

УДК 7.01

БАЛЕТ «ХАРНАСИ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ГУРАЛЬСКОГО МИФА

Е. С. Мачеевска¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литера «А», г. Санкт-Петербург 190000, Россия

Данная статья посвящена мифологической составляющей балета Кароля Шимановского «Харнаси» — основополагающей для эстетико-стилевой концепции произведения, основанного на гуральском фольклоре. В статье воссоздается история работы над сценарием балета, выявляются особенности музыкального языка и композиции сочинения. Впервые в российском музыкознании анализируется феномен «нуты» — ритмо-гармонического и интонационного комплекса, лежащего в основе ансамблевого музицирования гуралов. Балет Шимановского рассматривается в контексте неофольклорного направления в истории музыки XX века.

Ключевые слова: польская музыка, гуральский фольклор, нута, балет, «Харнаси», Шимановский, Ивашкевич.

THE BALLET *HARNASIE* BY KAROL SZYMANOWSKI AS THE EMBODIMENT OF GORAL MYTH

Elizaveta S. Maciejewska¹

¹ The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation

This article is devoted to the mythological component of the ballet *Harnasie* by Karol Szymanowski which is fundamental for aesthetic and style conception of this work based on the Gorals folklore. The history of the ballet's scenario is reconstructed in this article and features of its musical language and composition are detected. For the first time in the Russian musicology *nuta* phenomenon is analyzed. *Nuta* is the rhythmic, harmonic and intonation complex basing folk music group creativity of the Polish mountaineers. The ballet of Szymanowski is considered in the context of the new folkloristic stream of the 20th century music.

Keywords: *polish* music, folklore of the Polish mountaineers, *nuta*, ballet, *Harnasie*, Szymanowski, Iwaszkiewicz.

Балет-пантомима «Харнаси»¹ Кароля Шимановского принадлежит к числу наиболее значительных сочинений композитора. Вместе с тем, многие вопросы, связанные с историей создания произведения, источниками сценария, значением мифологической составляющей для концепции балета, фольклорными «прообра-

¹ В русском переводе — «Разбойники».

зами» композиторской техники Шимановского не рассмотрены подробно в отечественной музыковедческой литературе. Этим определяется актуальность и новизна настоящей работы.

В статье, основанной на широком круге польских научных источников, приводятся новые для российского музыкознания сведения, касающиеся различных версий сценария балета, истории некоторых постановок, традиций гуральского фольклорного музицирования. Впервые на русском языке публикуется перевод сценарного плана «Харнаси», разработанного композитором².

Методологической основой исследования является комплексный подход, объединяющий историко-стилевой и музыкально-аналитический методы изучения проблематики.

* * *

В начале 1920-х годов в творчестве Кароля Шимановского произошла смена эстетических ориентиров. Обновление музыкального языка было неразрывно связано со стремлением композитора к созданию *польского стиля* [1, s. 77] и важнейшую роль в этом сыграл гуральский фольклор как главный носитель национального характера.

Центральным сочинением «национального» периода творчества Шимановского стал балет-пантомима «Харнаси». В нем композитор в наибольшей степени приблизился к стихии гуральского фольклора, создав на его основе произведение, отвечающее самым современным тенденциям европейской музыки. Работа над «Харнаси» длилась около десяти лет, в течение которых замысел постепенно претерпевал изменения. Первоначальная мысль о непритязательных сценках «из жизни народа» переросла в масштабный художественный проект — концепцию гуральского мифа, наполненную фольклорными архетипами и ставшую исходной точкой в развитии значительной ветви польской музыки XX и XXI веков.

В контексте творческих исканий Шимановского особую актуальность приобретает история работы над сценарием балета, в которой имеется немало «белых пятен». Главная сложность для исследователя либретто «Харнаси» заключается в том, что окончательного варианта сценария балета как такового не существует. За годы создания балета менялись авторы, которых привлекал Шимановский для написания сценария, неоднократно менялось название балета, подвергался изменениям сюжет, изменялось и число действующих лиц. В двух прижизненных постановках «Харнаси», к созданию которых был причастен и сам композитор, использовались разные версии либретто. Это обстоятельство внесло момент неопределенности в музыковедческие труды о балете: единого мнения о том, каким должен быть сценарий балета, не существует и поныне. Возможно, что ответ на этот вопрос должны давать сами постановщики, так как Шимановский оставил проблему открытой. Одно можно утверждать уверенно — мысль о польском балете в том виде, в котором он существует сейчас, зародилась не в окружении Шимановского — у сценаристов или друзей, — а у *самого* композитора. Именно Шимановский

² Перевод сценария был выполнен автором статьи.

