

Гудимова С.А.

НАСЛЕДНИКИ ШОПЕНОВСКИХ ТРАДИЦИЙ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. В Польше только двух композиторов считают истинными продолжателями шопеновских традиций, которые «подняли национальное до общечеловеческого», – Кароля Шимановского и Генрика Миколая Гурецкого. В статье рассматриваются творческая эволюция и эстетические взгляды Шимановского и оценка музыки Гурецкого польской критикой.

Ключевые слова: шопеновские традиции; традиционализм и творчество; лжеискусство; «сорняк» популярной музыки; музыка и общечеловеческие ценности; фольклор Подгалья; «самый независимый талант»; «инаковость» творчества Гурецкого; «Симфония горестных песен».

Поступила: 03.02.20

Принята к печати: 27.02.20

Gudimova S.A.

Heirs of Chopin's traditions

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract. In Poland, only two composers are considered to be the true successors of Chopin's traditions, which «raised the national to universal», – Karol Szymanowski and Henryk Mikołaj Gurecki. The article discusses the

creative evolution and aesthetic views of Szymanowski and the evaluation of Guretsky's music by Polish critics.

Keywords: chopin traditions; traditionalism and creativity; false art; the «weed» of popular music; music and universal values; folklore of Podhalya. «The most independent talent»; «otherness» of Guretsky's work; «Symphony of sorrowful songs».

Received: 03.02.20

Accepted: 27.02.20

Существует ли единство в стиле Шимановского? Можно ли говорить о постоянстве художественных принципов композитора, который сам писал о себе, что он долго блуждал «по путям и перепутьям» европейской музыки XX в., пока не пришел к своему стилю.

Для Шимановского изучение музыкального наследия, достижений современной музыки было принципиальной установкой. «Каждый художник, – пишет он в письме к З. Яхимецкому (4. XII. 1910), – является аристократом, который должен иметь за собой... 12 поколений Бахов и Бетховенов, если он музыкант, Софоклов и Шекспиров, если он поэт, драматург»¹. «Мы должны стремиться к подлинному творчеству, к созданию новых форм в искусстве, отвечающих новым формам жизни» [Szymanowski, 1958 a, s. 264], – подчеркивает Шимановский в речи по поводу вступления на пост директора Варшавской консерватории.

В интервью одной из варшавских газет композитор формулирует свое отношение к проблеме «традиция и новаторство»: «Традиционализм в творчестве я признаю как исходную позицию, как, если так можно выразиться, хорошее музыкальное образование, однако наша цель – не “вчера”, но “сегодня” и “завтра”, словом, творчество, а не замыкание в рамках уже достигнутого» [цит. по: Golachowski, 1956, s. 83].

В музыкальной литературе утвердился взгляд на творчество композитора как на ряд стилистических этапов (порой изолированных). Однако несмотря на творческие метаморфозы, Шимановский всегда сохраняет некоторые особенности своей индивидуаль-

¹ Это высказывание перекликается с мыслью глубоко чтимого Шимановским Гёте: стиль покоится на глубочайших твердых познаниях. – *Прим. авт.*

ности; в произведениях разной поры можно обнаружить черты присущей только ему музыкальной манеры. Они заметны и в выборе форм и их трактовке, и в типе эмоции, и в роли определенных элементов (в первую очередь мелодики и динамики), и в трактовке неаккордовых звуков и ритмических структур. Различные гармонические краски пропущены как бы через единый художественный фильтр.

