. In favor of the symphonic component, the quartet of the orchestra, which also includes four drums of percussion, an organ and specially created for this symphony, the so-called tubaphones In the verbal component, thanks to the use of the Latin language, which offers linguistic neutrality through a ritual language no longer used in the vernacular, sacred imagery is emphasized. In this work, Penderetsky departs from his post-neo-romantic style of the 1980s, freeing himself from typical models in favor of his inspiration, intuition and the spiritual component of art. The spatial feeling of the sound, its "free breathing" is obviously enhanced; the effects of the "detachment" of the chromatics from the bass and its unexpected return to the tonal foundation; a combination of variability and imitation. It is not surprising that the composer named this piece among his two opuses, which he would like to send to the future.

Key words: symphony genre, symphony-cantata, symphony orchestra, timbre, texture, melody, musical dramaturgy, ideological concept of the work, author's project.

Актуальність теми роботи. Найбільшу популярність у сфері такого музичного явища як польський симфонізм ХХ століття, з його потужним історичним корінням, отримала симфонічна творчість Кшиштофа Пендерецького (1933–2020). Його музика, з одного боку, насичена експериментами та новаціями, з іншого прагне останніми десятиріччями емоційної відкритості, доступної слухачам, але втілюючи прості-складні парадигми буття. Панорама музики ХХ-ХХІ століть немислима без творчості Пендерецького – справжнього музичного класика двох століть. Його естетична позиція часто стає предметом суперечок. Яскравий авангардист початку 1960-х, автор знаменитого «Плачу по жертвам Хіросіми» - твору, що став хрестоматійним для авангарду 1960-х, від другої половини 1970-х відійшов від авангардної естетики, воліючи говорити про себе як про продовжувача традицій європейського симфонізму. Кажуть, що «у музиці ХХ століття ніхто (з композиторів – А.Ч.) не зробив такої кар’єри, як він. Зрівнятися з ним міг би, мабуть, лише Ігор Стравінський» [2]. Тривалий творчий шлях К. Пендерецького, що охоплює період з середини 1950-х і включає два десятиріччя ХХІ століття, повною мірою відображає естетичні тенденції та «перипетії долі» Нової музики (як сам композитор поетично промовив у назві своєї книги – «Лабіринти часу» [6]). Ця Нова музика, зокрема, була спрямована і до цілого пласта музичної культури з приставкою «-нео». Його новонабутий художній принцип, що спирається повною мірою на переосмислення музичних традицій, далеко не завжди означає відмову від колишніх музичних засобів, вироблених в революційно-авангардний період – окремі елементи тої «попередньої» музичної мови так або інакше проявляються на різних рівнях сучасного композиторського мислення. Для Пендерецького подібне зміщення естетичних орієнтирів виливається у поступове витіснення класичними прийомами колишніх радикально-авангардних методів. Яскравим свідомством цього процесу є симфонічна творчість композитора, де Симфонія № 7, на наш погляд, виділяється яскравістю впливу та характерністю музично-мовних і формотворних засобів. Їх виявлення містить актуальний зріз музикознавчих досліджень сучасності.

Метою статті є дослідження.

Викладення основного матеріалу. В своїй книзі «Лабіринти часу. П'ять лекцій наприкінці століття» К. Пендерецький писав: «Моя перша симфонія була написана в 1973 році, коли мені було 40 років. Тоді я спробував підсумувати свій двадцятирічний музичний досвід – час авангардних, радикальних пошуків. Це був підсумок того, що я зміг сказати як художник-авангардист. Чотири симетричні частини – Arche I, Dynamis I, Dynamis II, Arche II – свідчили про бажання побудувати світ заново. Велике руйнування – за логікою авангардизму – означало також прагнення до нової космогонії» [6, с. 50]. Дійсно, ця симфонія стає підсумковим і водночас рубіжним твором періоду 1970-х – тут, поряд із використанням техніки сонористики, вже з'являються паростки нового неоромантичного стилю композитора. У наступних симфоніях композитор заперечує авангардно-сонористичні «вишукування»: «... потім настав час симфонічних маніфестів «нового романтизму», – писав К. Дроба [5] є чудовим коментарем до справжньої симфонічної мови. Послідовність наступних трьох програмних симфоній К. Пендерецького (II – «Різдвяна», 1979-80; III – «Мюнхенська», 1988-95; IV – «Паризька», 1989) досить чітко вказує напрямок, в якому розвиватиметься його пізніша творчість, зокрема, симфонічна. І цей стильовий «стрибок» відбувся на піку популярності Пендерецького як одного з провідних авангардних композиторів. Симфонічна творчість Пендерецького представляє благодатний матеріал для роздумів про долю жанру симфонії у XX-XXI століттях, дозволяючи розширити та уточнити деякі концептуальні положення теорії симфонізму.