был главным идейным вдохновителем, критиком и соавтором всех либреттистов, с которыми он сотрудничал в течение всего времени создания и постановки «Харнаси». Второй важнейший момент заключается в том, что Шимановский *допускал изменения* в либретто уже завершённого балета, оставляя простор для фантазии постановщиков и режиссеров. Сказанное снимает если не все вопросы, связанные с либретто «Харнаси», то, во всяком случае, проясняет отношение к нему композитора.

Итак, первые мысли о создании сценического произведения на гуральскую тему относятся к самому началу 1920-х годов. С этого момента начинается первый этап в становлении балета (а вместе с ним и первый этап в рождении либретто), характеризующийся поисками и сбором фольклорного материала для будущего сочинения.

Шимановский привлекает к сотрудничеству троих наиболее близких ему в тот момент друзей — Ярослава Ивашкевича³, Ежи⁴ и Хелену Рытардов⁵. В общении с единомышленниками постепенно прорисовывались основные сюжетные и концептуальные контуры будущего балета. В некое целое они оформились далеко не сразу, зато найденные в этот период главные идеи вошли в окончательный вариант.

Как указывает Ивашкевич, Шимановский в самом начале работы над новым произведением просил его обратить внимание на легенды Подгалья и соседних областей, в том числе, — на легенду о словацком разбойнике Яносике⁶, распространённую и в Польше.

Другой темой, владевшей в то время умами соавторов, была очень популярная тема свадьбы (*Wesele*). Её в частности, смогла раскрыть Хелена Рытард, выступавшая со своим спектаклем «Гуральская свадьба» на разных концертных площадках, включая сцену Варшавской филармонии. О том, что подобный замысел существовал и обсуждался, свидетельствует письмо Ивашкевича от 23-го апреля 1923 года к жене, Анне Ивашкевич, также близкой к художественному миру⁷: «Если бы балет, о котором он [Шимановский — Я. И.] думает, назвать „гуральской свадьбой“

³ Ярослав Ивашкевич (1894—1980) — польский поэт и прозаик, родственник и близкий друг Кароля Шимановского. Автор либретто оперы «Король Рогер», а также нескольких книг о Шимановском.

⁴ Рытард Ежи Мечислав (настоящая фамилия Козловский, 1899—1970) — польский поэт, публицист, литературный деятель. Автор воспоминаний о Шимановском.

⁵ Рытард Хелена (настоящая фамилия Рой-Козловская, 1899—1955) — гуралка, писательница, руководила гуральскими фольклорными представлениями. Племянница Бартека Оброхты, жена Ежи Рытарда.

⁶ Яносик Ежи (Jerzy Janosik, Juraj Jánošík, 1688—1713) — словацкий национальный герой, вождь карпатских разбойников. Участвовал в антигабсбургском восстании под предводительством Ференца Ракоци (1703). Является популярным героем легенд, распространённых на территории Подгалья, в которых Яносик выступает как поляк по национальности. В польской культуре XX века также часто становился героем художественных произведений: роман «Легенда Татр» К. Пшервы-Тетмайера, фильмы Ежи Пассендорфера (1974) и Агнешки Холланд (2009).

⁷ Она была известной писательницей; издавалась под псевдонимом Адам Подковицкий.

и дать в сокращении, символах и упрощениях свадебные обряды: сначала „завивание венков“, сцена с ксендзом, „пытацы“⁸ на деревянных конях, въезд на свадьбу, обряд одевания невесты, свадьба, возвращение, танцы и общее веселье! Разве это не хорошая канва? Бессодержательная, но имеющая некую форму» [2, s. 268]. Ответ Шимановского, которому Анна Ивашкевич по просьбе мужа показала это письмо, был следующим: «Я все-таки предпочитаю предыдущую концепцию, с легким оттенком драматичности» [2, s. 268]. Однако следы такого *wesela* остались в окончательном варианте балета. Наиболее ясно это чувствуется во второй картине «Харнаси», почти полностью посвященной свадебному обряду.

