

УДК 78
ББК 85.31

Никольская Ирина Ильинична

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Ключевые слова: Варшавская осень, фестиваль, современная музыка, авангард, додекафония, сонористика, неоклассицизм, алеаторика, экспериментальная музыка

Никольская Ирина Ильинична

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-500-555

Для цит.: Никольская И.И. Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом // Художественная культура. 2023. № 4. С. 500–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>.

For cit.: Nikolskaya I.I. The Warsaw Autumn International Music Festival — Overcoming the Boundaries between East and West. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 500–555. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-500-555>. (In Russian)

Nikolskaya Irina I.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Keywords: Warsaw Autumn, festival, contemporary classical music, avant-garde, dodecaphony, sonoristics, neoclassicism, aleatoric music, experimental music

Nikolskaya Irina I.

The Warsaw Autumn International Music Festival —
Overcoming the Boundaries between East and West

Аннотация. Во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы возник огромный разрыв, инициатором в преодолении которого выступила Польша. Поэтому неслучайно ставший самым масштабным фестиваль современной музыки «Варшавская осень» появился именно здесь. Осмыслению данного культурного явления и посвящена статья, обладающая значительной научной новизной, поскольку «Варшавская осень» не подвергалась развернутому научному анализу в отечественной музыкологии. По мысли организаторов нового фестиваля — молодых польских композиторов Тадеуша Бэрда и Казимежа Сероцкого, — Варшава должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донауэшингене, Кельне или Милане. Но цель «Варшавской осени» более масштабная — представить многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, а не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы. Репертуарная политика фестиваля складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Претендуя на достоверный показ современной музыки в мире, фестиваль менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины и вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада, а для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона. В данной статье предлагается сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, с 1956 (год открытия) по 1981 год.

Abstract. In the late 1940s — early 1950s, a huge gap appeared between the development of musical cultures of Western and Eastern Europe, and it was Poland that initiated bridging it. Therefore, the emergence of the Warsaw Autumn Festival of contemporary music, which has become the largest, was not coincidental. The article is devoted to studying this cultural phenomenon, which has a significant scientific novelty, because the Warsaw Autumn has not yet been subjected to a detailed scientific analysis in Russian musicology. According to the organizers of the new festival — young Polish composers Tadeusz Baird and Kazimierz Serocki, — Warsaw was to become a center of contemporary music, no less important than the avant-garde music festivals in Darmstadt, Donaueschingen, Cologne or Milan. However, the purpose of the Warsaw Autumn is more ambitious — to provide a complete aesthetic and stylistic picture of modern music, and not just avant-garde music, as was the case in Western European countries. The repertoire policy of the festival covered several areas: avant-garde music, more traditional music, the classics of the 20th century, and promotion of Polish music. The festival laid claim to being a reliable display of contemporary music in the world, reacted to the changes in global music, and soon became the largest music arena of the 20th century. It was attended by the most prominent composers of the East and West. For the socialist countries, it became a true “window on Europe” and a platform for mastering new techniques of composition. Without the Warsaw Autumn festival and its profound influence on composers of socialist countries, it would be utterly impossible to imagine the development of musical art of the entire region. This article suggests focusing on the early period of the festival, from 1956 (when it was established) to the early 1980s.

Введение

Инициатором в преодолении возникшего во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х годов огромного разрыва между развитием музыкальных культур Западной и Восточной Европы выступила Польша. Поэтому хотя бы кратко обрисует предшествующую этому разрыву музыкальную ситуацию в стране и начнем с межвоенного времени (1920–1930-е годы). В то время музыкальное искусство ориентировалось в первую очередь на французскую традицию (Стравинский, Руссель, французская «Шестерка»). Главную задачу музыканты Польши видели в создании новой концепции национального стиля, под которым подразумевалась некая стилистическая универсальность (неоклассицизм), которая могла бы включать в себя (вслед за Каролем Шимановским) разработку наиболее архаичных, наименее затронутых цивилизацией пластов народной музыки (гуральский, курпёвский фольклор). Метод работы с фольклором в некоторых чертах тесно соприкасался с неоклассицистским: общими чертами будут здесь моторика движения, частые остинато, высотная переменность ступеней, принцип хроматического кружения звуков — ротация, тяготение к фигурационному тематизму и т.д. Нередко, как, например, в *Дивертисменте* Бартока, происходит нарочитое совмещение, неотделимость друг от друга фольклорного и неоклассического начал, когда фольклорные закономерности развития материала соседствуют с барочным чередованием соло и тутти (как в барочном жанре *Concerto grosso*), а в то же время такой прием чередования встречается в виде характерных для фольклорного инструментализма парных проведений. Непревзойденными вершинами этого нового стиля для польской музыки стали сочинения Кароля Шимановского (вокальный цикл «Слопевне», кантата *Stabat Mater* и др.). Сочинения других молодых коллег композитора до этого уровня явно не дотягивают.

Интересно констатировать полное равнодушие польских композиторов межвоенного периода к творчеству нововенской школы, хотя, по свидетельству З. Мыщельского, одного из членов Объединения молодых композиторов-поляков в Париже, им были известны самые яркие образцы австрийского экспрессионизма: «Лунный Пьеро» и «Песни Гурре» А. Шёнберга, *Лирическая сюита* и опера «Воцтек» А. Берга, некоторые опусы А. Веберна. Видимо, всеобщая эйфория

после обретения страной независимости направляла поиски композиторов в позитивные, далекие от экспрессионизма творческие широты. Отметим этот факт тем более любопытно, что в начале функционирования фестиваля «Варшавская осень» именно творчество композиторов нововенской школы заняло главенствующее место.

Но в межвоенное время и в 1940-е годы господствовал неоклассицизм, часто совмещенный с неофольклоризмом, давая примеры различных стилистических микстов. Самым заметным явлением этой стилистической парадигмы стал *Концерт для оркестра* Витольда Лютославского (1913–1994), законченный уже в период оттепели после смерти Сталина и до сих пор остающийся в репертуаре многих оркестров мира.

Перед началом Второй мировой, в 1938 году состоялся дебют молодого Лютославского (*Симфонические вариации*). Далее последовали тяжелейшие годы гитлеровской оккупации. Музыкантам иногда удавалось устраивать подпольные концерты на частных квартирах. Существовал фортепианный дуэт Витольд Лютославский — Анджей Пануфник, выступавший в артистических кафе, предлагавший слушателям огромный репертуар мировой классической музыки в переложениях для двух роялей. В ходе подготовки репертуара возник парафраз Лютославского на *24-й каприз* Паганини (1941), который вот уже 80 лет входит в репертуар пианистов. В 1977–1978 годах композитор по просьбе издательства создал оркестровую версию этого произведения.