Як відомо, непросте поняття симфонізму, з його загальноестетичними і музичними засадами, у музикознавчий побут запровадив Б. Асаф'єв і суттєво розвинув М. Арановський [1]. Останній наголошує еволюційні зрушення у перебудові симфонії XX століття (свобода кількості та порядку частин, їх структури; відмова від сонатної форми та інших типологічних характеристик; поява жанрових мікстів; зміщення у бік переважання дії та рефлексії та існування поза бінарної опозиції. Культурно-соціальні зрушення

XX століття зумовила пошуки нових, сильніших засобів музичної виразності, відхід від традиції на користь індивідуальних проєктів. Пендерецький виділяється саме таким шляхом. Позиції свого «нового романтизму» композитор чітко формулює: «Словами Малера я міг би сказати, що адресую свою музику людині – людині, що відчуває, мислить, дихає, страждає» [6, с. 60]. Ми б сказали – живій людині будь-якої епохи, або – поза часу. К. Пендерецький створив особливий тип симфонізму, що відрізняється від, наприклад, його польських колег (Х. Гурецького, В. Люгославського та ін.), але відштовхується від досвіду пізніх романтиків, змінюючи при цьому «образ жанру» та принципи традиційного симфонічного мислення. Взагалі-то Пендерецький прагне «увібрати все, що існувало» [7, с. 51] та інтерпретувати глобальні теми на основі живих почуттів. Це, а також відомий темперамент композитора обґрунтовує його відхід від авангарду: його особистісні настанови заперечували естетику авангарду, де людські почуття не мають проявів.

Після Першої, авангардистськи-експериментаторської, симфонії у Пендерецького відбувається несподіваний «стрибок» у бік традицій брукнерівського драматичного симфонізму у Другій; експресіоністсько-песимістичної поетики у Третій (1988–1995); лірико-драматичної поетики у Четвертій (1989); «монументальної романтичної драми, повної глибоких переживань, різких емоційних контрастів, буйного пафосу та скерцозної грайливості, численних химерних мотивів, яскравих та різноманітних барв» [8, с. 94] у П'ятій (1992); «бетховенської пасторальності» у Шостій (2018 – написана після Сьомої та Восьмої), з вісьма піснями на вірші китайських поетів та інтермедіями на ерху. Втім, Симфонії №№ 7 (1996) і 8 (2007) відходять від мовних та образних моделей пізнього романтизму на користь піднесених образів християнської релігії, рятівної віри в Бога як єдиної опори в житті людини. Останні симфонії представляють міксову форму симфонії-кантати (№ 7) та, фактично, вокального циклу з оркестром на вірші німецьких поетів (№ 8).