Постепенно сюжетная основа будущего балета приобретала более определенные очертания. Ярослав Ивашкевич с течением времени принимал все меньше участия в создании либретто, и в итоге первый полный и завершенный его вариант был оформлен Ежи Рытардом. Этот вариант очень близок к окончательному, а, точнее, к той версии либретто, на основе которой балет был впервые поставлен при жизни композитора (в Праге)⁹. Либретто Рытарда было утеряно в конце 1920-х годов, вследствие чего для постановки «Харнаси» в Париже в 1936 году¹⁰ Шимановскому пришлось прибегнуть к помощи Леона Шиллера¹¹, чтобы восстановить сценарий.

Сам Шимановский составил довольно подробный сценарный план, который приведен в издании партитуры балета 1985 года [3, s. LXVIII—LXX¹²]. В этом плане описаны герои и их действия, указаны цифры партитуры и даже определенные такты, связанные с теми или иными сценическими ситуациями. Некоторые исследователи (в частности, Тереса Хылинская) небезосновательно считают этот сценарий основой, на которую должны опираться нынешние постановщики и хореографы «Харнаси». Сценарный план структурирован следующим образом:

1 картина. На горных лугах.

1. Редык (первый выгон скота на пастбище)

(Занавес поднимается на ц. 3)

Через сцену с правой на левую сторону медленно идут баца (главный пастух) и его помощники-пастухи. На пригорке стоит молодой пастух с рожком. Говор, окрики,

⁸ «Пытацы» (*pytacy* или *pytace* — досл. «приглашающие») — участники традиционной гуральской свадьбы. За несколько дней до события пытацы приглашают гостей на предстоящее празднество, а в день обряда они верхом на конях возглавляют свадебную процессию. Неотъемлемой обязанностью пытацев является исполнение «пытацких» песен на протяжении всего праздничного шествия.

⁹ Премьера «Харнаси» состоялась 11 мая 1935 года в Национальном театре (Národní Divadlo) под управлением Ю. Харвата. Режиссером спектакля был Юсеф Мунцлингр.

¹⁰ Парижская премьера балета состоялась 27-го апреля 1936 года на сцене Гранд-Опера. В постановке приняли участие выдающиеся артисты: режиссером был Леон Шиллер, оркестром руководил Ф. Гобер, в качестве хореографа и исполнителя заглавной роли выступил Серж Лифарь.

¹¹ Леон Шиллер (1887—1954) — выдающийся театральный режиссер, реформатор польского театра. Неоднократно сотрудничал с Шимановским.

¹² Римскими цифрами в издании партитуры «Харнаси» обозначены номера страниц Предисловия (I—XCVI).

звон колокольчиков. Ц. 6 — на сцену выходит старый скрипач со скрипкой. Пастухи понемногу удаляются. Скрипач, пританцовывая, играет танцевальную нуту¹³, ц. 8. Медленно уходит. Все успокаивается, сцена остается пустой. Выбегает Девушка, спеша и догоняя ушедшую толпу.

2. Мимическая сцена (ухаживание)

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

3. Марш разбойников

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

4. Мимическая сцена (Харнась и Девушка)

Разбойники останавливаются. Впереди — Харнась. Он сразу замечает Девушку. В течение некоторого времени смотрит на нее с восхищением. Из-за кулис несмело появляется Жених, пытается прижать к себе Девушку. Харнась грозно поднимает топорик. Жених испуган, скрывается. Харнась приближается к Девушке с властным жестом, ц. 26. Жених снова появляется. Харнась вновь его прогоняет. Когда Жених появляется в третий раз, Харнась со злостью бросается на него, гонится за ним по сцене и принуждает его к бегству, ц. 27. Отсюда начинается сцена Харнася и Девушки, ц. 28. Все более настойчивые ухаживания Харнася Девушка принимает с показным недовольством, в котором, однако, ощущается согласие. Ц. 32 — Девушка с радостным криком падает в объятия Харнася. Смеркается. (В течение всей сцены разбойники на заднем плане разжигают костер. Их музыканты начинают пробоовать инструменты — Харнась, слыша это, отрывается от Девушки).

