

# ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ

Л. РАППОРТ







**Л. РАППОРТ**

# **ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ**



**МОСКВА «МУЗЫКА», 1976**

**Раппопорт Л.**  
Р23 Витольд Лютославский. М., «Музыка», 1976.

136 с., с ил., нот.

Предлагаемое издание — первая в советском музыковедении книга о всемирно известном польском композиторе. Работа содержит характеристику его творческого пути, анализ некоторых произведений. Издание снабжено нотными примерами и иллюстрациями. Рассчитано как на музыковедов, так и на подготовленных любителей музыки.

Р  $\frac{90105-325}{026(01)-76}$  623—76

78И



## ОТ АВТОРА

В последние годы в нашей стране все более усиливается интерес к музыкальной культуре братской Польши, и прежде всего — к творчеству выдающегося ее композитора Витольда Лютославского. Зрелый, давно сложившийся художник, лауреат многих международных премий, почетный член ряда государственных институтов, Лютославский получил самые противоречивые «титулы» в польской критике: одни считают его классиком, другие — главой авангарда. Хотя разные периоды его творчества и дают повод к столь противоположным оценкам, есть, однако, одна ведущая демократическая линия, объединяющая все творчество. Она и дает основание выделить в нем настоящее, подлинно художественное.

Лютославский принадлежит к тем счастливым авторам, у которых почти нет «издержек» творчества. Количество его сочинений сравнительно невелико, поскольку каждое — плод тщательной и кропотливой работы, результат долгих размышлений и вдумчивого отбора средств.

До сих пор о творчестве Лютославского не написано большого труда, обобщающего его достижения. Нет такой книги и на родине композитора: в Польше опубликованы лишь два сборника, в которых собраны статьи самого Лютославского и интервью с ним польского критика Т. Качиньского<sup>1</sup>.

Прежде чем приступить к анализу сочинений Лютославского, кратко наметим периодизацию его творчества. Ранний период охватывает предвоенные и военные годы (1934—1945). Фольклорный период (условно — второй) определяется вступлением Лютославского в пору зрелости (1947—1955); здесь соседствуют рядом две линии, составившие ощутимые следы и в дальнейшем: с одной стороны — классицистская, с другой — ярко выраженная фольклорная. Далее следует пере-

---

<sup>1</sup> Witold Lutosławski. Materiały do monografii. Zestawił S. Jarociński. Kraków, 1967. В дальнейшем — сокращенно: Materiały do monografii; Kaczynski T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków, 1972. В дальнейшем — сокращенно: Kaczynski.

ходный период, третий, когда Лютославский упорно ищет новые пути (1956—1960). В 1961 году он выступил с оркестровой пьесой «Венецианские игры», ознаменовавшей начало четвертого периода (творчество 60-х годов). Однако в последних произведениях проявляются некоторые новые черты, и, возможно, намечается очередной поворот, хотя об этом еще рано судить.

Автор предлагаемой монографии пытается лишь познакомить читателя с творчеством Лютославского. С этим связаны некоторые особенности построения книги,—информационный характер одних ее разделов и аналитический—других. Различная методологическая направленность анализов объясняется тем, что иные произведения декларируют творческое *credo* композитора, и необходимо подробно остановиться на идейно-эстетическом замысле автора. В других же, мало известных читателю, но не менее важных с точки зрения стилистических черт, казалось целесообразным подчеркнуть технологический процесс. Эстетические высказывания композитора, собранные в последней главе, дополняют его творческий портрет.

Автор приносит благодарность М. С. Друскину, А. Н. Сохору и А. Г. Юсфину, прочитавшим книгу в рукописи и сделавшим ценные замечания.



Лютославский родился 25 января 1913 года в Варшаве в семье с глубокими культурными и музыкальными традициями. Отец, Юзеф Лютославский, одновременно с изучением курса общественно-экономических наук обучался игре на фортепиано (одно время у известного пианиста и композитора Э. д'Альбера), дед, Франтишек, был скрипачом, бабушка, Паулина Шигельская, — ученицей пианиста и композитора Э. Кани, дядя, Винцент, — известным философом, женатым на испанской поэтессе З. Казанова; тетки также были пианистками, одна из них — ученицей С. Франка.