з 1990-х років композитор явно віддав перевагу ефекту 3-4-нотних акордів, що становлять набір приголосних інтерва-

лів. У контексті багатства різних «звукових ідей», представлених у партитурах Пендерецького, такі звуки, як один тривалий звук певної висоти (наприклад, Симфонія № 1, Динаміс 1; Симфонія № 5, № 65), набувають конкретного значення – як формальне, так і символічне співзвуччя квінт або традиційних мажорних тризвучій (мі-бемоль мажор на словах «Глорія» у «Магніфікаті» та «сонце» в «Космогонії», ре мажор на словах «Глорія» у «Семи воротах Єрусалиму» та «Сонце» ». «Царство Небесне» в Гімні св. Ці «очищаючі» звуки часто з'являються наприкінці багатьох творів Пендерецького (наприклад, до мажор у «Поліморфії» і «Te Deum», ре мажор у «Stabat Mater», ми мажор у «Страстях» та «Семи вратах Єрусалиму», сіль мажор у Концерті для флейти, ре-спеціаліст у Кредо). У творах Пендерецького мелодійні рядки (які виступають у ролі тем) зазвичай мають квазіполіфонічний характер за рахунок чергування великих та малих інтервалів (наприклад, мінорної септими та малої секунди в Симфоніях № 2, № 7) або двох інтервальних стрибків. у протилежному напрямку - за тональною шкалою - (наприклад, у 5-й симфонії № 6 і 8 низхідні штрихи мінорної септими розділяються штрихами, що сходять).

Сьома симфонія-кантата Пендерецького «Сім брам Єрусалиму» написана 1996 року до 3000-річного ювілею міста на замовлення влади Єрусалиму та Баварського радіо (прем'єра відбувалася 19 січня 1997 року, диригував Лорін Маазель). Це грандіозний крупний твір тривалістю близько 70 хвилин, який складається з семи частин і передбачає величезний склад виконавців: п'ять солістів (два сопрано, альт, тенор, бас), читець, три змішаних хори і оркестр – майже четвертий за складом, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони (величезні ударні ідіофони зі специфічним міцним «цмокаючим» звучанням за допомогою пластикових труб різної довжини, по верхніх отворах яких ударяють спеціальними великими палицями; на вигляд інструменти нагадують багатоствольну артилерійську дальнобійну систему і розташовуються з двох боків виконавського колективу на підставках). Пендерецький казав, що, якщо йому

не вистачає чогось у звучанні оркестру – він сміливо створює щось нове. Частина духових інструментів виділена в спеціальну групу і зазвичай грає з балкона концертного залу (*nella sala*).

Вербальний текст твору представляють фрагменти «Старого Завіту»: з Псалмів Давида (ті, в яких той виражає свої почуття до Єрусалиму – Святого міста), з Книг пророків – Єзекіїля, Данила, Єремії. Ці тексти славлять велич Бога і пов'язані з Єрусалимом: пророкують про пришествя Месії, а також нагадують, за словами Єремії, про відповідальність людини за вибір «шляху життя» або «шляху смерті». Повтори вибраних рядків латинського тексту та пов'язаних із ними звуків допомагають підкреслити симетричну музичну структуру. Наприклад, музичне оформлення вірша XLVII Псалма («*Magnus Dominus*») створює основу як I частини, так і усього твору (наприкінці VII частини текст і музика, використані у частині I, повертаються). У II і IV частинах є аналогічний текст псалма CXXXVI («Якщо я забуду тебе, Єрусалиме...») і тема із семиразовим повторенням звуку. III частина, розрахована на три хори а *capella*, заснована на одному з найвідоміших покаянних псалмів («*De profundis clamavi...*»), має характер молитви про прощення. Частина V більш різноманітна; її обрамляють радісні та потужні «Глорія» і «Алілуйя», в яких переважає уривчаста артикуляція; важливу роль тут грає група «антифонно» розташованих тубофонів. Цим крайнім фрагментам протиставляються два споглядально-ліричні сегменти, що утворюють симетричну структуру а-б-а1: а – вокальна («*Benedixit filiis tuis...2*»); б – інструментальна (виразні солюючі партії флейти та валторни). Інший характер носить VI частина, в якій читець (національною мовою слухачів) «пропрокує» словами Єзекіїля створення «кісток сухих», коли «дух увійшов у них, і вони ожили і стали на ногах».