5. Танец разбойников. Финал

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

¹³ О нуте см. на с. ... настоящей статьи.

2 картина. В корчме**6а. Свадьба**

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

6б. Очеины¹⁴

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

6в. Песня сяхаев¹⁵

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

7. Гуральский танец

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

8. Нападение разбойников. Танец. (Похищение невесты)

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

9. Эпилог

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

¹⁴ Очеины (осчеріну, осеріну, зеріну) — обряд повязывания невесте платка, один из центральных обрядов свадебного празднества.

¹⁵ Сяхай (сіухай) — парубок, молодой пастух.

Сценарий дополнен подробным примечанием композитора: *«Этот сценарий является общим каркасом, в котором балетмейстер и режиссер могут изменить не одну деталь, обогащая содержание новым смыслом и эпизодами. Не желая использования слишком точного повторения обрядов и народных танцев, автор и в этом смысле не хочет закрепощать фантазию режиссера, зная, что ни композитор, ни автор сценария не способны предвидеть всех возможностей, которые могут появиться в голове талантливого режиссера. Это особенно относится к такому балету, как «Харнаси», который не претендует на воплощение каких-то высоких идей, а является неприятной картинкой из жизни народа, в которой факты не играют важной роли и должны быть приспособлены к возможностям сцены, а не наоборот — сцена не должна полностью соответствовать навязанным автором фактам [3, s. LXX].*

Думается, однако, что это примечание нельзя понимать буквально, как это часто бывает у Шимановского. Против утверждения о том, что «Харнаси» являются балетом, который «не претендует на воплощение каких-то высоких идей, а является неприятной картинкой из жизни народа», выступает Ивашкевич, трактующий «Харнаси» как «широкую, сказочную, мифологическую эпическую фреску», воплощение «философской идеи» [4, s. 30]. Именно то, что балет Шимановского является носителем вневременных идей и идеалов, переданных, как это характерно для эпохи, через архаические формы, и позволяет допускать изменения в деталях его сюжета.

Эти изменения происходили как при жизни Шимановского, так и после его смерти. Сам композитор отказывался от некоторых героев балета, из-за чего несколько менялись акценты и сюжетные основания. Но самое главное — атмосфера горного Подгалья, быта разбойничьих шаек и деревенских обрядов, праздников, на которых бывали Шимановский, Рытарды, Хыбиньский¹⁶ и Ивашкевич — все это остается неизменным благодаря музыке и той смысловой (не скажу — сюжетной) основе, что была заложена композитором еще в первые годы работы над балетом.

Какие же моменты либретто подвергались наиболее значительным изменениям? В первую очередь, это касается количества героев. В сценарии Шимановского перечисляются следующие фигуры: Девушка, Харнась, Жених, Вдова, Старый скрипач. Впоследствии, при постановке балета в Париже, Шимановский отказывается от фигур Старого скрипача и Вдовы, которая пытается увести жениха от Девушки. Отказ от образа Вдовы, «несколько комического», по словам Шимановского, не представляется чем-то решающим. В большой степени он был связан с тем, что в парижской постановке действие во второй картине было перенесено из корчмы в простую избу, и роль вдовы — хозяйки корчмы стала необоснованной¹⁷. Комическая трактовка образа жениха также не закрепились в сценической практике балета. Ивашкевичу этот отказ представлялся значимым и свидетельствующим о ми-

¹⁶ Хыбиньский Адольф (1880–1952) — польский музыковед, первый исследователь творчества Шимановского и друг композитора.

¹⁷ В постановке Э. Весоловского в Варшавском Большом театре (1997) комическая «вдова» Шимановского стала «Черной вдовой» — злым духом, нарушающим мирное течение человеческой жизни.

фологическом понимании Шимановским балета: «в сценарии, понятым таким [мифологическим. — Е. М.] образом, не было места для плоского юмора и тривиальных образов „жениха” и „вдовы” — вот почему они сразу исчезли» [4, s. 26]. Нельзя согласиться с утверждением Ивашкевича, что эти образы исчезли сразу же после начала сочинения музыки, так как в вышеизложенном сценарии эти герои есть. Однако то, что эти персонажи могли несколько нарушать мифологический смысл балета, не вызывает сомнений.