Характеризуя творчество Шимановского, многие авторы сосредоточивают внимание на анализе технических приемов и средств, выработанных предшественниками композитора, и рассматривают их как «влияния». Однако заимствование приема и даже стилистическая близость произведений еще не есть свидетельство влияния. Композитор использует выразительные возможности лада, гармонии, тембра, фактуры и т.п., присущие данной эпохе, данному стилю. Бах и Вивальди, Гайдн, Моцарт и Чимароза говорили одним и тем же языком и воплощали великие, неповторимые замыслы. Сильная творческая личность всегда подчиняет себе художественную «модель». Шимановский, используя достижения мастеров прошлого и находки композиторов XX в., переплавляет их в своих произведениях в новые художественные ценности. Его искусство отмечено печатью музыкальной самобытности, которая, если пользоваться определением д'Энди, есть «результативное следствие еще не испытанного слухового впечатления» [Статьи и рецензии, 1972, с. 258]. Произведения Шимановского – отражение непосредственного, свободного музыкального жизнеощущения. Не было «влияний» Шопена, Скрябина, Лядова, Стравинского, Вагнера, Штрауса, Вольфа, Дебюсси, Малера, Регера и др. – было усвоение и переработка различных музыкальных стилей, послуживших основой единого, синтетического стиля Шимановского. После исполнения Второй симфонии и Второй сонаты Шимановского венский критик Р. Шпехт писал: «В обоих произведениях проявился удивительный, оригинальный, захватывающий своей мощью талант, чрезвычайно богатый замыслами, оплодотворенный всеми достижениями музыкальной культуры, но несмотря на это идущий собственным путем» [цит. по: Golachowski, 1956, s. 47].

Шимановский, пожалуй, одним из первых польских композиторов стремится освободиться от тирании вагнеровской системы. В 1917 г. он пишет Я. Ивашкевичу: «...он (Вагнер), которого объективно я считаю гениальнейшим из гениальных, субъективно стал для

меня невыносим! Так жажду “свежего воздуха”» [Szymanowski, 1958 a, s. 161].

Когда «Молодая Польша» в музыке заявила о себе, одностая поэма была последним достижением симфонизма, чуть ли не его «официальной» формой. Но Шимановский в отличие от своих коллег с самого начала идет иным, своим путем. Нельзя сказать, что композитор не признавал программности; поэзия вдохновляла его и при написании Второй симфонии, Второй сонаты и других сочинений. Однако Шимановский стремится координировать классические формы с современными направлениями в области музыкальной выразительности, что приводит его к сближению с совершеннейшей сонатной формой, откристиализовавшейся в последних сонатах и квартетах Бетховена.

Во всех сочинениях – от «Вариаций на польскую тему h-moll» (op. 10) до песенного цикла «Слопевне» (op. 46), фортепианных мазурок (op. 50) и «Stabat Mater» (op. 53) Шимановский выступает как национальный композитор. (Интересно, что именно в 30-е годы французская музыкальная пресса обратила внимание на близость таких произведений, как «Маски», «Метопы», «Мифы» к польским народным традициям). Музыкант считал, что истинное искусство не может не быть национальным. Национальные особенности, подчеркивает он в ряде работ, являются естественной и необходимой атмосферой, в которой может развиваться творчество художника, если это подлинное творчество и если оно не хватается беспомощно за общепризнанные эстетические формулы. Для Шимановского национальное – не в изображении «кунтуша». Банальные и бездумные обработки оберегов и мазурок он считает лжеискусством, «проклятьем» польской культуры. «Пусть, – пишет композитор, – музыка будет народной в своей основе, но пусть она бесстрашно обращается к общечеловеческим ценностям» [Szymanowski, 1958 b, s. 50]. Шимановский резко критикует примитивные сочинения а l a polacca, в которых нет ни единой искры великих шопеновских традиций. Как и его современник И.Ф. Стравинский, К. Шимановский считает, что заимствование приема не имеет ничего общего с соблюдением традиции. «Можно восстановить прием: но с традицией восстанавливают связи, чтобы творить новое» [Стравинский, 1973, с. 37].

Шопеновские традиции, получившие глубокое творческое претворение в русском искусстве, не были восприняты польскими музыкантами. «Гениальное творчество этого композитора, – пишет С. Голяховский, прошло как бы над нашей музыкой, хотя и вызвало

почти всеобщее восхищение польских музыкантов, которые тем не менее не сумели увидеть в нем новых путей развития, указанных Шопеном» [Golachowski, 1956, s. 7]. Гениальное творчество Шопена не нашло продолжателей среди польских композиторов XIX в.

Для Шимановского шопеновские традиции – единственные, которым нужно следовать в польской музыке (см., например: [Szymanowski, 1958 b, s. 67]. Молодой композитор в статье «Фредерик Шопен», опубликованной в 1923 г. в журнале «Скамандр», призывает вновь «открыть Шопена», великое наследие которого может быть «вечным источником живой творческой силы». Для Шимановского новое открытие Шопена – это «осознание, реальное и практическое, путей, ведущих к независимости польской музыки» [Szymanowski, 1949 a, s. 18].