Взагалі, до релігійної тематики Пендерецький звертається постійно, що є важливою частиною його доктрини Спасіння людства XX століття через мистецтво. Слід також вказати, що вербальний текст Пендерецький доволі часто використовує не тільки як ідейне послання, а й як натхнення для формування звуку (однієї з його чисто музичних парадигм). У кантатах

(а Сьома симфонія є гібридом – симфонією-кантатою) та ораторіальних творах композитор віддає перевагу латині (хоча у цілому використовує тексти різними мовами, зокрема, стародавніми). Пендерецький через відповідне поєднання ретельно підібраних різнорідних речень і рядків або через скорочення та інтерполяції всередині виділеного словесного тексту визначає як основний ідейний посил своєї музики, так і виразний «сценарій», який він підпорядковує виразовій музичній структурі, музичній семантиці твору. Латинський текст Біблії Пендерецький також використовував у «Страстях», «Canticum canticorum» та інших творах.

У семантико-семіологічній структурі Сьомої симфонії великого значення набуває числова символіка, яка допомагає моделювати ірреальні та реальні світи, формуючи особливу картину світу, і є невід'ємним виразником та символом культури, слугуючи відтворенню складного світу емоцій, думок та почуттів, естетичних та етичних цінностей. В даному випадку Пендерецький відсилає слухачів та виконавців до значення числа «7», значно навантаженого символізмом у Біблії та єврейській традиції. Число «7» відносять до розряду духовних чисел, тобто до духовного боку речей, таємничої Божественної сили в природі. У християнстві даному числу приділяється особлива увага: у Старому Завіті воно служило клятвою перед Богом (Кн. Бут. 21:30-31) і є особливо важливою у Новому Завіті (взагалі «7» згадується у Старому та Новому Завітах 700 разів). Серед усіх чисел із символічним значенням «7» посідає найважливіше і найтаємничіше місце; воно використовується як символ завершеності, повноти, досконалості (у цьому сенсі «7» зазвичай свідчить про те, що міра завершена, що є відносно ідеальний чи задовільний результат, є певна повнота). Творіння, описане в першому розділі книги Буття, триває сім днів, щоб вказати, що все створене досконало, тому що походить від Бога (Кн. Бут. 1, 1 і наст.). Християнський Новий Завіт слідує єврейській традиції, коли стверджує, що ми повинні прощати не лише сім разів, а й сімдесят разів по сім, тому що прощення є найважливішим і походить від Бога (Мт. 18, 22). Сьомий день тижня є священним

і присвячений Богові, існує сім смертних гріхів, сім престолів, у вівтарі стоїть семисвічник, який знаменує собою сім обрядів Християнської церкви [3, с. 352]. «7» можна назвати символом, який править світом, і оточує нас повсюдно. Витоки походження даного числа сягають углиб єврейської нації. Там вона позначалася словом «савах» і несла в собі глибоке значення. Єврейський народ вірив, що ця цифра наповнює і несе в собі статки. Крім того, число «7» у культурах різних народів світу характеризує універсальну ідею Всесвіту: сім мудреців, сім великих богів Стародавності, сім матерів-прародительок, сім чудес світу, сім кольорів веселки, сім музичних нот тощо (з вказаним вище значенням максимуму, межі, повноти, обмеження). У цій ролі воно представлено у міфах, казках, легендах, підкреслюючи універсальний характер числа. Щодо відтворення вказаної символіки у семіотичній структурі *семичастинної Сьомої симфонії Пендерецького* – то Пророцтво про майбутнє пришестя Месії відбувається через сьому браму Вічного міста. В очікуванні брами Єрусалима залишаються відкритими вдень і вночі. Цифра «7» має символічне значення (насправді брам набагато більше). Символіка числа «7» є символічною для воскресіння єврейського народу після Голокосту, що виявляється після п'ятої частини, при переході до шостої. У композиції Пендерецького сім частин; сім звуків складають motto, що організує другу та четверту частини. Сім акордів (тризвуччя E-dur) на fortissimo, завершують твір. Таким чином, число «7» грає у симфонії-кантиці значну роль. Твір не тільки написаний у семи частинах, а й «пронизаний» числом «7» на різних рівнях.