Сложнее выглядит ситуация со Старым скрипачом. По словам друзей композитора, участвовавших в работе над сценарием балета, этот герой олицетворяет собой Бартека Оброхту¹⁸. Старый скрипач появлялся в балете только два раза — в самом начале и в финале, так как был носителем «слова от автора», мифологическим персонажем балета. Он исчез из балета в парижской постановке Сержа Лифаря. Ивашкевич объясняет это тем, что Лифарь потребовал расширения партии первого танцовщика (Харнася), в результате чего действие в финале «из-за кадра» переместилось на сцену. Впрочем, впоследствии, в других постановках этот герой вновь появился. Возможно, что Шимановский и в самом деле был вынужден уступить некоторым требованиям театра и постановщиков, чтобы спектакль вообще увидел свет.

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

Музыкальный материал, на который опирается Шимановский, — самобытный, архаичный — также свидетельствует о том, что это произведение находится в русле неофольклоризма. Интересно здесь привести слова композитора о балетах Стра-

¹⁸ Оброхта Бартломей (1950–1926) — гурал, известный татранский проводник, выдающийся народный музыкант-скрипач. Шимановский был знаком с ним лично и высоко ценил вклад Оброхты в народную музыку, называя репертуар скрипача «Евангелием гуральской музыки» [цит. по 5, s. 21]

винского — «Петрушке» и «Весне священной», которые проясняют его подход к народной музыке. В неопубликованной статье о «Петрушке» Шимановский пишет: «Русские народные песни, которые появляются в „Петрушке“, далеки от слезливого сентиментализма <...> они не приглажены, а в своей бесстыдной наготе, брутальной силе как бы вырваны из чьих-то анонимных уст, которые где-то, когда-то впервые громко выкрикнули их солнцу» [6, s. 511]. В «Весне священной» его также восхищает «варварство», воплощенное Стравинским. Именно отсутствие «слезливого сентиментализма» привлекло композитора и к гуральскому фольклору.

Местоположение Подгалья, своеобразного анклава, спрятанного в горах и находящегося на пересечении нескольких культурных традиций (словацкой, чешской, украинской, венгерской), способствовало некоторой культурной изоляции региона от остальной Польши и, в то же время, ассимиляции инонациональных влияний. Подгальская музыка значительно отличается от фольклора других регионов Польши. Она связана с народной музыкой Венгрии, Словакии, Моравии Румынии, то есть она принадлежит к фольклору «большого карпатского круга» (народов, населяющих сами Карпаты и низины от Моравии до Трансильвании).

Вместе с тем, подгальская народная музыка обладает большим количеством индивидуальных черт, не встречающихся в соседних регионах, поэтому она должна рассматриваться как особое региональное явление, свойственное именно территории в окрестностях Закопане и Косьчелиско. Одной из значимых черт подгальского музыкального фольклора является большая роль группового музицирования. Это оказывает влияние и на сам музыкальный материал. Преимущественное значение в Подгалье имеет хоровое и инструментально-ансамблевое исполнение. Высокий уровень развития и широкое распространение инструментальной ансамблевой музыки — одна из наиболее характерных и ярких черт подгальской музыки, на которую Шимановский обращает особое внимание: «Однако как можно говорить о „немузыкальности“ народа, который, кроме неизмеримого богатства песен, чарующих часто необычной, капризной мелодической линией, единственный в Польше (а может, и не только в Польше) создал ансамблево-инструментальную музыку, опирающуюся на оригинальную гармоническую и ритмическую систему» [7, s. 267].

Из коллективного характера народного музицирования в Подгалье проистекают и другие значимые особенности, в первую очередь, относящиеся к функциональному соотношению различных музыкальных элементов. Наиболее важная из них заключается в том, что мелодия безусловно, присутствует и имеет немаловажное значение для всего музыкального комплекса гуральского фольклора, но не является единственным и основным репрезентантом народного «произведения».