Необходимо упомянуть имя Романа Палестера (1907–1989), одного из крупнейших польских композиторов, эмигрировавшего во Францию в 1951 году. Он начинал в 1930-е как горячий сторонник творчества Шимановского. Писал в том числе много музыки для театров, кино и радио и сотрудничал с самыми крупными деятелями (например, с Леоном Шиллером). Исполнялся не только в Польше, но и во многих странах Западной Европы (Франция, Великобритания, Испания, Италия и др.). Активный общественный деятель: в 1930-е возглавлял польскую секцию Международного общества современной музыки (International Society for Contemporary Music) и другие музыкальные организации. В годы оккупации преследовался гестапо за участие в ISCM, сидел в страшной тюрьме Павяк, чудом освободился, прятался в предместьях Варшавы и все же сочинял музыку (закончил

Вторую симфонию и Скрипичный концерт). Камерные его вещи частично исполнялись в артистических кафе и на подпольных концертах в частных квартирах. После войны продолжал активно работать, получал государственные награды, много исполнялся. В конце 1940-х у композитора возникли серьезные разногласия с правительством, вынудившим его к эмиграции во Францию, где он и скончался.

Другой уже упоминавшийся выдающийся композитор и дирижер Анджей Пануфник (1914–1993) дебютировал в годы Второй мировой остродраматической *Трагической увертюрой* (1942), раскрывшей его огромный творческий потенциал. После войны считался первой фигурой среди композиторов. Эмигрировал в Великобританию в начале 1950-х, где работал дирижером и как композитор исполнялся выдающимися дирижерами современности [см.: 6]. В 1990 году композитор стал сэром Анджеем Пануфником, возведенным в рыцарское звание за выдающиеся творческие заслуги королевы Елизаветы. Музыка Пануфника вернулась на родину в 1977 году; Палестера — несколько раньше.

Причины эмиграции крупных музыкантов складывались из многих факторов, но был один крупномасштабный, ударивший по всем композиторам без исключения, — «нашествие» советского социалистического реализма. До 1948 года поляки еще находились в струе европейского развития. Но в 1949 году состоялся печально известный Съезд польских композиторов в Лагове Любуском, где «министр культуры и искусства Владзимеж Сокорский четыре с половиной часа объяснял музыкантам их новые задачи. Присутствовали Зофья Лисса и Тихон Хренников. <...> Известный польский пианист Збигнев Джевецкий так и сказал: „Это конец. Похороны польской музыки“. Надежд на естественное музыкальное развитие не было никаких» [4, с. 23].

Эстетика соцреализма преобладала в музыке стран Восточного блока вплоть до смерти Сталина в 1953 году и имела плачевные последствия для культуры этих стран. Информация о музыкальном творчестве Запада была вне доступа, и даже классика XX века (Стравинский, Хиндемит, французская «Шестерка», додекафония Шёнберга и его школы и т.д.) была объявлена нежелательной для исполнения. Об этом красноречиво вспоминал будущий лидер не только польской, но и современной мировой музыки Кшиштоф Пендерецкий

(1933–2020), будучи в 1950-е годы студентом Высшей музыкальной школы в Кракове.

Новая эстетика трансформировалась в узкоутилитаристские догмы, ограничивающие творческую мысль композиторов определенным кругом тем, образов, выразительных средств. И.В. Нестьев писал о сходстве на разных этапах развития ряда восточноевропейских стран, о типичном для того времени упрощении, поверхностном подходе к «идейно-воспитательным задачам музыки», об излишней нетерпимости к опыту западного искусства, об установке на песенный фольклор как чуть ли не обязательную основу демократического творчества [2]. Все это было следствием постановления от 10 февраля 1948 года, после которого творчество Шостаковича и Прокофьева подверглось уничижительной критике.

В Лагове была принята эстетическая программа, краеугольным камнем которой стал призыв к борьбе за внедрение народного характера музыки во всех ее жанрах, за общедоступность языка, за идейную связь музыки с жизнью страны, за усиление содержательной и экспрессивной стороны произведений. В программе оказалось много наивного и даже ошибочного, особенно в искусственно созданном понятии «формализма» и критерии «чуждого» народу творчества. На этом форуме выступила «Группа 49» (Гадеуш Бэрд, Казимеж Сероцкий, Ян Кренц), которая заострила ряд творческих вопросов, осуждала тенденции примитивизма, «окутанные в плащ заботы о доступности и популярности» [9, с. 56]. Инициатор «Группы 49» К. Сероцкий придавал большое значение активизации в профессиональном искусстве фольклорных элементов, подчеркивая при этом, что «...недостаточно употреблять фольклор просто как элемент ремесла, нужно его углубить, наполнить им так, чтобы он стал средством выражения для композиторов» [7, с. 7]. В опубликованной программе к первому совместному концерту группы (январь 1950 года) музыковед С. Яроцинский писал: «...Не отягощенные ни пафосом миссионерства, ни неверно понятого народного искусства, молодые музыканты жаждут... вернуть утраченный контакт с тем слушателем, который сегодня становится главным потребителем культуры. Их музыка... не намерена льстить дешевым мещанским вкусам, и потому в осуществлении своих целей они не хотят отказываться от каких-либо достижений современной гармонии» [8, с. 1].

Тут надо заметить следующее. В межвоенный период были созданы шедевры Шимановского, где композитор, наравне с Бартоком, продемонстрировал новаторские и свежие идеи в использовании горского фольклора Подгалья (вокальные опусы, балет «Харнаси» и др.). Фольклорная линия продолжалась и в первые послевоенные годы (миниатюры Лютославского, не говоря о его уже упоминавшемся *Концерте для оркестра*). Однако после Лагова преобладал поток серой банальной продукции, компрометирующий самую суть эстетики соцреализма. Искусственное стимулирование использования фольклора имело негативные последствия: интерес к фольклору во времена оттепели вообще испарился из польского творчества, и почти 30 лет за редкими исключениями в творчестве польских композиторов отсутствуют произведения, в которые бы включался народный мелос. Добавим и другой негативный фактор нормативной эстетики: требование простоты музыкальных средств и доступности музыкального выражения. В результате этого музыкальный стиль конца 1940-х — начала 1950-х не выходил за пределы романтической эпохи: это был эклектичный устаревший стиль с элементарными средствами гармонии и музыкальной фактуры, незатейливыми приемами формообразования — таковы черты многочисленных симфонических сюит, миниатюр и даже симфоний.

Растерянность среди музыкальных кругов преодолели молодые польские композиторы, известные по «Группе 49» Т. Бэрд и К. Сероцкий, выступившие с инициативой создания международного фестиваля современной музыки, поддержанной Министерством культуры, Союзом композиторов. В 1956 году фестиваль открылся и существует по сей день. Вскоре открылась Студия электронной музыки под руководством Ю. Патковского, по техническому оснащению не уступавшая лучшим европейским студиям и призывавшая музыкантов к экспериментам и свершениям в новой звуковой сфере.