Уже в ранних произведениях он проявляет себя как самостоятельный художник, а не копиист великого мастера. Одним из первых оригинальность и в то же время «традиционность» творчества Шимановского отмечает музыковед А. Хибинский. В статье «Шопен и польская музыка», посвященной 100-летию со дня рождения Шопена, музыковед называет Шимановского в числе немногих «осознанных последователей стиля Шопена» [Antologia, 1955, s. 332]. Шимановский, отмечается в статье, гораздо глубже, чем другие композиторы, воспринял «чисто шопеновские формы». Подобно русским музыкантам, он перенес «шопенизм» на свои оркестровые сочинения, «проникнутые польским духом, хотя и без танцевальных ритмов и народной стилизации» [Antologia, 1955, s. 332]. Шимановский был сознательным последователем Шопена всю свою творческую жизнь. Уже зрелым, признанным мастером автор «Курпевских песен» напишет во французском журнале «La Revue Musicale»: «...для нас, современных польских музыкантов он (Шопен) живая реальность, действенная сила, оказывающая непосредственное и спонтанное влияние на все развитие нашей современной музыки... Шопен для нас не только символ настоящей прекрасной польской музыки, но еще важнее – он для нас единственный учитель, который своим чудесным ремеслом смог на практике развязать основные проблемы каждого большого искусства – как выразить в произведении... всю глубину и многогранность человечества, не утрачивая ни своих природных особенностей, ни национальной оригинальности» [Szymanowski, 1949 a, s. 58–59].

Обращение к музыкальному фольклору Подгалья было шагом чрезвычайно смелым. Шимановский начал разрабатывать пласт народной музыки, по существу «непроницаемый» для польской куль-

туры. Музыка горцев разительно отличалась от музыки «долин», на которой исторически формировался польский «слуховой опыт». Неподготовленному слушателю она казалась просто варварской. Звуковой мир Подгалья был настолько непривычен, что мог вызвать чувство, аналогичное испытанному арабским путешественником в средневековой Европе: благозвучнейшая для европейского уха месса произвела на него впечатление воя собак, только еще ужаснее и страшнее.

«Музыка горцев, – пишет К. Шимановский в предисловии к сборнику “Музыка Подгалья”, – может быть понята благодаря особому врожденному чутью, способности проникнуть в глубины народного начала: лишь тогда она нравится, лишь тогда ее полюбишь за жизнь, которая в ней трепещет... Иначе... она будет воспринята как нечто нарушающее представления о музыкально-прекрасном» [Музыка Podgala, 1930, s. X]. О независимости музыкального мышления горцев, пожалуй, нагляднее, чем музыковедческий анализ, говорят данные обследования, проведенного в 50-х годах, в котором говорится, что до сегодняшнего дня гурالي неохотно слушают радио, поскольку редко играют там “по-гуральски”. Другой музыки они не понимают и не любят.

Для Шимановского обращение к фольклору Подгалья было обращением к пракультуре, к ее первоэлементам. В попевках, лапидарных ритмах, движении он видит выражение вечных, исконных, неиндивидуализированных человеческих чувств. Процесс кристаллизации национального стиля, начавшийся с песенного цикла «Слопевне» (ор. 46), получает дальнейшее развитие в его последующих сочинениях – «Крестьянском реквиеме» – кантате (ор. 53), фортепианных мазурках (ор. 50), балете «Харнаси» (ор. 55), «Втором скрипичном концерте» (ор. 61).

Постановка балета «Харнаси» в Париже стала триумфом польской музыки XX в. Я. Лехонь писал после премьеры: «“Харнаси” по существу замыкает и гениально дополняет прекрасные творения, которые создали за последнее тридцатилетие все области польского искусства на основе гуральского искусства... Совершенный образ неизвестного до сих пор мира, законченный не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения нравственной, и этот мир так вошел в сознание народа, что стал частью его культуры, его видения мира... Это шедевр сильного польского духа, идущего от народа, но не опускающегося до примитивности, а поднимающего народность до уровня настоящей культуры, именно так, как это делал Шопен. Когда мы в Париже смотрели и слушали это совершенное произведение – “Харнаси”, – нас

охватывало волнение, которое испытывают, вероятно, немцы, слушая “Нибелунгов”»¹.