Таким образом, с детства Витольд, младший из четырех детей, жил в атмосфере музыки. Шести лет он начинает заниматься игрой на рояле с опытным педагогом Е. Гофман, несколько позже, в годы обучения в гимназии с естественно-математическим уклоном имени Ст. Батория, параллельно берет уроки игры на рояле у Ю. Смидовича, и скрипки — у Л. Кмитовой. Четырнадцать лет он начинает посещать лекции в консерватории: по истории музыки (П. Машиньский), сольфеджио (В. Ляский); его учителем игры на фортепиано становится А. Тауб. Наконец, с пятнадцати лет юноша проходит курс лекций известного профессора теории и композиции Витольда Малишевского, ученика Римского-Корсакова и Глазунова. Находясь под его наблюдением в течение девяти лет, Лютославский фактически получает не только основы знаний в области анализа форм, теории композиции и истории, но и умение разбираться в стилях, критически оценивать произведения.

По настоянию родителей Витольд, окончив гимназию, поступает на математический факультет Варшавского университета (1931). Однако, не проучившись там и двух лет, он решает посвятить себя музыке и в 1932 году поступает в консерваторию в классы фортепиано Е. Лефельда и композиции — В. Малишевского.

Насколько Лютославский ценил систему известного педагога, говорит хотя бы тот факт, что спустя несколько десятилетий он

использовал курс анализа форм Малишевского в собственных лекциях по композиции. Этот курс основывался на теории Римского-Корсакова. Лютославский утверждает, что нигде на Западе до сих пор не применяют ни той методики, ни той систематики, которые составляют базу русской теории форм. Ниже мы еще вернемся к этому вопросу.

Взгляды Малишевского на явления современной музыки носили консервативный характер: он не принимал творчества Стравинского, отрицал даже достижения Шимановского последнего периода творчества. Малишевский не сочувствовал поискам Лютославского, не мог ему помочь, что было тяжелым переживанием для молодого композитора. Однако, обладая высокой профессиональной честностью, профессор считал необходимым признаться: «Я больше ничему не могу вас научить». Ученик весьма скоро «перерос» учителя; позже, уже в период учебы в консерватории, молодой композитор понял, что ему предстоит иной путь.

Фортепианный факультет Лютославский оканчивает в 1936 году, сыграв Третий концерт С. Прокофьева; его дипломной работой по сочинению были две части Реквиема (1937).

Ранний этап творчества Лютославского приходится на второе десятилетие межвоенного периода, а если еще точнее — вторую половину 30-х годов. То было время, когда над Европой нависла угроза фашистского нашествия, предгрозовая атмосфера царила и в польской буржуазной республике, западные границы которой находились в столь опасном соседстве.

В это время начиналась деятельность целой группы композиторов, которые позже возглавили польскую композиторскую школу. Среди них — Б. Шабельский, представитель неоклассицизма, а после войны — последователь Веберна в польской музыке; Т. Шелиговский, развивавший традиции позднего романтизма в оперном жанре, А. Малявский. Первые шаги в творчестве делали З. Турский, М. Списака, Г. Бацевич, В. Рудзинский, А. Пануфник, К. Сикорский и др.

Еще сильны были отголоски влияния деятельности группы «Молодая Польша» и, конечно, наиболее выдающегося ее представителя — Шимановского. В музыке страны он произвел подлинную революцию, воздействие которой ощущается и по сей день. Благодаря именно этому художнику в польскую музыку проникли общеевропейские достижения музыкального искусства со всем обилием и противоречивостью его течений. Шимановский вывел национальную польскую музыку на мировую арену в XX веке так же, как это сделал Шопен в XIX. Творчество Шимановского характерно для межвоенного двадцатилетия, оно отразило идейный кризис послевоенного поколения. О трудных условиях, в которых развивалась польская музыка начала века, свидетельствует в своих работах и Ю. М. Хоминьский: он отмечает, что одно время Шимановский испытывал влияние немецкой позднероман-



гической музыки<sup>1</sup>. Заслуга Шимановского в том, что он нашел выход из кризиса, следуя по пути Шопена — утвердив национальное начало и опираясь на лучшие традиции польской культуры. Черпая в сокровищнице мирового искусства, Шимановский широко заимствовал его передовые достижения, перенося на польскую почву гармонию импрессионизма, оркестровку неоромантизма, образные и языковые устремления Скрябина и других русских композиторов, ритмическую стихию Стравинского. Однако на зрелом этапе своего пути композитор сумел самостоятельно переплавить различные чужеродные влияния и подчинить их голосу национального в музыке. Среди потока разнородных течений межвоенного времени, не принимая экспрессионизма, додекафонии, неоклассицизма, Шимановский, подобно Бартоку, выбрал направление, связанное с фольклором, не отказываясь при этом от всех завоеваний новой эпохи. История подтвердила правильность такого пути.