Варшава, по мысли организаторов нового фестиваля, должна была стать центром современной музыки, не менее важным, чем фестивали авангардной музыки в Дармштадте, Донауэшингене, Кёльне или Милане. Пражский фестиваль, исключавший авангардное творчество, был нацелен в большой степени на исполнительство. Все перечисленные фестивали качественно выполняли свои функции, но самым масштабным, несомненно, стала «Варшавская осень».

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

Цель фестиваля — дать *многостороннюю эстетическую и стилистическую картину состояния современной музыки, причем не только авангардных тенденций, как это было в странах Западной Европы*. Репертуарная политика складывалась из нескольких компонентов: музыка авангарда, более традиционные направления, классика XX века, пропаганда польской музыки. Фестиваль вскоре стал крупнейшей ареной музыки XX столетия. Его посещали самые авторитетные композиторы Востока и Запада. Для стран социалистического лагеря он стал подлинным «окном в Европу», школой освоения новых композиторских техник. Без фестиваля «Варшавская осень», без его радикального влияния на композиторов соцстран воистину невозможно представить развитие музыкального искусства всего региона.

Устроители и инициаторы Тадеуш Бэрд и Казимеж Сероцкий представили проект фестиваля, который, как говорилось, не был ни сугубо авангардным, ни сугубо консервативным. В исполнительском смысле ставка делалась на самые крупные имена дирижеров и солистов, как в западном, так и в восточном регионе (выступал, к примеру, оркестр Е. Мравинского из СССР, давали авторские концерты Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Джон Кейдж, Арам Хачатурян и др.)

Польская музыка уже к концу 1950-х годов влилась в мировой музыкальный процесс благодаря своим открытиям и экспериментам в области новейших музыкальных техник, и вскоре стали говорить о «польской композиторской школе» (творчество Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого, Казимежа Сероцкого, Тадеуша Бэрда, Хенрика Миколая Гурецкого и др.).

Фестиваль развивался, и его эволюция это красноречиво демонстрирует: уже через пару лет после открытия его репертуар значительно расширился и видоизменился, ибо он претендовал на *достоверный показ современной музыки в мире и менялся в соответствии с изменениями глобальной музыкальной картины*. Все годы существования фестиваля работала программная комиссия, формирующая каждый очередной фестиваль.

В данной статье я предлагаю сосредоточиться на начальном периоде фестиваля, начиная с 1956 (год открытия) и заканчивая началом 1980-х.

Эволюция фестиваля. Начало

На первой «Варшавской осени» (ВО) 1956 года преобладали сочинения классиков XX века: Стравинский, Онеггер, Барток, Шимановский, Мартину, Шостакович, Равель, Шёнберг, Берг, Яначек, Мийо, Прокофьев, Энеску, Рихард Штраус.

Из поляков исполнялись сочинения старшего поколения, представителей так называемой «парижской школы» — учеников Нади Буланже и Поля Дюка, которые находились в Париже в межвоенное двадцатилетие. Они представляли неоклассическое направление (Вехович, Шелиговский, Перковский, Казимеж Сикорский, Шаловский, а также не полные неоклассики — Малявский и Шабельский); среднее поколение представляли Витольд Лютославский (*Концерт для оркестра*), Гражина Бацевич и Михал Списака; молодое — уже упомянутые Сероцкий и Бэрд, совсем юное — Войчех Киляр, первый представитель зарождающегося польского авангарда, «соноризма», в будущем один из выдающихся польских творцов. Из зарубежной музыки последнего времени было исполнено лишь одно сочинение — «Забывшие приношения» (*Les Offrandes oubliées*) 1930 года Оливье Мессиана.

Организаторы фестиваля сочли необходимым принести особую дань уважения «отцу» современной польской музыки Каролю Шимановскому и главному педагогу и воспитателю ныне здравствующего поколения композиторов — Наде Буланже. Надя была почетным гостем первого фестиваля «Варшавская осень»; в память о Шимановском на торжественном открытии прозвучала его гениальная оратория *Stabat Mater*.

На второй ВО (1958), состоявшейся через два года, поляки продемонстрировали значительную перестройку музыкального мышления. 1958-й считается годом рождения польского музыкального авангарда. Освоение *додекафонии*, *сериализма*⁽¹⁾ и одновременно свободное творческое оперирование ими (*Траурная музыка памяти Б. Бартока* для струнных В. Лютославского, «Четыре эссе» Т. Бэрда). Состоялся дебют Хенрыка Миколая Гурецкого, в будущем одного из ведущих

польских композиторов XX века. Среди дебютантов оказались также композитор Владзимеж Котоньский и дирижер Анджей Марковский — все эти имена сыграют важную роль в польской музыке. Состоялась и премьера *Четвертой симфонии* эмигранта Романа Палестера.

Фестиваль посетил один из лидеров европейского авангарда Карлхайнц Штокхаузен, представивший концерт *электронной музыки* (*Gesang der Junglinge*). Эффектно прозвучала композиция американца Джона Кейджа (*Music of Changes*), который ввел в сочинения элемент случайности (*алеаторика*). Устроители фестиваля справедливо считали, что музыканты Восточной Европы долгое время находились в изоляции от музыки XX столетия, и старались в программы фестивалей включать как можно больше музыки классиков текущего века. На втором фестивале исполнялись шедевры Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» и *Moderner Psalm*, *Скрипичный концерт* А. Берга и три сочинения А. Веберна — кантата *Das Augenlicht*, *Fünf Satze op. 5*, *Fünf Stücke op. 10*.

Вторая «Варшавская осень» запомнилась и многими блестящими исполнениями, среди которых С. Рихтер, Г. Шеринг, Е. Мравинский со своим симфоническим оркестром из Ленинграда, знаменитый струнный квартет *Julliard* из Нью-Йорка. Уже на втором фестивале Варшава стала местом встречи Востока и Запада, единственным европейским фестивалем, где западные слушатели могли знакомиться с музыкой Восточной Европы и наоборот.

На *третьей ВО* (1959) состоялся дебют Кшиштофа Пендерецкого (*Strofy*) и Витольда Шалёнека (*Wyznania*); Гурецкий представил свое первое масштабное произведение (*Первая симфония*); Болеслав Шабельский, глава катовицкой композиторской школы, сделал в своих *Импровизациях* попытку освоения новых современных методов письма. Значительную стилистическую эволюцию прошла и Гражина Бацевич, показав свою блестящую композицию *Музыка для струнных, трубы и ударных*. (В программу фестиваля вошел также опус К. Регамэ — живущего в Швейцарии композитора-додекафониста польского происхождения.)