Деятельность Шимановского (не только композиторская) оказывает существенное влияние на формирование эстетических воззрений и тенденций межвоенного двадцатилетия. Его статьи по вопросам музыкальной эстетики, концертной жизни, музыкального воспитания получают большой резонанс в польской художественной среде. Энциклопедически образованный человек, он со страстью истинного просветителя борется за приобщение самых широких масс к подлинной культуре. По мнению Шимановского, художник, адресуясь к народу, не должен приспосабливаться и «приседать до букваря» (А.В. Луначарский), а должен «уничтожить дурной посев, истребить без остатка отвратительный сорняк так называемой “популярной” музыки... и противопоставить... этому разлагающему началу творческую организующую силу – подлинное искусство» [Szymanowski, 1949 b, s. 17–18.].

Автор «Песни о ночи» откровенно и резко выступает против искусства для масс. «...Стремление одарить массы каким-то никому не нужным суррогатом... под тем предлогом, что подобное полуискусство понятно и доступно, – это явное филантропическое мошенничество... вытекающее из убежденности, что подлинные ценности – это священное табу, вечная собственность определенных общественных классов, имеющих на них единственное, неоспоримое право...» [Szymanowski, 1949 b, s. 18].

Огромная эрудиция (не только музыкальная, но и в области литературы, поэзии, философии, безошибочный художественный вкус, несомненные писательские способности, удивительное чувство нового; независимость художественного мышления создавали композитору серьезный авторитет среди передовой польской интеллигенции. Каждое исполнение его произведений, каждое выступление в печати широко обсуждались, вызывали определенный резонанс в прессе. Для передовых кругов польской общественности деятельность Шимановского была как бы воплощением позиции художника XX в. Если в литературе, касающейся творчества Шопена, ключевыми стали слова «душа», «душа народа», то такими клю-

¹ *Лехонь Я.* Постановка балета «Харнаси» в Париже // *Gazeta Polska.* – Warszawa, 1936. – № 165. – S. 5.

чевыми словами относительно Шимановского – «современный художник».

Его эстетические воззрения и установки оказывают влияние не только на мир музыки, но находят отражение и в художественной литературе. Образ Шимановского пронизывает чуть ли не все творчество С. Виткевича, поэты посвящают ему стихи (Я. Ивашкевич – «К Каролу Шимановскому», С.Р. Добровольский – «Прощание с героем» и др.), его музыка рождает поэтические образы (Я. Ивашкевич – «Сицилийские сонеты», «Слушая музыку Шимановского», К.И. Галчиньский – «Кароль Шимановский», Я. Лехонь – «Небо» и др.). Теплые отношения связывали Шимановского не только с лучшими исполнителями и интерпретаторами его сочинений – А. Рубинштейном и П. Коханьским, – но и с Я. Ивашкевичем, С. Жеромским, С. Выспяньским, А. Замойским, Т. Мициньским, Я. Каспровичем, М. Домбровской, К.Х. Ростворовским, В. Орканом, В. Реймонтом, Л. Стаффом, М. Хороманьским, Я. Лехонем, З. Налковской, Ю. Тувимом, К. Макушиньским и многими другими.

Трудно переоценить роль Шимановского в формировании композиторской школы межвоенного двадцатилетия и последующих поколений композиторов Польши. О том, насколько прочно звуковой мир Шимановского вошел в сознание его современников, свидетельствует «Трагическая поэма» (Эпитафия на смерть К. Шимановского), написанная страстным приверженцем его творчества Т. Шелиговским в 1937 г. Эпитафия, длящаяся около 12 минут, построена как трехчастная композиция (скорбное адажио, полифонический эпизод в форме фугато, траурный марш). Не прибегая к цитированию, Шелиговский как бы «воссоздает» в «Трагической поэме» стиль Шимановского.

Многие композиторы обращаются к народной музыке Подгалья и курпевскому фольклору, открытым Шимановским: Кондрацкий – в «Маленькой гуральской симфонии», «Курпевской сюите», Роговский – в «Подгальской сюите», Малявский – в «Гуральском триптихе», Маклакевич – во втором скрипичном концерте и др. Курпевскими попевками и ритмами пронизана «Третья симфония» Б. Шабельского; атмосферой гуральского фольклора проникнут балет-пантомима А. Малявского «Вершины».