І частина (Maestoso) – «Magnus Dominus et laudabilis nimis in civitate» («Великий Господь і славний») починається зі скандування «Magnus Dominus» з 48 Псалму Давида трьома хорами в унісон на потужній педалі віолончелей і контрабасів (цей мотив з'явиться в симфонії неодноразово). Початкові звуки хору, що перериваються перкусією та перетинаються з низькими духовими фігурами, є вражаючим, майже ритуальним «жестом». З перших же звуків на думку сходиться аналогія до Восьмої симфонії Г. Малера «для тисячі учасників» (у Пендерецького тут зага-

лом більше 300 учасників). Музично-мовні симфонічні засоби (барвисті переклички хорів, багата на контрапункти та імітації поліфонічна фактура) переконливо (і досить традиційно) вказують на образ поклоніння Господу. Ритмічні фігури струнних і мідних інструментів нагадують найвиразніші моменти Концерту для оркестру В. Лютославського, але загальна стилістика симфонії, скоріше апелює до симфонізму Д. Шостаковича.

Більш стримані II, III та IV частини черпають свій біблійний текст із Псалмів (137, 130, 137 відповідно) – оспівують славу Священного міста Єрусалиму (як і I, V та VII частини) і представляють для різних солістів-вокалістів можливості продемонструвати свою майстерність (разом з красою рядків Псалмів). У II частині (*Adagio*) «*Si oblitus fuero tui, Ierusalem*» («Якщо я забуду тебе, Єрусалиме» з 137 Псалма) відбувається зав'язка драматичного конфлікту, який отримає розвиток вже у четвертій частині. Іноді фактура містить деякі віддалено пов'язані звуки, які, у свою чергу, пропонують музичний простір, що підсилює дистанцію, позначену в тексті «Якщо я забуду тебе, Єрусалиме».

Музичний виклад III частини «*De profundis*» («З глибини закликаю до Тебе, Господи» з Псалму № 130; також *Adagio*) демонструє звучання трьох хорів *a cappella*, коли хорова фактура апелює до ренесансної поліфонії (що посилює сакрально-храмове забарвлення). Тембро-гармонічне забарвлення частини створює надзвичайно красиве звучання, з накладанням діатонічної модальності на хроматику, з наступним «просвітленням» у чистих квінтах та октавах. Вражають дивовижні просторові ефекти – виникає відчуття всеосяжності та об'ємності звучання. Ця частина ніби розділяє другу і четверту (з однаковим текстом). IV частина – знову «*Si oblitus fuero tui, Ierusalem*» (*If I forget you, Jerusalem*) – розвиває драматичний конфлікт, розпочатий у другій (обидві на текст 137 Псалма), хоча «кожна з частин досить індивідуальна, щоб мати власні переваги, ... коли вони задумані разом, (вони – А.Ч.) утворюють цілісну симфонічну структуру» [9].

У V частині «*Vivace Lauda Jerusalem, Dominum*» («Хвали, Єрусалим, Господа») провідну роль грає оркестр з розширеною перкусійною групою і двома тубафонами (певний час ці