Главенствующую роль в подгальской народной музыке играет *нута*, представляющая собой своеобразное синкретическое единство мелодии, гармонии, ритма, в котором каждый из отдельных элементов может подвергаться изменениям, сохраняя при этом общий контур нуты. В. Котоньский, известный исследователь фольклора Подгалья, характеризует это явление следующим образом: «Мелодия

в нашем понимании, а именно одноголосная линия, основанная на развитии мотивов и имеющая четкий и индивидуальный ритмический рисунок, является для подгальских гуралов чем-то второстепенным. Главное место занимает у них гармоническая схема, имеющая определенные мелодические точки и направление движения. Эта схема допускает некоторое количество ритмически и интонационно отличающихся мелодий (точнее, мелодических линий). Гуралы называют это явление «нута». Следовательно, «нута» — это понятие, не тождественное мелодии. Ее можно петь — разными способами, ее можно играть — «просто» или «с украшениями», и всегда она будет той же самой «нутой» [8, s. 6].

В связи с тем, что мелодия не занимает первенствующего места, увеличивается роль иных элементов музыкальной выразительности, в первую очередь, гармонии и ритма. Гармония и в хоровом, и в инструментальном исполнении является своеобразным «лицом» подгальского фольклора. Созвучия приобретают необычный колорит благодаря ладам, используемым в народной гуральской музыке. Отличительные особенности гуральских ладов связаны с предпочтением мажорного наклонения минорному, сопряжением разных ладовых наклонений, вариантною ступеней звукоряда. «Мажорность» очень часто подчеркнута IV высокой («лидийской») ступенью (эта черта характерна для фольклора не только Подгалья, но и других регионов Польши).

Вариантность отдельных ступеней приводит к формированию звукоряда, включающего элементы лидийского, миксолидийского и натурального мажора — такой лад называют «подгальским» (в пределах одного напева часто встречаются и высокая, и натуральная IV, и низкая, и натуральная VII ступени). Чаще всего такое «колебание» происходит между соседними тонами. Все это в условиях коллективного исполнения приводит к появлению неожиданных гармонических поворотов, а иногда — острых созвучий. Этому способствует и специфика состава самой инструментальной группы, а также характерные функциональные взаимодействия инструментальных партий.

Подгальская инструментальная капелла приблизительно до XIX столетия состояла из двух инструментов: народной скрипки и дуды — популярного в средневековой Европе и Польше духового инструмента, родственного волынке. Впоследствии инструментальный состав подгальской капеллы изменился, и она стала включать в себя несколько скрипок (чаще всего, три) и гуральский бас — басетлу¹⁹. В таком виде подгальская капелла существует до нынешнего времени.

Главное назначение капеллы — подыгрывать танцам и песням, однако выдающиеся музыканты использовали свои инструменты и для сольного музицирования. Так поступал Ян Кшептовский, известный как Сабала — музыкант, рассказчик, проводник в горах, один из наиболее выдающихся людей в истории Подгалья. Мелодии, которые он импровизировал на злубцоках²⁰, вошли в репертуар каждого

¹⁹ Басетла (*basetla*) — народный подгальский музыкальный инструмент, напоминающий виолончель. Имеет три струны со строем D-d-A.

²⁰ Злубцоки (*złóbcoki*) — народный подгальский струнный инструмент, по форме напоминающий скрипку. Инструмент выдолблен из цельного куска дерева и имеет 2 (реже 4) струны.

подгальского скрипача под названием «сабаловы нуты» и до сих пор охотно исполняются горцами.

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

Ритмический рисунок мелодии в подгальском фольклоре также отличается остротой и своеобразием. Особое пристрастие гуралы питают к «обратному пунктиру» — ломбардскому ритму. Кроме того, для гуральского пения характерна ритмическая свобода, длительные нерегламентированные задержки на высоких звуках. Однако многие исследователи и любители подгальского фольклора отмечают, что в целом звучание гуральской капеллы производит впечатление некоторой ритмической и метрической монотонности. Это связано с особыми свойствами подгальского музицирования. Во-первых, абсолютное большинство гуральских танцев выдержано в двудольном размере, что само по себе исключает метрическое разнообразие в цепочке танцев, сменяющих друг друга. Второй причиной является то, что гармоническое сопровождение мелодии капеллой — «секундистами» и басами — чаще всего представляет собой движение ровными четвертями, на фоне которых разворачивается виртуозная, свободная мелодия певца или скрипача-«примиста». Такое сочетание является отличительной чертой подгальского фольклора и оказывает значительное влияние на связанную с ним профессиональную музыку.