Что же касается западноевропейского авангарда, то акцент программной комиссии был опять-таки сделан на расширение знакомства слушателей с классикой XX века: *Симфония op. 21*, *Sechs Stücke op. 6* А. Веберна; послевоенные опусы П. Булеза (*Вторая фортепианная*

(1) О новых композиционных техниках и направлениях см.: [1]; о польском авангарде см.: [3, с. 139–253].

соната, 1948, Сонатина для флейты и фортепиано, 1946, фрагменты из «Книги для квартета» (*Livre pour quatuor*), 1949); некоторые сочинения Л. Ноно и Л. Даллапикколы.

На концертах играли некоторые выдающиеся исполнители, в том числе швейцарский дирижер Эрнст Ансерме (*Ansermet*) со своим женевским оркестром Романской Швейцарии (*Orchestre de la Suisse Romande*), Квартет *Parrenin*, итальянский флейтист Северин Гаццелони (*Gazzelloni*).

Почетным гостем фестиваля был Дмитрий Шостакович.

Расширение польской «музыкальной палитры»

С четвертого фестиваля *ВО (1960)* значительно расширяется присутствие польской музыки, представленной и авангардным крылом (Пендерецкий, Гурецкий, Котоньский, Б. Шеффер, Бэрд, Сероцкий), и творчеством композиторов-неоклассиков старшего поколения (А. Тансман, Б. Вехович, Т. Шелиговский). Люotosлавский представил новое сочинение (*Пять песен на стихи Казимиры Иллакович*), в котором отчетливо наметились его поиски в создании собственной гармонии (*аккордики*). Был исполнен монументальный *Реквием* проживающего в США Романа Мацеевского под управлением композитора.

Зарубежная музыка присутствовала в двух ипостасях: классика XX века и новая музыка. В качестве новой прозвучали произведения О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, Э. Картера, Бу Нильсона и др. Широко демонстрировалась электронная музыка: композиции П. Шеффера, Д. Кейджа, Л. Берно и др.

Классика XX века на этот раз сосредоточилась на оперном творчестве, показанном как в концертном, так и в сценическом воплощении. Были исполнены «Царь Эдип» Стравинского (солисты и оркестр Польского радио из Катовиц, хор Краковской филармонии, дирижер Ян Кренц), балет «Чудесный мандарин» Бартока в хореографии Я. Яжиновской-Собчак (Балтийская опера из Гданьска). Заметим, что два года назад Балтийская опера показала балет Равеля «Дафнис и Хлоя», оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» и Т. Шелиговского «Кракатур».

Среди исполнителей выделялись М. Ростропович (*Первый виолончельный концерт* Шостаковича), З. Долуханова (вокальный вечер),

Марго Пинтер (*Второй фортепианный концерт* Бартока), симфонический оркестр Японского радио под управлением Х. Иваки.

Событием *пятой ВО (1961)* стало открытие музыки франко-американца Эдгара Вареза (1883–1965) в превосходном исполнении венского ансамбля *Die Reihe* под управлением дирижера и композитора Фридриха Церха (в свое время дописавшего незаконченную оперу А. Берга «Лулу»). Этим же коллективом был интерпретирован «Лунный Пьеро» Шёнберга (солистка Marie Therese Escribano).

Современная музыка Запада была представлена мэтрами-авангардистами Булезом, Штокхаузеном, Ноно и более молодыми авангардистами Маурисио Кагелем и Сильвано Буссотти. Традиционное направление демонстрировал Б. Бриттен, приехавший на фестиваль и выступивший в концерте как пианист-аккомпаниатор в дуэте с известным английским певцом Питером Пирсом (в программу вошли вокальные опусы Бриттена и других современных композиторов).

Среди польских композиций, широко представленных на фестивале, выделим оркестровые «Венецианские игры» Люotosлавского, где автор предложил собственную трактовку элемента случайности в музыке, названную им *контролируемой алеаторикой*; «Плач по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого, яркий пример *сонористики*, характерной для польской композиторской школы. Произведение это получило популярность во многих странах. Наконец, вокальный цикл «Эротика» Тадеуша Бэрда в запоминающейся интерпретации Стефании Войтович.

Из других исполнителей отметим вокалистку Кэти Берберян (Cathy Berberian), флейтиста Северино Гаццелони, фортепианный дуэт братьев Контарских.

Почетным гостем пятой «Варшавской осени» был Луиджи Ноно.

На *шестом фестивале ВО (1962)* центральной фигурой был заявлен Пендерецкий, что отражало огромный интерес к его творчеству, возникший во многих странах (исполнялись три сочинения: «Канон» для оркестра и магнитной ленты; *Струнный квартет*; «Псалом 1961» для магнитной ленты).

Из других поляков — Х.М. Гурецкий (два сочинения); В. Кияр, «Riff 62» с использованием элементов джаза; Б. Шеффер (самый радикальный польский авангардист) показал симфоническое произведение *Musica ipsa*.

В большом количестве фигурировала классика XX века. Особое внимание было уделено юбилеям (80-летие со дня рождения) — Стравинскому (7 произведений) и Шимановскому (4 произведения). Помимо них исполнялась музыка Дебюсси, Бартока, Хиндемита, Шёнберга, Берга, Прокофьева и Вареза; всего было сыграно 24 сочинения классиков XX столетия.

Электронная и конкретная музыка

Шестой фестиваль ВО положил начало регулярному исполнению электронной и конкретной музыки. Первый концерт новых жанров подготовил и провел Юзеф Патковский, директор Экспериментальной студии Польского радио.

Впервые в истории фестиваля было представлено творчество Янниса Ксенакиса (*Pithoprakta*), создателя так называемой «стохастики» — «вероятностной» музыки, соединявшей принципы звука с точными науками — математикой и архитектурой.

На *седьмой ВО (1963)* мощно выступила польская композиторская школа (отметим «Три стихотворения Анри Мишо» Лютославского, «Полиморфию» Пендерецкого, произведения Киляра, Бэрда, Сероцкого, дебют Томаша Сикорского).

Среди исполнителей выделялись М. Ростропович, Гаспар Кассадо, гобоист Лотар Фабер, дирижер Геннадий Рождественский.

Состоялось два экстраординарных авангардистских эксперимента. Итальянский композитор Франко Донатони показал сочинение *Per orchestra*, в основу которого легла идея дистанционного управления хаосом. Второй эксперимент принадлежал М. Кагелю. В его композиции *Improvisation ajoutée* были соединены звуки органа с неартикулированными звуками, издаваемыми самим органистом и двумя его ассистентами. Однако зрительского успеха эксперименты не получили. Слушателей стало трудно удивить, и уже возникла усталость от невиданных звуковых эффектов.

На *восьмой ВО (1964)*, помимо большого количества польских премьер, особенно выделялось сочинение Ксенакиса *Metastasis*. Фигурировала композиция Ноно *Canciones a Guiomar*. Тепло был встречен *Третий струнный квартет* чешского композитора М. Копелента.