Польская музыкальная культура предвоенных лет развивалась под воздействием принципов Шимановского; не избежал их влияния и Лютославский. Позже он вспоминает: «В 11 лет я впервые услышал Третью симфонию Шимановского, которая привела меня в состояние настоящего шока. Это произведение ввело меня в область современной музыки, и поэтому по меньшей мере в течение нескольких лет имело для меня значение символа. Впоследствии, естественно, наступила острая реакция против всей несколько слишком чувственной эстетики той эпохи, и непосредственное влияние Шимановского уже никогда больше не проявлялось в моей работе...»<sup>2</sup>.

Ко времени окончания консерватории Лютославский был автором многочисленных, хотя и различных по своей художественной ценности, произведений. Первым, детским опытом была фортепианная прелюдия, написанная в девятилетнем возрасте, затем последовали другие миниатюры для рояля, скрипки. Под впечатлением музыки Римского-Корсакова семнадцатилетний Лютославский написал балетный фрагмент к спектаклю И. Макаровича «Гарун Аль-Рашид». Как и многие другие юношеские сочинения (две сонаты для скрипки и фортепиано, фортепианные Вариации и Танец Химеры, Скерцо для оркестра и др.), партитура «Гарун Аль-Рашид» сгорела во время варшавского восстания.

Из консерваторских сочинений выделяется фортепианная соната (1934), многократно исполненная автором публично. Рукопись ее сохранилась и позволяет судить о раннем периоде — начале пути Лютославского. Это юношеское произведение еще эклектично: в сти-

---

<sup>1</sup> См.: Chomiński J. M. *Studia nad twórczością K. Szymanowskiego*. Kraków, 1969, s. 2—3; Хоминьский Ю. Скрябин и Шимановский.—В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963, с. 377.

<sup>2</sup> Kaczuński, s. 43—44.

листки, фактуре, типе мелодики и гармонии сказываются главным образом влияния Дебюсси в преломлении Шимановского.

Так, в главной теме напевная мелодия сопровождается арпеджированно-волнообразной фигурацией, подобно Первому квартету или «Луиному свету» Дебюсси.

Побочная тема обнаруживает русские влияния — скорее Бородина, чем Римского-Корсакова, полифонизация же ткани, ее многослойность восходит к Глазунову:



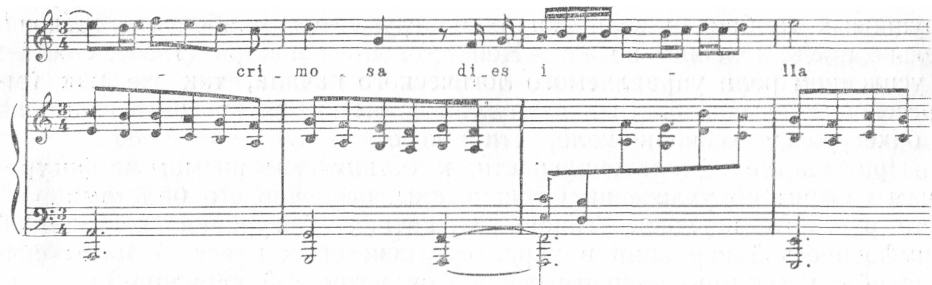
Уже в сонате проступает стремление Лютославского к классической форме: типичны трехчастное строение главной и побочной партий, волнообразная, с кульминациями, завершенная кадансом экспозиция. Более самостоятельна вторая часть, особенно во вступлении, характер тематизма которого предвосхищает начало медленной части Первой симфонии. Наиболее неровным представляется финал, в котором чувствуется авторская неудовлетворенность достигнутым, стремление к большей разнохарактерности содержания.

Несмотря на стилистическую пестроту, Соната ценна тем, что показывает творческие симпатии и ориентацию школьных лет Лютославского.