Некоторые композиторы вслед за автором «Харнаси» начинают исследовать «белые пятна» на фольклорной карте Польши. Получила продолжение в польской музыке и другая линия творчества

Шимановского – линия «Stabat Mater» и «Литании». Пожалуй, к наивысшим достижениям польской музыки в этом жанре можно отнести сочинения К. Пендерецкого «Трен» (памяти жертв Хиросимы, 1960) и «Dies irae» (памяти жертв Освенцима, 1967). Пендерецкий – обладатель более сотни международных премий, на рубеже тысячелетий он был удостоен в Каннах премии как самый великий из живущих композиторов.

Но, пожалуй, третьим польским композитором (после Шопена и Шимановского), который «поднял народное до человечества» можно назвать Генрика Миколая Гурецкого.

Кароль Шимановский как-то сказал: «Признаюсь с раскаянием, что поющийся где-то в деревенской церквушке “Святый Боже” или мои любимые “Горькие печали”, каждое слово которых – для меня поэтически живой организм, всегда во сто крат сильнее затрагивали во мне религиозный инстинкт, нежели самая искусная латинская месса» [цит. по: Дроба, 2009, с. 70]. Зачарованность Шимановского народной религиозностью, вероятно, одна из причин преклонения Гурецкого перед автором «мужицкой» кантаты «Stabat Mater». Но восхищение обычным, народным церковным пением у Гурецкого приходит, пожалуй, с другой стороны: то, что «трогало» Шимановского, появлялось в известной степени извне, а у Гурецкого оно исходит словно бы изнутри. И поэтому в музыке Шимановского оно приобретает вид искусной простоты, а в музыке Гурецкого выступает в натуральном, «посконном» виде. Но у этих композиторов религиозно-народное сплавляется воедино, образует органическое сплетение с музыкальным языком каждого из них. У Гурецкого как простота самих этих песен, так и грубоватая простота их обработок составляют силу их выразительности. Силу, которая таится не в изящном украшательстве, но в искренности молитвы.

Хоровая религиозная музыка Гурецкого укоренена в самых обыкновенных, повсеместно распространенных церковных песнопениях, второй, не менее важный источник его хорального творчества – фольклор.

Восхищение волшебством народной песни связывает Гурецкого с польской романтической поэзией, в том числе и с более поздней, высокопатриотической, которая в песне видела квинтэссенцию родной земли. Дилемма композитора при обработках порождалась, вероятно, сомнениями в том, пристало ли чем-то украшать букет из полевых цветов. Среди его «обработок» выделяются «Курпёвские песни». Их

грубоватую фактуру создают мелодический план женских голосов и гармонический – мужских, насыщающий звуковое пространство аккордовыми параллелизмами. Так возникает единственная в своем роде, «гурецкая» гармонично-красочная атмосфера, подчиненная размеренному, как в крестном ходе, шагу-движению. Вся эта материя, казалось бы, топорная... – но выполнена она с великой тонкостью и нежностью [Дроба, 2009].

Долгое время в творчестве Гурецкого доминировали хоровые сочинения. В 55 лет он пишет Первый квартет, а затем еще два квартета. Все три сочинения следует рассматривать вместе – в их нарастании, разрастании и взаимном дополнении. Первый длится примерно четверть часа, второй – около получаса, третий – почти час. У каждого квартета есть название. В первом произведении – «Уже смеркается, музыка для струнного квартета», соч. 62 (1988), в одночастной форме, построенной на контрасте с музыкой «перед засыпанием», использована обожаемая Гурецким старинная (ренессансная) песня Вацлава из Шамотул. Второй, квартет «*Quasi una fantasia*», соч. 64 (1991), имеет развитую четырехчастную форму в бетховенском духе и с цитатами из Бетховена. Третий квартет, «Поют песни», соч. 67 (1994–2005), потребовал уже пяти частей (со знаменательной цитатой из Второго квартета Шимановского в середине формы), чтобы «рассказать» о жизни и смерти. Квартетную трилогию Гурецкого можно воспринять как всю жизнь человека в целом, с самого детства («молитвы, когда детки спать идут») через превратности судьбы («фантазия») и вплоть до смерти («Когда умирают люди – поют песни» – Велимир Хлебников). В этой трилогии и весь Гурецкий – всех периодов его творчества, всего его жизненного пути [Дроба, 2009].