Ближе к середине 1960-х музыкальная общественность, похоже, насытилась изобретениями, и новые звуковые эффекты, еще недавно встречаемые с горячим энтузиазмом, теперь уже никого не удивляли и оваций не встречали. Критерий оценки произведения постепенно уходил от чисто звуковых изобретений в сторону художественной значимости произведения. Возможно, эволюция слушательской рецепции повлияла на новые акценты в программах фестиваля: именно на *восьмой ВО* в концертном исполнении прозвучали обширные фрагменты из трех опер — «Моисей и Аарона» Шёнберга, «Воццека» Берга и «Носа» Шостаковича. Еще одна необычная театральная премьера состоялась на этом фестивале: *Фортепианный концерт* американца Джона Кейджа был показан в балетной интерпретации (танцевальный ансамбль под руководством М. Каннингема свою композицию назвал *Antic Meet*). Так на фестивалях «Варшавской осени» соседствовали произведения, уже ставшие классикой, с откровенно левыми экстраординарными постановками.

Девятая ВО (1965) не принесла шоковых потрясений. Состоялся монографический концерт Альбана Берга; впечатлило эстрадное исполнение одной из последних партитур Стравинского «Потоп» (1962). Однако классика XX века постепенно переставала доминировать в программах фестивалей. Предпочтение отдавалось современникам. География в смысле охвата стран-участниц неуклонно расширялась. Так, прозвучали композиции венгра Д. Лигети, норвежца А. Нордхайма, англичанина Д. Бедфорда, эстонца (представителя СССР) А. Пярта, румынов А. Строе и Т. Олаха. Появилось и много новых польских имен (А. Добровольский, К. Мейер, К. Мошуманьска-Назар, З. Рудзиньский и др.). Особо отмечу исполнение выдающегося *Струнного квартета* В. Лютославского (выдержанного в его технике «ограниченной алекторики») в интересной трактовке американского квартета *LaSalle*.

Главным событием *десятой ВО (1966)*, несомненно, было исполнение монументальной оратории К. Пендерецкого «Страсти по Луке», как известно, ставшей одной из вершин музыки XX века. Интерес вызвала и одночастная опера-драма Т. Бэрда «Завтра» (по Дж. Конраду), показанная варшавским Большим оперным театром.

Из зарубежного репертуара игрались сочинения Даллапикколы, Булеза, Штокхаузена. Шведы (Ян Барка и Фольке Рабэ) познакомили публику с жанром «инструментального театра». Теперь почти на

каждом последующем фестивале репрезентируется только что зародившийся новый музыкальный жанр. Вслед за «инструментальным театром» появляется так называемая *репетитивная музыка*: первым сочинением этого тренда стало произведение Роланда Кайна; гораздо более впечатляющим сочинением в этом направлении, предвещающим «минимализм», стал «Рефрен» поляка Гурецкого.

На фестивале присутствовали такие выдающиеся исполнители, как Артур Рубинштейн и Мстислав Ростропович (Рубинштейн на инаугурационном концерте исполнил сольную фортепианную партию в *Четвертой концертной симфонии* Шимановского; Ростропович сыграл *Виолончельный концерт* советского композитора Бориса Чайковского).

Одиннадцатая ВО (1967) знаменательна несколькими премьерами: впервые осуществлена стереофоническая реализация композиции Ксенакиса *Terretektorh*. Большой успех ожидал *Equatorial* Э. Вареза, исполненный общими силами Национальной варшавской филармонии (мужской хор) и Парижским филармоническим оркестром, дирижировал Анджей Марковский. Музыка Вареза особенно полюбилась слушателям фестиваля.

Из премьер хозяев фестиваля отметим польскую премьеру *Второй симфонии* Лютославского и ораторию *Dies irae* Пендерецкого, приуроченную к открытию памятника в Освенциме.

Двенадцатую ВО (1968) решено было совместить с проходящим одновременно в Варшаве XLII Мировым международным фестивалем Общества современной музыки (ISCM). Трудности возникали с формированием общей программы. Кроме того, как известно, 1968 год знаменателен драматическими политическими событиями в Чехословакии. Неудивительно, что многие музыканты и композиторы в знак протеста отказались участвовать в этом объединенном фестивале. В результате программы концертов сильно отличались от первоначально запланированных. В том числе и польские программы концертов выглядели довольно бедно. В понурой атмосфере даже такие произведения, как *Реквием* Д. Лигети и *Telemusik* К. Штокхаузена прошли без особого успеха.

Minimal music, архаизация и антиавангард

С *тринадцатой ВО (1969)* и далее наблюдается появление и распространение *minimal music* американцев (Терри Райли, Мортон Фельдман); другим модным трендом стала склонность к *архаизации или новому переосмыслению источников старинной музыки* (англичанин Харрисон Бёртуистл в своем произведении постарался переосмыслить мотет Окегема; поляк Х.М. Гурецкий в «Старопольской музыке» использовал стародавние источники XV–XVI веков). Все большее число композиторов отказываются от крайних проявлений авангардизма, хотя многое, что было найдено в послевоенное время, прочно вошло в их музыкальный словарь.

Событиями тринадцатого фестиваля стали: «Книга для оркестра» (*Livre pour orchestra*) Витольда Лютославского и «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (*Vingt regards sur l'Enfant Jesus*) Оливье Мессиана (за роялем Джон Огдон).

Выделялись сочинения Бэрда (*Третья симфония*), Сероцкого (*Poezje*), Джона Тавенера (*The Whale*) и др.

В отличие от предыдущей ВО, на этот фестиваль приехали многие известные композиторы: из Испании (Luis de Pablo, Cristobal Halffter), из СССР (Эдисон Денисов, Сергей Слонимский), Великобритании (John Tavener, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle), Югославии (Ivo Malec), Голландии (Rob de Bois), Дании (Ole Buck).

Фестивальные концерты *четырнадцатой ВО (1970)* уже явно несли антиавангардное послание. Стремление к индивидуальности музыкального языка, как и отказ от крайностей звуковысотной палитры проявлялись у многих композиторов. Наблюдалось известное упрощение сверхсложненной, как бы «многоэтажной» музыкальной фактуры, тяготение к статике звуковых масс, принципу повторности и, как следствие, переход к *минимализму*. Репрезентанты нового тренда — Мортон Фельдман, Джон Уайт, Говард Скемптон, Корнелиус Кардью, а из поляков — Томаш Сикорский и Зыгмунт Краузе.

Был продемонстрирован «инструментальный театр» *Bel Canto* из Швеции.