Дипломная работа Лютославского — две части Реквиема — представляется следующей ступенью на пути к самостоятельному творчеству. Сохранилась только *Lacrimosa* (неопубликованная рукопись). Ее музыка подкупает необычайной простотой выражения, строгим вкусом и вместе с тем — естественностью и непринужденностью развития. Искренность и непосредственность эмоции сочетаются со скромностью и строгой экономией средств. В *Lacrimosa* Лютославский впервые показал чувство меры, лаконизм в отборе средств, пропорциональность формы:







В 1937 году Лютославский призывается в армию. Отбыв двухлетний срок военной службы, он целиком посвящает себя композиции. К этому времени композитор оканчивает партитуру Симфонических вариаций, начатую еще в студенческие годы.

Капитальное произведение, завершающее период формирования Лютославского как личности и композитора,— Симфонические вариации, первая серьезная заявка будущего автора Концерта для оркестра. Virtuозность оркестра наряду со строго выдержанным принципом чистоты тембров снова показывает опору на традицию Римского-Корсакова. Славянским колоритом пропитана и основная тема Вариаций, вырастающая из трихордовой попевки:



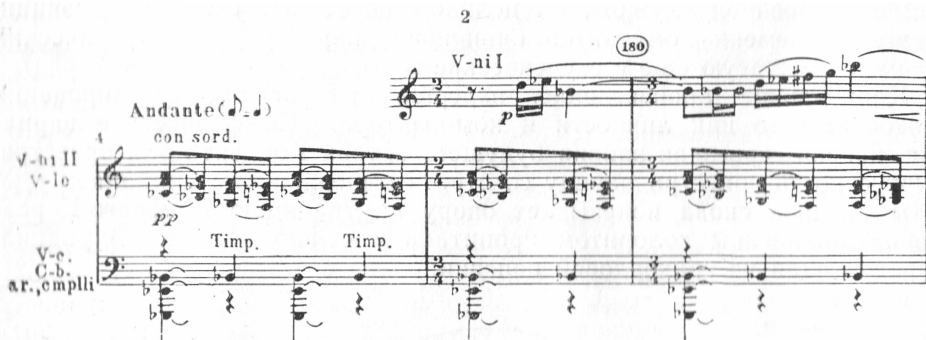
В Симфонических вариациях явственно проступает и другая особенность драматургии Лютославского, восходящая к традиции Римского-Корсакова: тематизм строится на сцеплении коротких мотивов-попевок, а форма—на сопоставлении небольших фрагментов, основанных на ярких, часто новых тематических образованиях. Непрерывность развертывания формы достигается постоянным обновлением мелодики. Ниже мы подробно остановимся на оригинальных структурах произведений Лютославского в связи с анализом его позднего творчества; здесь же важно подчеркнуть эту особенность формообразования Лютославского, обусловленную его связями с русской музыкой (по-видимому, уроки Малишевского сказались ощутимо именно в данной черте композиции).

В трактовке оркестра Лютославский творчески использует завоевания позднего романтизма, импрессионизма и русской школы (Римского-Корсакова), несомненно здесь и влияние Шимановского.

Отметим также черту, получившую развитие в дальнейшем творчестве Лютославского: оркестровые группы чередуются между собой по принципу концертного соревнования. Концертирование различных

групповых тембров и солирующих инструментов, наиболее последовательно представленное позже в Концерте для оркестра (1954), связано с усилением роли управляемого логического начала, так же как импрессионистический блеск и причудливые смешения красок в гармонии и оркестровке — сонорно-колористического.

Пристрастие к политональности, к остинам ритмам и фигурам говорит об увлечении Стравинским, особенно его балетами раннего русского периода. Такова токкатная фигурация из третьей Симфонической вариации в характере неистовых плясов «Весны священной» или импрессионистический фон четвертой вариации, напоминающей хороводы «Жар-птицы»:



Все произведение составляют семь вариаций, следующих одна за другой без перерыва (*attacca*), но фактически разделов, контрастирующих между собой, значительно больше.

Несмотря на некоторую фрагментарность, выдерживается единая линия развития на протяжении всего цикла. Умение лепить крупную форму при множественном делении ее на мелкие разделы и внимательном вслушивании в детали также станет стилистической особенностью драматургии Лютославского.

В 1939 году Лютославский, окрыленный успехом Симфонических вариаций и напутствуемый хвалебной характеристикой Малишевского, готовился к отъезду во Францию: ему выхлопотали персональную стипендию для продолжения музыкального образования в Парижской консерватории. Однако эти планы были сорваны начавшейся второй мировой войной. Лютославский снова был мобилизован и служил радистом при штабе Первой армии. После тяжелых боев в Любельщизне и разгрома армии он вместе с остатками штаба попал в немецкий плен и был помещен в лагерь для военнопленных. Через восемь дней ему удалось оттуда бежать. Пройдя четыреста километров пешком, скрываясь, с большими трудностями добрался он до Варшавы. Годы войны, вплоть до восстания, композитор прожил в оккупированной столице.