В «Харнаси» Шимановский широко обращается к технике цитирования, при этом фольклорные источники, использованные им в балете, имеют точно определенную региональную принадлежность и яркие, сразу узнаваемые особенности. Большинство музыкальных цитат Шимановский почерпнул из собрания народных песен Клечиньского [9, s. 43, 63] и записей Хыбиньского, в которых гуральские «нуты» были представлены в качестве мелодий, иногда с сопровождением. Поэтому применительно к балету «Харнаси» правильнее говорить о мелодиях, несмотря на то, что, как уже упоминалось, мелодии как таковые не играют в гуральской народной музыке первенствующей роли. И Шимановский, с одной стороны, пользуется этим материалом именно как тематическим, строя на его основе активное мелодическое и мотивное развитие. Но с другой стороны, композитор, близко знакомый с фольклором гуралов, в своем произведении старается максимально

сохранить самобытность гуральской музыки, подчиняя ей свой собственный творческий импульс. Он использует не только народные мелодии, но и весь синкретический комплекс пения, звучания инструментов, танца, составляющий суть гуральского фольклора.

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

* * *

«Харнаси» стали для польского и европейского слушателя символом польской музыки, наравне с произведениями Шопена. Это произошло благодаря простому, но в то же время глубоко символичному сюжету, затрагивающему главные моменты человеческой жизни, и трактовке фольклора как основы музыкального языка композитора. В профессиональной польской музыкальной традиции гуральский фольклор, после обращения к нему Шимановского, приобрел общенациональный характер. Ряд композиторов следующего поколения, создавая национальные произведения, обращался именно к народной музыке Подгалья. З. Лисса сравнивает это явление с тем, что произошло в польской музыке XIX века: «Региональный фольклор при определенной композиторской трактовке может восприниматься как общенародный. В случае гуральского фольклора можно наблюдать восходящую линию в его использовании профессиональными композиторами — от Монюшко, Носковского и Желеньского, у которых он выступал в чисто региональной роли, до Шимановского, который придал ему более широкий характер. То же самое произошло с мазовецким фольклором, когда к нему обратился Шопен» [10, s. 58].

Шимановский, соединив в своем балете архаичный фольклор Подгалья и современные принципы музыкального мышления, поднял народную гуральскую музыку на мировой уровень. Обратившись к подгальской культуре, он создал произведение, занявшее место в одном ряду с сочинениями Стравинского, Бартока и других композиторов, заложивших основы неофольклорного направления в европейской музыке XX века.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka. W 3 t. T. 2. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 779 s.
2. *Golachowski S.* Tablice chronologiczne do życia i twórczości K. Szymanowskiego // *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały* pod red. J. Chomińskiego. Kraków: PWM, 1960. S. 217–318
3. *Szymanowski K.* Harnasie // *Dzieła*. W 26 tomach. T. 24 / kom. red. J. Chomiński i inni. Kraków: PWM, 1985. 220s.
4. *Iwaszkiewicz J.* „Harnasie” Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1964. 136 s.
5. *Chybiński A.* Szymanowski a Podhale. Kraków: PWM, 1977. 81 s.
6. *Łobaczewska S.* Karol Szymanowski. Kraków: PWM, 1950. 667 s.
7. *Szymanowski K.* Pisma. Tom I. Pisma muzyczne. Zebrał i opracował K. Michałowski. Kraków: PWM, 1984. 536 s.
8. *Kotoński W.* Uwagi o muzyce ludowej Podhala // *Muzyka*, 1953, № 5–6. S. 3–25.
9. *Kleczyński J.* Melodye Zakopiańskie i podhalskie // *Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego*. Cracow: PTT, 1888. Vol. XII. S. 39–102.
10. *Lissa Z.* Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego // *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały* pod red. J. M. Chomińskiego. Kraków: Instytut Sztuki PAN, PWM, 1960. S. 7–72.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

E. С. Мачеевска — lizaveta.larionova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elizaveta S. Maciejewska — lizaveta.larionova@mail.ru