Пятнадцатая ВО (1971) главным героем объявила О. Мессиана, музыке которого был посвящен финальный концерт фестиваля (Симфонический оркестр Национальной филармонии под дирекцией

Анджея Марковско). Второй доминирующей фигурой стал К. Пендерецкий: в кафедральном соборе Св. Яна (Иоанна) исполнялись обе части монументальной «Заутрени» (солисты, оркестр и хоры Краковской филармонии под управлением Ежи Катлевича).

Еще одним важным событием стало выступление Рейнского оперного театра из Дюссельдорфа, показавшего «Лулу» Берга (в главной роли Joan Carroll).

Специально отметим первые появления творцов из Восточной Европы. Состоялись концерты чешской и румынской музыки. Ансамбль из Праги *Musica viva Pragensis* исполнил произведения уже упоминавшегося Марка Копелента (Mark Kopelent) и Збынка Вострака (Zbynk Vostrak); ансамбль из Бухареста *Musica Nova* играл композиции Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Nicolae Brindus, посвященные фестивалю «Варшавская осень».

Главным героем следующей, *шестнадцатой ВО (1972)* был классик США Чарльз Айвз.

Большой и заслуженный успех ожидал творение Казимежа Сероцкого: его *Continuum* для ударных в исполнении известного ансамбля из Страсбурга (Les Percussions) был повторен на бис по требованию публики. Состоялся дебют Джорджа Крамба (George Crumb, *Echoes of Time and River*). На этом фестивале специальный акцент был сделан на музыку для ударных инструментов с выделением творчества поляка К. Сероцкого и американца Джорджа Крамба (Крама).

Состоялась международная премьера *Пятнадцатой симфонии* Д. Шостаковича.

Вниманием слушателей были отмечены сочинения поляков Гурецкого, Бэрда и Киляра; из западных композиторов — Франсуа-Бернарда Маша (F.-B. Mache, *Korwar*), Л. Беро (Sequenze III), корейца Isang Yun (*Dimensionen*).

На фоне представленных композиций неожиданным акцентом прозвучали далекие от современности произведения советских композиторов: *Вторая симфония* А. Хачатуряна под управлением автора и *Второй фортепианный концерт* Т. Хренникова (автор исполнил сольную партию).

На *семнадцатой ВО (1973)* доминировала польская музыка. Один концерт был полностью посвящен Лютославскому (герою фестиваля); Пендерецкий и Гурецкий представили симфонии: Пендерецкий —

Первую; Гурецкий — Вторую «Коперникову». Состоялась премьера *Концерта для гобоя и оркестра* Бэрда и польская премьера сочинения Краузе *Aus aller Welt stammende*.

Многие известные исполнители участвовали в фестивале. Среди них: баритон Фишер-Дискау, контрабасист Б. Турецкий, органист Карл-Эрик Велин, Хор Шведского радио, певицы Ст. Войтович и А. Хильский, дирижеры Х. Иваки, В. Ровицкий и др.

Восемнадцатая ВО (1974) запомнилась прежде всего двенадцати-часовым произведением Эрика Сати *Vexations*, который по эстафете передавали друг другу пять пианистов. Французский эксцентрик Сати в конце XIX и начале XX века оказался духовно близким композиторской молодежи, работающей в русле статико-репетитивной музыки. И именно эта стилистика доминировала на фестивале. Причем не только у молодых, но и у среднего поколения композиторов. Помимо произведений типичных представителей направления Т. Райли и поляка Т. Сикорского, прозвучали несколько иные, но близкие тенденции у Штокхаузена в полтора-часовой вокальной композиции *Stimmung*; у Пендерецкого в кантате *Canticum canticorum Salomonis* и в оркестровой композиции Гурецкого *Canticum graduum*.

Самой большой неожиданностью для слушателей, вызвавшей большие дискуссии в прессе, стало сочинение Войцеца Киляра *Krzesany*, воплотившее как возрождение давно забытого жанра симфонической поэмы, так и первое после долгих лет забвения обращение к народному мелосу. И хотя на предыдущей ВО З. Краузе также показал композицию с использованием фольклора, но между опусами Краузе и Киляра была огромная разница: Краузе подверг фольклорные истоки методам развития и трансформации, никак с народным мелосом не связанными, а Киляр явно использовал средства стилизации.

Успех сопутствовал и другим польским композиторам: оратория *El Hombre* Збигнева Буярского, оркестровое сочинение *Musique solennelle* Марека Стаховского; повторенное на бис блестящее в смысле открытия новых звуковых красок произведение Казимежа Сероцкого *Impromptu fantasque*. Сероцкий — единственный композитор, оставшийся в рамках сонористики, эстетики 1960-х, однако необходимо признать, что его колористическая фантазия никогда не переставала удивлять и восхищать и казалась безграничной.

Богато выглядел репертуар западноевропейской музыки. К именам известных мэтров (Мессиа́н, Буле́з, Берно, Ксенакис, Лигети) прибавилось еще около 60 новых имен.

Как обычно, репрезентативно выглядела исполнительская сторона фестиваля. Тогда же учреждаются *ночные концерты, посвященные экспериментальной музыке*. Они неизменно собирают молодежь, причем не только музыкальную.

Деятнадцатая ВО (1975) отражала актуальные тенденции: продолжение развития *статической музыки* и более активно заявившее о себе *аудиовизуальное творчество*, подразумевавшее использование световых эффектов, звуков и шумов, произведенных течением воды, грозы и т.п. В воспроизведении подобных музыкальных опытов использовалась компьютерная графика, диапозитивы, фильмосъемка и целый набор всевозможных иных эффектов и действий. Упомянем показанное на фестивале действо композитора Й.А. Ридля *Klangsynchronie* явно экспериментального характера, состоявшееся в огромном зале Варшавского политехнического института. Противовесом подобным выдумкам стали сочинения в рамках традиции: в кафедральном соборе Св. Яна прошел концерт Пендеревского (симфоническая поэма «Пробуждение Иакова» и оратория «Магнификат» под дирекцией автора, в которых уже наметился переход композитора к его новым свершениям в стилистике, названной композитором постнеоромантической). Состоялось исполнение выдающегося опуса Лютославского *Paroles tissees* («Вытканые слова») на текст Ж.-Ф. Шабрэнна в интерпретации известного английского тенора Питера Пирса. Автор музыки претворил свою технику «ограниченной алеаторики» в иной тип образности — лирику пронзительно-затаенной трагичности.

Прошли два оперных спектакля: оперный театр из Брно показал два произведения Л. Яначека «Приключения лисички-плутовки» и «Из мертвого дома» (по Достоевскому); Познаньская опера представила «Закат Перуна» Збигнева Пенхерского.

Классика XX века была представлена произведениями Шостаковича. Классике уделяется все меньше внимания, в центре — авангардные позиции. Привлекает жанр *хеппенинга* (happening). На фестивале был представлен хеппенинг Кейджа *Song Books*, созданный пять лет назад и исполненный на ночном концерте парижским ансамблем *Simoni Rist*.