Во время фашистской оккупации деятели культуры и искусства могли продолжать какую-либо деятельность только в глубоком подполье. Немцы полностью парализовали культурную и музыкальную жизнь. Были уничтожены здания оперных театров, концертные залы, музыкально-учебные заведения, библиотеки. Многие польские музыканты погибли в концентрационных лагерях. Среди них музыковед Я. Дунич, чтимый в Польше композитор и музыковед Ю. Коффлер. Тем не менее, оставшиеся в оккупированной стране музыканты не сдавались. Подобно тому, как ушедшие в подполье литераторы создавали боевые антифашистские стихи, музыканты также находили формы патриотической деятельности. И хотя концертная жизнь для поляков была фашистами полностью запрещена, она продолжалась в частных домах. Здесь на тайных концертах часто выступал и Лютославский. На жизнь же ему приходилось зарабатывать игрой со своим партнером, композитором А. Пануфником, в варшавских кафе. Лютославский старался извлечь из этой тяжелой и изнурительной работы какую-то пользу, в свободное время он продолжал сочинять. Так возник обширный репертуар для фортепианного дуэта: оба автора обрабатывали для двух роялей свыше двухсот сочинений, в том числе Токкату Баха, «Болеро» Равеля, «Кармен» Бизе, вальсы И. Штрауса, «Чардаш» Монти, сочинения Моцарта и Брамса. Многие из них были подготовлены к печати, но рукописи погибли в огне Варшавского восстания.

Из оригинальных сочинений Лютославского для фортепианного дуэта сохранились Вариации на тему Паганини (24-й каприс). Хотя Лютославский причисляет их к сочинениям «прикладной» музыки, Вариации прочно вошли в репертуар многих фортепианных дуэтов мира и записаны на грампластинки в разных странах. Здесь выразилась склонность молодого композитора к виртуозности (Лютославский — превосходный пианист!). Блеск красок, различные виды фортепианной техники, разнообразие фактуры, смелость и богатство фантазии — все это делает произведение чрезвычайно выигрышным и привлекает к нему симпатии исполнителей и публики. Напомним, что именно 24-й каприс Паганини неоднократно служил предметом обработок композиторов различных школ и направлений (достаточно назвать Вариации Брамса и Рапсодию на тему Паганини Рахманинова), и для того, чтобы занять достойное место в ряду этих известнейших сочинений и выдержать «конкуренцию» с ними, действительно потребовалось незаурядное мастерство и изобретательность автора.

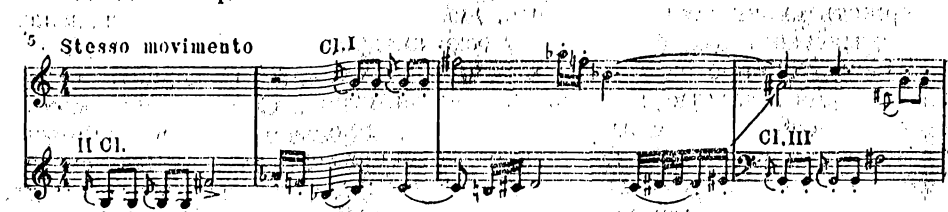
Помимо обработок для двух роялей Лютославский сочинял «серьезные», оригинальные произведения «для себя». Среди них можно выделить самостоятельные, законченные произведения и наброски учебного характера, где композитор совершенствовал свое мастерство. К первой группе отнесем различные пьесы: два фортепианных этюда, которые должны были войти в запланированный, но не осуществленный цикл по образцу этюдов Шопена. Один из них, C-dur, действительно содержит некоторые намеки на первый этюд Шопена, хотя

фактура и особенно ритмика намного усложнены; но второй этюд открывает уже «модернистские» намерения автора XX века, пользующегося политональностью, кластерными созвучиями.