Всемирную известность Третьей симфонии – «Симфонии горестных песен» – принесла запись Лондонского малого симфонического оркестра с сопрано Доун Апшоу. Эта запись стала открытием польского композитора на мировой сцене. В кругах профессиональной музыкальной критики и любителей новой музыки Гурецкого признавали всегда – с его дебюта в конце 1950-х годов. На «Варшавской осени» Гурецкого всегда принимали великолепно. «Самое интересное сочинение из числа представленных нам проявлений “польского вебернизма”» [цит. по: Дроба, 2009, с. 71] – это слова Богдана Поцея после премьеры «Эпитафии» (1958). Тот же критик об исполненной на следующий год Первой симфонии написал: «Из представителей нашего авангарда Гурецкий – самый современный, и не только в смысле про-

двинутости технических средств – прежде всего ввиду качества его эмоционализма. Гурецкий очень сильно ощущает лихорадочный, ускоренный ритм эпохи, пульсацию великого беспокойства, “космический катастрофизм” современности» [цит. по: Дроба, 2009, с. 71–72]. После фестиваля «Варшавская осень» в 1962 г. Тадеуш А. Зелинский писал: «“Инструментальные песнопения” ни в коем случае нельзя назвать “опытом” или “экспериментированием”. Это законченное сочинение, воздействующее, как и всякая хорошая музыка, независимо от того, какими средствами она написана». А вот как восхищался «Рефреном» после его первого исполнения (1966) выдающийся политический писатель и музыкальный публицист Стефан Киселевский: «Есть, к счастью, еще один человек, стоящий особняком и чрезвычайно мне импонирующий. Это Генрик Миколай Гурецкий <...>. Его “Рефрен”, единая, безостановочная звуковая плоскость, которая насыщается снизу какой-то вибрирующей глубиной, удивляет своеобычностью, силой, совершенной уверенностью в собственном пути и технике. Меня ободряет этот человек, как всегда меня ободряет одинокое величие сочинений Вареза» [цит. по: Дроба, 2009, с. 72]. В 1967 г., когда состоялась премьера «Музычки-II», Владислав Малиновский констатировал: «Типичный Гурецкий: извержения огромных, первобытных жизненных сил, высвобождение элементарных достоинств материала. Если кто-нибудь мог бы олицетворять то, что определяют как “польскую школу”, то именно этот композитор. Хотя вместе с тем Гурецкий вырастает по-над этой школой, необычайно сочетая стихийность с дисциплиной» [цит. по: Дроба, 2009, с. 72]. В 1969 г. «Старопольская музыка» дала Тадеушу А. Зелинскому возможность заявить: «Гурецкий – наверняка самый независимый талант современной польской музыки, да и, пожалуй, не только польской» [цит. по: Дроба, 2009, с. 72].

За первые десять лет участия в варшавском фестивале Гурецкий занял место ведущего польского композитора. Его музыка, хотя и не всегда полностью принимавшаяся, неизменно вызывала живые отклики. После исполнения Третьей симфонии – «Симфонии горестных песен», на «Варшавской осени» в 1979 г. Анджей Хлопецкий заявил: «Шедевр, ставящий композитора в ряду гениев», а Ольгерд Писаренко высказался так: «Могу только позавидовать тем, кто, лишенный всяких сомнений, шумно провозгласил Третью симфонию гениальным сочинением. Назначать в гении – большое удовлетворение, а риск невелик. Мне трудно присоединиться к этому хору – для меня бесспорна только “инаковость” со-

чинения Гурецкого, нарочитая простота его материала и конструкции, отрицание “мастерства”, которое в этом сочинении достигает не испытанной до сих пор экстремальности» [цит. по: Дроба, 2009, с. 72]. С тех пор эта «инаковость» будет главной чертой, выделяющей музыку Гурецкого на фоне как польской, так и мировой музыки. Для одних она станет источником восхищения, для других – досады или раздражения.