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

Большой успех у слушателей-зрителей имели также выступления французского ансамбля *Les Percussions de Strasbourg*, Камерного хора из Таллина и квартета «Вилянов» из Варшавы.

На *юбилейной двадцатой ВО (1976)* доминировала тенденция показа произведений синтетического характера, а именно способы сочетания нового, привнесенного авангардом, со старым, традиционным. Тон задавала исполнявшаяся на концерте-открытии вокально-инструментальная «Богородица» Войцеха Киляра, использующая текст средневекового национального гимна. Творческий диалог с прошлым демонстрировал и *Третий концерт для гобоя с оркестром* итальянца Бруно Мадерны, а также сочинения Л. Фосса, Р. де Грандиса, Х. Гурецкого и др.

Многие же мастера остались на прежних позициях (Лигети, Ксенакис, Буле́з, А. Циммерман, из поляков — Т. Бэрд, К. Сероцкий).

Фестиваль продолжал расширять свою географию: большое место уделялось концертам композиторов из Японии, Югославии, СССР, ФРГ, Италии, Голландии, Швейцарии и др.

Среди исполнителей специально выделим хор из Великобритании *The King's Singer's*, хор мальчиков из Познани, клавесинистку Эльжбету Хойнацкую, гобоиста Хайнца Холлигера, исполнительницу вокального цикла Мессиа́на *Harawi* Джейн Маннинг.

Эстетический перелом, ВО-XXI

Двадцать первая ВО (1977) стала подтверждением тенденции, наметившейся у ряда музыкантов, к *объединению новых средств* [5] *композиции с более традиционными приемами*. В этом смысле сенсацией стала «Симфония печальных песен» (третья) Хенрыка Миколая Гурецкого, которой уже в 1980-е годы суждено было стать мировым бестселлером в Великобритании и США. Но после премьеры симфонии в Варшаве разгорелась страстная дискуссия между сторонниками эмоционально-романтической музыки и приверженцами чистого авангарда. Острой критике подверглись другие польские сочинения: поэма Киляра *Koscielec 1909* (Косьчелец — это название горы, под которой в 1909 году погиб композитор Мечислав Карлович) осуждалась за сам факт наличия в ней программности; *Фортепианный концерт* Зыгмунта Краузе — за то, что его эстетика не принимала

сонористики; с тех же позиций оценивали *Universal Prauer* Анджея Пануфника, произведение которого впервые попало на фестиваль после стольких лет эмиграции. Такие бурные споры и дискуссии по поводу ВО и ее программы произошли впервые, а это могло означать лишь одно — *смену эстетической ориентации, перелом*. Этот перелом ощущался не только в польской музыке. Другой пример представил композиторско-исполнительский тандем из ГДР. Hans-Karsten Raecke и Gunter Sommer эффектно соединяли свою музыку с джазом. Подтвердила нынешнюю тенденцию к охвату разных музыкальных традиций постоянная гостья фестиваля певица Кэти Берберян, назвавшая свою сольную программу «От Монтеверди до „Битлз“».

О смене эстетической ориентации свидетельствовали и опусы молодых композиторов 1950-х годов рождения. На фестивале дебютировали Эугениуш Кнапик (вокально-инструментальный *Le Chant* на текст П. Валери) и Анджей Кшановский, совместно с художником К. Урбаньским создавший аудиовизуальный спектакль *Transpainting* (оба композитора из класса Гурецкого, Катовице).

На этом фестивале явно доминировала польская музыка (Лютославский, Сероцкий, Котоньский); зарубежную представляли имена Булеза, Берио, Крамба, Ноно, Кагеля, Кастильони, Такемитцу, Марко и др. Значительная часть концертов была посвящена классике XX века. Из исполнителей выделялись М. Поллини и Х. Шеринг.

Зарубежные акценты, ВО-XXII, и польские акценты, ВО-XXIII

Двадцать вторая ВО (1978) в своих программах упор сделала на зарубежной музыке. В центре — творчество Мессиана, Ксенакиса и Берио. Монументальная сакральная оратория Мессиана (*La Transfiguration de notre Seigneur Jesus-Christ*) в Польше была исполнена впервые, так же как впервые ее могли услышать музыканты из Восточной Европы. Были представлены также сочинения Ч. Айвза, Веберна, Й.-А. Ридля, Фридриха Церха, Берио, Дитера Шнебеля и многих других.

Впервые на фестивале зазвучала советская музыка композиторов уже среднего поколения: Альфреда Шнитке, Бронюса Кутавичуса, Арво Пярта и Анатолия Шендерова (Камерный оркестр из Литвы, солисты Гидон Кремер и Татьяна Гринденко). Исполнялась музыка композиторов из Сербии и Румынии.

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

Состоялись два монографических концерта: Эрнста Кшенека и Болеслава Шабельского; из польских композиций специально отметим «Симфонию сакра» (*Sinfonia sacra*) Анджея Пануфника, *Концерт для виолончели с оркестром* Лютославского, сочинения Пендерецкого, Бэрда, Збигнева Баргельского и др.

Многие исполнители уже осознанно стали специализироваться в области современной музыки, некоторые из них принимают участие почти во всех фестивалях ВО (в их числе вокалисты К. Берберян, Ольга Швайгер, Д. Маннинг, Х. Лукомская, С. Войтович; клавесинистка Э. Хойнацкая, квартет *Assmann* из Кельна, вокальный ансамбль из Румынии *Madrigal* и др.)

На *двадцать третьем фестивале ВО (1979)* особенно широко демонстрировалась польская музыка. Главными событиями фестиваля стал показ оперы Пендерецкого «Потерянный рай» (по Дж. Мильтону) в постановке Штутгартского оперного театра и его же *Скрипичный концерт*; а также новое вокально-инструментальное сочинение Лютославского *Les espaces du sommeil*, *Скрипичный концерт* Пануфника, *Альтовый концерт* Р. Палестера, а также произведения Сероцкого, Бэрда, Котоньского, Буярского, К. Мейера, М. Стаховского и молодых Кнапика, Кшановского, Павла Шиманьского (дебют).

Из зарубежных сочинений наибольший интерес представляли опера Петера Максвелла Дэвиса *The Martyrdom of St. Magnus* и *Sinfonia con giardino* Никколо Кастильони (Castiglioni), а также *Пятая симфония* Ахо Калеви. Дебютировала Софья Губайдулина (*10-й этюд для виолончели*); успех имело сочинение Эдисона Денисова для голоса, кларнета, альты и фортепиано «Боль и тишина» на стихи О. Мандельштама.