Вкладом в движение Сопротивления явилось создание «Пяти песен подпольной борьбы» (Pięć pieśni Walki Podziemnej). Само по себе сочинение таких песен показало патриотические устремления композитора, откликнувшегося на призыв руководства польского подполья к поэтам и композиторам создать произведения для партизан. Они написаны в доступной куплетной форме; мелодии просты и легко запоминаются. Между тем каждая носит печать своеобразия; в одной сильное эмоциональный накал, в другой слышится маршевый, строевой шаг, третья напоминает политический плакат. Во всех, при ярко выраженном национальном начале, сказывается также оригинальный почерк Лютославского, что отличает «Песни подпольной борьбы» от аналогичных песен других авторов, соратников композитора. Это видно хотя бы на примере песни «К оружию!», публикацией которой журнал «Советская музыка» отметил шестидесятилетие Лютославского<sup>3</sup>.

Основной работой военных лет явилась первая часть Первой симфонии, к которой композитор вернется позже и закончит уже в 1947 году, обогащенный опытом других сочинений.

Ко второй группе — «упражнений» в технике композиции — отнесем циклы полифонических миниатюр для различных составов деревянных духовых инструментов: десять канонов для двух кларнетов, десять канонов для трех кларнетов и десять интерлюдий для гобоя и фагота. Подобно тому, как в свое время Римский-Корсаков добровольно сел за школьную скамью, восстанавливая пробел в своем образовании, так теперь Лютославский терпеливо ищет неизведанные пути, освобождаясь от довлевших над ним раньше влияний. В этих произведениях появляется новый интонационный строй: более острая, характеристичная интервалика; обычными становятся скачки на большие септимы, малые ноны, тритоны; диссонирующие сочетания по вертикали, несимметричные ритмы. Здесь возникают некоторые новые для музыки Лютославского образы, впоследствии часто встречающиеся в ней, как, например гротеск, жанровая определенность и характерность тем. Именно отсюда, из канонов для трех кларнетов, взял Лютославский тему эпизода для второй части Первой симфонии:



<sup>3</sup> См.: Левтонова О. Песни художника-патриота. — «Советская музыка», 1973, № 3, с. 119—121.



Итак, полифонические миниатюры — мастерская, лаборатория художника, где формируются черты стиля будущих произведений.

На основе учебных работ военных лет возникло самостоятельное произведение более крупной формы — Трио для гобоя, кларнета и ф-гота (конец 1944 — начало 1945 года). В первой части (*Allegro moderato*) выделяются намеренно острые звучания; гротеск образов и акцентизм музыкально-выразительных средств позволяют говорить о связях с неоклассицизмом.

Вторая часть близка по настроению к философским раздумьям медленной части Первой симфонии; серьезная углубленная лирика полна экспрессии и внутреннего напряжения, приводящего к взволнованной кульминации. Финал — веселое, озорное рондо (*Allegro giocoso*).

В Трио проявляется щедрость и расточительность в выборе материала, богатый мелодический дар композитора. Жанровая определенность, яркая выпуклость образов, обилие разнохарактерных тем и эпизодов, внимательный отбор выразительной в своей остроте, а подчас и резкости интервалики — таковы черты Трио, характерные для стиля Лютославского.

В 1944 году, в канун Варшавского восстания, Лютославский эвакуировался в предместье столицы, Коморово, где находился до Освобождения. В это тревожное время композитор почти не работал, но тяга к творчеству была так велика, что подчас, сидя на чердаке, он, не имея нотной бумаги, стирал карандашной резинкой старые исписанные листы и записывал на них пришедшие в голову мысли.

После Освобождения Лютославский возвращается в Варшаву и принимает активное участие в возрождении культурной жизни страны. В это же время происходят изменения и в его личной судьбе: он женится на Дануте Богуславской, сестре писателя Дыгата. Архитектор по профессии, человек широко образованный, большой культуры и обаяния, Данута станет верным другом композитора.

В первые послевоенные годы Лютославский много времени уделяет общественной деятельности. Работая в музыкальном отделе Польского Радио, пишет музыку к радиопостановкам; принимает активное участие в организации и работе Союза польских композиторов, сотрудничает в редсоте Польского музыкального издательства («Польске wydawnictwo muzyczne» — «PWM»), Совете культуры и искусства, руководит комиссией по программам фестиваля «Варшавская осень». Кроме того, в 1959—1965 годах он являлся членом президиума Комитета Международного общества современной музыки (SIMC).

В первое время после Освобождения становление народно-демократического государства протекало в трудных условиях острой классовой борьбы. Далеко не сразу было подавлено сопротивление польской буржуазии, сохранившей некоторые экономические позиции и полити-

ческое влияние и пользовавшейся поддержкой реакционных империалистических кругов. Победа блока демократических партий в 1947 году принесла стабилизацию строя народной демократии. Начинается подлинное возрождение во всех областях хозяйственной и культурной жизни страны.