екзотичні інструменти єдині підтримують хори). Жанровий образ радісного скерцо відтворюється у фактурі: три хори скоромовкою інтонують окремі склади. Середня частина подвійної тричастинної форми частини відрізняється різноманітністю оркестрових фарб (соло флейти *ad libitum, senza misura* на тлі кластера струнних). Хорова реприза переривається соло перкусії. Реприза частини містить фактурно-динамічну кульмінацію (цифри 62–64), до якої спрямоване динамічне, неспокійне звучання з гострими метроритмічними акцентами. На піку найактивнішого руху звучання раптово «обрушується» у нерухомий акорд на фермагі. Так композитор здійснює перехід (*attacca*) до передостанньої частини. Тут також виявляється символіка числа «7», яка є символічною для воскресіння єврейського народу після Голокосту. Цей останній момент стає різко очевидним після V частини (Скерцо), найдовшої та найдинамічнішої частини твору. У цей момент у переході до VI частини домінує читець, який декламує пророцтво Єзекіїля (37, 1–10) на івриті («*HaJetà alai jad adonàì*») – алегорію воскресіння, прояснену через оживлення людських кісток, які висихають у пустельному полі, долині смерті. Ця декламація явно є емоційною кульмінацією симфонії, вона викликає емоційні спогади та певний страх, особливо тому, що «голос Бога» також представлений атональними, приглушеними тубофонами облігато. Тут оркестр стихає, струнні створюють сонорно-шумовий ефект; ніби здалеку доливають акценти ударних інструментів, і на цьому фоні входить голос читця. У цій лаконічній у музичному плані сцені представлена головна християнська ідея твору. Композитор визначив її зміст як «бачення Воскресіння» [4, с. 662].

VII частина «*Haec dicit Dominus*» («Так говорить Господь») починається словами пророка Данила «з хмарами небесними йшов як би Син Людський» (що викликало нападки на композитора в ізраїльській пресі після прем'єри твору). Пендерєцький трактує тексти Старого Завіту як ознаку пришествя Христа – власне весь твір став цією ознакою. Вінчають симфонію-кантату слова псалма: «У місті Бога нашого, на святій горі Його» (Пс 47:2). Як завжди у Пендерєцького, у заключному

розділі фіналу проходять всі значні мотиви попередніх тем. Міцне тутті духових у Фіналі відсилає до малерівської симфонічної поетики. Таким чином, I та VII частини Симфонії-кантати складаються з хорового «твердження», яке одночасно є декламаційним і «кричущим» (як у природі, створеній Богом перед Людиною), у супроводі важких мідних духових і дзвінких гонгів. Так втілюється надзвичайне піднесення (уривками з Єремії, Даниїла, Ісаї, а також іншими псалмами – усі вони співаються у швидкій послідовності перед поверненням початкової хорової заяви). Хоча Пендерецький, можливо, відмовляється від свого «фірмового» ковзання та ковзання між двома нотами, натомість він тепер значною мірою покладається на хроматичні гами (тут – переважно низхідні), щоб швидко переходити від одного тонального центру до іншого.

Завершити аналіз Симфонії можна твердженням самого композитора: «Моє мистецтво, що виростає з глибоко християнського коріння, прагне відновити метафізичний простір людини, зруйнований катаклізмами ХХ століття», адже «відновлення сакрального виміру реальності – єдиний шлях порятунку людини. Мистецтво має бути джерелом важких надій» [6, с. 68]. На думку Пендерецького, загроза сучасній культурі становить як «стерильна» авангардна музика, написана з нагоди різних герметичних фестивалів, так і так зване масове мистецтво. Він хотів сформувати культуру, в якій буде відновлено зв'язок між мистецтвом та ідеєю краси, добра та істини. Дані авторські настанови блискуче втілені у Сьомій симфонії.

Висновки. Музичну культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століть неможливо уявити без творчості польського композитора Кшиштофа Пендерецького. В його симфоніях оригінально синтезуються традиції пізнього європейського романтизму з власними, авторськими розробками в галузі звуковисотності, тембральності (аж до створення власного інструмента – тубофону), фактури, формотворення і музичної мови, що дозволило композитору створювати індивідуальні (авторські) музичні проекти і концепції у сфері симфонізму (а також в інших жанрах музики). Серед багатющої композиторської спадщини К. Пендерецького Сьому симфонію «Сім брам Єрусалиму» можна віднести до найвищої фази його творчого досвіду – фази