Три направления ВО-XXIV и юбилейный фестиваль

Двадцать четвертая ВО (1980), как и ей предшествующие, двигалась по трем направлениям: современная польская музыка; современная зарубежная музыка; классика XX века. Программы концертов были предельно заполнены, поэтому отметим лишь самые выдающиеся события фестиваля. В их числе опера Шёнберга «Моисей и Аарон» в постановке Рейнской оперы из Дюссельдорфа; сольный концерт Святослава Рихтера (в программе произведения С. Прокофьева), а также множество опусов зарубежных композиторов (Ксенакис,

Д. Каскен, Д. Лигети, А. Шнитке, М. Кагель и множество новых имен со всего света). Отдельно отметим премьеры *Двойного концерта для гобоя, арфы и камерного оркестра* В. Лютославского (солисты Хайнц и Урсула Холлигер) и *Beatus vir* для соло баритона, хора и оркестра Х.М. Гурецкого, посвященного папе Иоанну Павлу II.

Еще один юбилей фестиваля, *25 лет ВО (1981)*, открылся концертом из произведений основателей фестиваля — Казимежа Сероцкого и Тадеуша Бэрда. Из польских творцов было выделено творчество Кшиштофа Пендерецкого (композитор продирижировал своей *Второй симфонией*); в кафедральном соборе Св. Яна прошла под управлением Антони Вита подготовленная краковским оркестром и солистами, хором Польского радио и телевидения оратория *Te Deum*, посвященная папе Иоанну Павлу II.

Юбилейный фестиваль был, пожалуй, наиболее широкомасштабным: прозвучало 107 композиций (из них более половины исполнялись в Польше впервые). 70 произведений принадлежали композиторам из Западной Европы: среди них *Ais* Я. Ксенакиса; *Elegias a la Muerte de tres poetas espanoles* Христобала Халфтера; два двойных *Концерта для флейты и гобоя с оркестром* Эдисона Денисова и Пауля-Хайнца Диттриха.

Выделим из многочисленных программ несколько «национальных» концертов: венгерский в исполнении Будапештского оркестра (сочинения Бартока, Szollosy, Bozay); французский с участием *Ensemble de l'Iteneraire*, ознаменовавший новую тенденцию *спектральной музыки* (Гризе, Мюрай, Микаэль Левинас и др.); португальский в исполнении *Contemporary Music Group of Lisbon* (Peixinho, Lopes e Silva, Salazar, Cardevielle); болгарский — хоровые композиции в интерпретации женского хора Высшего института музыкальной педагогики из Пловдива (Драгостинов, Спасов, Илиев, Стойков). Сольных концертов удостоились композиторы Богуслав Шеффер, Роланд Кайн, Стив Райх, Джон Кейдж и Оливье Мессиан. Впервые на ВО появились сочинения Франца Шрекера.

Заключение

Представленная довольно широкая панорама развития музыкального творчества XX века, хотя и в рамках статьи в сильно сокращенном виде,

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» — преодоление границ между Востоком и Западом

все же позволяет сделать некоторые выводы. И главный из них — это объединение академической музыки, прежде ограниченной своим регионом (Восток — Запад) в единый развивающийся процесс. Отныне музыканты стран Восточного блока, получившие возможность познать классику XX столетия и все современные течения западной музыки, могли творить, как говорится, в общем строю. И очень скоро, уже на показанном в статье отрезке времени за 25 лет появились новые композиторские имена из стран Восточной Европы, не уступающие Западу по творческому потенциалу.

«Варшавская осень», быть может, неосознанно «написала» историю музыки XX века, ибо тонко и точно реагировала на появление новых тенденций, жанров и направлений, включая их в орбиту своего внимания. Исследователи музыкального искусства XX века вряд ли могут обойтись без опыта этого форума. Нужно еще заметить, что фестиваль способствовал появлению многочисленных, нередко выдающихся исполнителей современной музыки, в том числе и авангардистско-экспериментальной.

Список литературы:

- 1 Акопян Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2 Нестьев И.В. Пути единения. О чертах общности в музыке европейских социалистических стран (к постановке проблемы): Рукопись. 21 с.
- 3 Никольская И.И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990. 332 с.
- 4 Никольская И.И. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 205 с.
- 5 Никольская И.И. Польский симфонизм второй половины XX столетия: Хенрик Миколай Гурецкий. Кшиштоф Пендерецкий // Музыкальная академия. 2022. № 2. с. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>.
- 6 Собакина О.В. Анджей Пануфник: жизнь и творчество. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 392 с.
- 7 Erhardt L. Grupa 49 // *Przegląd Kulturalny*. 1953. № 25. S. 7–21.
- 8 Jarociński S. Grupa 49 // *Program Koncertu od 13 Stycznia 1950*. Warszawa: Filharmonia Warszawska, 1950. 3 s.
- 9 Marek T. Grupa 49 (Próba charakterystyki) // *Muzyka*. 1953. № 5/6. S. 45–57.

Международный музыкальный фестиваль «Варшавская осень» – преодоление границ между Востоком и Западом

References:

- 1 Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010. 855 p. (In Russian)
- 2 Nest'ev I.V. *Puti edineniya. O chertakh obshchnosti v muzyke evropeiskikh sotsialisticheskikh stran (k postanovke problemy): Rukopis'* [Ways of Unity. On the Features of Commonality in the Music of European Socialist Countries (to Pose the Problem): Manuscript]. 21 p. (In Russian)
- 3 Nikol'skaya I.I. *Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: Ocherki razvitiya simfonicheskoi muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutoslawski and Penderecki: Essays on the Development of Symphonic Music in Poland in the 20th Century]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 332 p. (In Russian)
- 4 Nikol'skaya I.I. *Besedy Iriny Nikol'skoi s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslawski. Articles. Memories]. Moscow, Tantra Publ., 1995. 205 p. (In Russian)
- 5 Nikol'skaya I.I. *Pol'skii simfonizm vtoroi poloviny XX stoletiya: Henrik Mikolaj Gureckii. Kshishtof Pendereckii* [Polish Symphonism of the Second Half of the 20th Century: Henryk Mikołaj Górecki. Krzysztof Penderecki]. *Muzykal'naya akademiya*, 2022, no. 2, pp. 30–63. <https://doi.org/10.34690/234>. (In Russian)
- 6 Sobakina O.V. *Andzhei Panufnik: zhizn' i tvorchestvo* [Andrzej Panufnik: Life and Creativity]. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2018. 392 p. (In Russian)
- 7 Erhardt L. Grupa 49. *Przegląd Kulturalny*, 1953, no. 25, pp. 7–21.
- 8 Jarociński S. Grupa 49. *Program Koncertu od 13 Stycznia 1950*. Warszawa, Filharmonia Warszawska, 1950. 3 p.
- 9 Marek T. Grupa 49 (Próba charakterystyki). *Muzyka*, 1953, no. 5/6, pp. 45–57.