В музыкальной культуре Народной Польши различаются два этапа развития: первый охватывает десятилетие после Освобождения (1945–1955 годы), второй начинается в 1956 году.

Первый этап совпал с восстановительным периодом, когда ряд разрушенных городов, и в первую очередь Варшава, подверглись реконструкции. Жители Польши были охвачены небывалым энтузиазмом, стократ увеличивающим их творчески-созидательную энергию, свидетельство тому — кратчайшие сроки, в которые восстала из руин столица. Варшава, наряду с Краковом, стала подлинным культурным центром, направляющим развитие искусства страны. Народное правительство уделяет большое внимание идеологическому воспитанию, формированию социалистического сознания граждан нового государства, проблемам культуры и искусства. Организован ряд музыкальных обществ, творческих союзов. В 1945 году Генеральный съезд делегатов профессионального союза артистов польского радио в Варшаве и Всепольский съезд композиторов в Кракове учредили Союз польских композиторов (ZKP, первый председатель — П. Перковский). В этом же году в освобожденной Польше осуществляется реформа музыкального образования; преобразуются на новой основе Государственные Высшие музыкальные школы (так были переименованы консерватории) и лицей (техникумы); начинает издаваться журнал, выходящий два раза в месяц, «Ruch Muzyczny». Работа различных музыкальных учреждений развертывается в масштабах, многократно превышающих предвоенные. Восстанавливаются оперные театры, организуются многочисленные филармонии, симфонические оркестры и малые ансамбли, капеллы, хоры, открываются музыкальные школы и высшие учебные заведения. Повышается профессиональный уровень исполнительства и обучения. К началу 50-х годов уже функционируют высококвалифицированные оркестры Варшавской национальной филармонии, Большой симфонический оркестр Польского радио в Катовицах, оркестры Силезской филармонии (в Катовицах), Краковской, Поморской (в Быдгощи), Балтийской (в Гданьске), в Лодзи, Люблине и т. д. Они занимаются пропагандой отечественной и мировой классической музыки. Так, виднейший польский дирижер Гжегож Фительберг, возглавлявший в то время оркестр Польского радио в Катовицах, исполняет цикл произведений мастеров «Молодой Польши»; расширяет свои программы оркестр Варшавской филармонии (с 1950 года руководитель В. Ровицкий), Краковской (руководитель Т. Кшеминский); высокий художественный уровень этих оркестров привлекает к ним гастролеров с мировыми именами.

Обогащают свой репертуар также оперные театры столицы, Крако-

ва, Вроцлава, Познани и других городов; здесь ставится не только оперная классика, но и произведения русских и советских авторов, а также композиторов братских социалистических стран (Сметана, Дворжака, Яначка, Големинова).

Серьезно ставится подготовка национальных артистических кадров. В Варшавской высшей музыкальной школе открываются пять факультетов, среди которых — факультет музыкального воспитания. Вновь образованный Институт музыкознания входит в состав Варшавского Университета.

Обучение молодых композиторов было поручено опытнейшим практикам, мастерам старшего поколения, таким, как К. Сикорский (в Варшаве), С. Вехович (в Кракове). Большую пользу принесло издание ценных методических пособий, особенно — К. Сикорского («Гармония» в трех томах, «Инструментоведение», «Контрапункт» в двух частях), а также отдельных работ по методологии анализа С. Лобачевской, Ю. М. Хоминьского.

Важное значение для развития музыкальной культуры страны имела деятельность Польского музыкального издательства («Польске Выдавництво Музычне», «PWM» Краков, 1945)<sup>4</sup>. Во главе его стал видный ученый-музыковед Т. Охлевский. Параллельно организован отдел издательства «Чительник» (руководитель — В. Рудзинский), предназначенный публиковать популярную литературу для широкого читателя. Главную задачу «PWM» Охлевский видел в издании материалов по истории отечественной музыки и собраний сочинений виднейших композиторов. К этому были привлечены крупнейшие музыковеды страны. Внимание историков концентрировалось на трех эпохах, представлявших важнейшие вехи развития национальной музыкальной культуры: Ренессанс, XIX век и современности. А. Хибиньский издает монументальный «Словарь музыкантов старой Польши», З. Яхимешкий — «Историю польской музыки от старых эпох до настоящего времени» в двух томах. Инициатором появления ряда исторических работ явился энтузиаст своего дела, видный ученый Т. Струмилло («К истории польской симфонии», «Источники и начало романтизма в польской музыке» и др.). Восстанавливаются подлинники произведений композиторов ранних эпох (Гомулки, Зеленьского, Стаховича, Ружицкого, Горчицкого и др.); отдельными сериями, охватывающими все жанры вплоть до XIX века, выходят «Польские симфонии», «Сонаты», запланированы «Оперы», «Кантаты».