«великого синтезу», яка відтворює його концептуально-світоглядні установки уособлення «метафізичного простору людини, зруйнованого катаклізмами ХХ століття» заради «відновлення сакрального виміру реальності» як єдиного шляху до порятунку людини, на якому мистецтво стає найважливішим засобом, «джерелом важких надій». Твір є жанровий мікстом – солісти, хор та оркестр виступають тут «на рівних правах». Четверта і п'ята частини Симфонії написані з справжнім симфонічним розмахом, що, можливо, вплинуло на рішення Пендерецького назвати цю кантатно-хорову фреску симфонією. Проте жанр кантати багато в чому диктує свої умови: хорам належить провідна роль, відсутня характерна для музики Пендерецького витончена драматургія, що рясніє парадоксами, несподіваними поворотами та жанровими модуляціями дійства. На користь симфонічної складової виступає четвертий склад оркестру, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони. У вербальному компоненті, завдяки використанню латинської мови, яка пропонує мовну нейтральність через ритуальну мову, що більше не використовується в народній мові, підкреслюється сакральна образність.

У цьому творі Пендерецький відходить від свого постнеоромантичного стилю 1980-х: у 1990-ті композитор звільняється від диктату будь-яких моделей і творить, згідно виключно своїм натхненню, інтуїції та духовній складовій мистецтва. Очевидно посилюється просторове відчуття звучання, його «вільне дихання». Хроматика базується на гармонічному фундаменті – басі, над яким «ширяють» вільні мелодійні побудови. Вражають ефекти «відриву» хроматики від басу та її несподівані повернення до тонального фундаменту. В міру руху хроматичної тканини до віддалених обертонів з'являються деякі «модальні тоніки». Інше нове явище в стилістиці Сьомої симфонії – поєднання варіативності та імітації, внаслідок чого виникає т.зв. «варіантна гетерофонія». Симфонія у цілому справляє абсолютно цілісне й емоційно захоплююче враження надзвичайно професійно створеної годинної вокально-хорової та оркестрової феєрії. Недивно, що композитор назвав цей твір серед двох своїх опусів, які хотів би відправити у майбутнє.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 285 с.
2. Кшиштоф Пендерецький. *Інформаційний бюлетень «Culture.pl»*. URL: <https://culture.pl/ua/artist/krzysztof-penderecki>
3. Шейніна О.Я. Енциклопедія символів. Харків: Тросінг, 2003. 591 с.
4. Chłopicka R. Byg jako postać dramatyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności / studia pod redakcją Z. Skowrona*. Kraków: Musica Iagiellonica; Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 685 s.
5. Droba K. Droga do sensu tragicznego: Jeszcze o III Symfonii Henryka M. Gyreckiego. *Ruch Muzyczny*. 1978. № 15. S. 3–4.
6. Penderecki K. Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa : Presspublica, 1997. 99 s.
7. Tomaszewski M. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. Kraków: Akademia Muzyczna, 1994. 155 s.
8. Zieliński T. A. Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003. 149 s.
9. Zychowicz James L. Penderecki: Symphony no. 7. Opera Today. URL: https://www.operatoday.com/content/2007/04/penderecki_symp.php

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1979). Symphonic quests. The problem of the symphony genre in Soviet music 1960–1975. L.: Soviet composer [in Russia].
2. Krzysztof Penderetskyi. «Culture.pl» newsletter. URL: <https://culture.pl/ua/artist/krzysztof-penderecki> [in Ukraine].
3. Sheinina, O.Ya. (2003). Encyclopedia of symbols. Kharkiv: Trosing [in Ukraine].
4. Chłopicka, R. (2007). Byg jako postać dramatyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności. Kraków: Musica Iagiellonica; Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego [in Poland].
5. Droba, K. (1978). Droga do sensu tragicznego: Jeszcze o III Symfonii Henryka M. Gyreckiego. *Ruch Muzyczny*. № 15. S. 3–4. [in Poland]
6. Penderecki, K. (1997). Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa: Presspublica. [in Poland]
7. Tomaszewski, M. (1994). Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. Kraków: Akademia Muzyczna. [in Poland]
8. Zieliński, T. A. (2003). Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [in Poland].
9. Zychowicz, James L. Penderecki: Symphony no. 7. Opera Today. URL: https://www.operatoday.com/content/2007/04/penderecki_symp.php [in Poland]