В 1992 г. Третья симфония попала в первые строчки американских и английских хит-парадов, и о Генрике Миколае Гурецком заговорил весь мир. Это произошло благодаря диску американской фирмы *Elektra Nonesuch* с записью Третьей симфонии в исполнении американской певицы Дон Апшоу и ансамбля *London Sinfonietta* под управлением известного дирижера Давида Цинмана. Английская радиостанция *Classic FM* по заявкам слушателей передавала произведение Гурецкого в режиме нон-стоп. Третью симфонию слушали и меломаны, и люди, вообще не интересующиеся классической музыкой. Гурецкий со своей простой, но чувственной музыкой нашел путь к сердцам всех слушателей, открывая перед ними огромный мир человеческих эмоций.

Однако глубже самого живого отклика – его влияние на чужое творчество. Неудивительно, что музыка катовицкого композитора и педагога нашла отзвук в сочинениях его учеников. Но резонанс «Симфонии горестных песен» имеет намного более широкий (географически) диапазон. Например, выдающийся английский композитор Говард Скемптон признается, что Третья симфония ослепила его и вдохновила написать «Lento для оркестра» (1990). Музыка Гурецкого вдохновляет композиторов многих стран.

Список литературы

Дроба К. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого // Новая Польша. – Варшава, 2009. – № 3 (106). – С. 70–72.

Статьи и рецензии композиторов Франции. – Л.: Музыка, 1972. – 376 с.

Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / под ред. Ярустовского Б.М. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.

Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. / Oprac. Jarociński S. – Kraków: PWM, 1955. – 523 s.

Golachowski S. Karol Szymanowski. – Kraków: PWM, 1956. – 121 s.

Jachimecki Z. Karol Szymanowski. – Kraków: Skład glówny w ksiengarni Jagellońskiej, 1927. – 240 s.

Jarociriski S. Z poglądów estetycznych Szymanowskiego w świetle jego publicystyki // Muzyka. – Warszawa, 1957. – N 4. – S. 13–27.

Muzyka Podhala. – Lwów; Warszawa: Atlas, 1930. – XXII, 71 s.

Szymanowski K. O Fryderyku Chopinie. – Kraków: PWM, 1949 a.–160 s.

Szymanowski K. Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie. – Kraków: PWM, 1949 b.–47 s.

Szymanowski K. Z listów / Oprac. Bronowich-Chylińska T. – Kraków: PWM, 1958 a. – T. 5.: Źródła Pamiątkarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej. – 529 s.

Szymanowski K. Z pism / Oprac. Bronowich-Chylińska T. – Kraków: PWM, 1958 a. – T. 6.: Źródła Pamiątkarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej. – 490 s.

Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego: Studia i materiały / pod red. Chomińskiego J.M. – Kraków: PWM, 1960. – 405 s.

References

Droba, K. (2009). Mezhdru vozvysshennost'yu i stradaniem. O muzyke Genrika Mikolaya Gureckogo. *Novaya Pol'sha*. (3), 70–72.

Stat'i i recenzii kompozitorov Francii (1972). Leningrad: Muzyka.

Stravinskij, I.F. (1973). *Stat'i i materialy*. B.M. Yarustovskogo. (Ed.) Moscow: Sov. Kompozitor.

Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. (1955). S. Jarociński. (Oprac. Ed.). Kraków: PWM.

Golachowski, S. (1956). *Karol Szymanowski*. Kraków: PWM.

Jachimecki, Z. (1927). *Karol Szymanowski*. Kraków: Skład główny w księgarni Jagellońskiej.

Jarociriski, S. (1957). Z poglądów estetycznych Szymanowskiego w świetle jego publicystyki. In *Muzyka, W-wa* (4), 13–27.

Muzyka Podhala. (1930). Lwów; W-wa: Atlas.

Szymanowski, K. (1949 a). *O Fryderyku Chopinie*. Kraków: PWM.

Szymanowski, K. (1949 b). *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. Kraków: PWM.

Szymanowski, K. (1958 a). Z listów. In T. Bronowich-Chylińska. (Oprac. Ed.). *Źródła Pamiątkarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej*. (Vol. 5). Kraków: PWM.

Szymanowski, K. (1958 b). Z pism. In T. Bronowich-Chylińska. (Oprac. Ed.). *Źródła Pamiątkarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej*. (Vol. 6). Kraków: PWM.

Chomińskiego, J.M. (Ed.). (1960). *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały*. Kraków: PWM.