По инициативе академика А. Хибиньского «PWM» совместно с Институтом Фридерика Шопена (преобразованного в 1945 году в Общество имени Фридерика Шопена, IFC) начата 10-томная серия исследований «Анализ и комментарии к Полному собранию сочинений Фр. Шопена», предполагающая труды по отдельным жанрам произ-

---

<sup>4</sup> До войны существовал ряд частных небольших издательств.

ведений композитора (вышли книги И. Фейхта, К. Вильковской, Ю. М. Хоминьского, Я. Микетты); осуществлено издание Полного собрания сочинений Шопена под редакцией И. Я. Падеревского, Л. Бронарского и Ю. Турчиньского. Большое значение имеет также публикация автографов Шопена под редакцией В. Гордыньского. Вкладом во всемирное шопеноведение стала публикация книги I Международного музыковедческого конгресса, посвященного деятельности Шопена. Запланированы и начаты (уже позже, в 60-е годы) издания произведений Монюшко, Венявского, Шимановского. О творчестве классиков польской музыки были написаны монографические работы: о Монюшко двухтомный труд В. Рудзиньского, содержащий новые материалы (в том числе и из советских архивов), и критическое исследование Яна Проснака. Появился I том монографии А. Хибиньского о М. Карловиче, капитальный труд С. Лобачевской о Шимановском, о нем же параллельно вышел ряд ценных исследований Ю. М. Хоминьского, З. Лиссы. Наконец, растет число работ по исследованию современного творчества: З. Лиссы, Ю. М. Хоминьского, Б. Шеффера. Знаменательно появление в 1956 году работы С. Лобачевской «О методе социалистического реализма в творчестве польских композиторов» и ряда статей, посвященных новой проблематике современной музыки в связи с задачами строительства социалистического общества.

В 1947 году при Министерстве культуры был создан Институт исследования народного искусства под руководством Ю. Грабовского. В его рамках была образована Секция народной музыки с отделениями в различных городах страны. В ее функции входила организация фольклорных экспедиций, исследовательская работа по расшифровке записей и, наконец, проведение фестивалей народной музыки (первый — в 1949 году в Варшаве). Позже изучением народной музыки стал заниматься и Государственный Институт искусств, который в 1959 году вошел в ведомство Польской Академии наук (IS PAN). При содействии научных организаций в «PWM» была возобновлена публикация Полного собрания сочинений видного национального этнографа и композитора О. Кольберга, начатая еще в 1857 году. Приуроченный к празднованию 1000-летия Польши, этот 70-томный труд с музыковедческими комментариями осуществлялся специальной редколлегией. С 1960 по 1964 год вышло 36 томов. Организовано также переиздание ценных собраний других фольклористов. Особый интерес представляет научная разработка вопросов фольклора; наибольшую активность здесь проявили А. Хибиньский, Мариан и Ядвига Собеские, Я. Лигенза.

В результате организованных фольклорных экспедиций собрано около ста тысяч магнитофонных записей народных песен и инструментальных наигрышей. Благодаря работе ученых открылись такие новые интересные явления, происходящие в народной музыке на современном этапе, как например, процесс территориального смешения фольклора западных и восточных земель.

Политика демократизации, способствовавшая появлению новых форм пропаганды культуры и искусства в массах, привела также к широкому развитию самодеятельности («рух аматорский») как в деревне, так и в городе. Появились новые любительские коллективы артистов, Дома культуры на периферии. В распоряжение народных артистов государство предоставило концертные эстрады, радио и другие средства пропаганды искусства. Наибольшим достижением оказалось рождение двух государственных ансамблей песни и пляски — «Шленск» (художественный руководитель — Ст. Хадына), и «Мазовше» (создатель — Т. Сыгетыньский). Плод кропотливого труда, отбора и прослушивания сотен и тысяч молодых деревенских девушек и юношей на местах, «Мазовше» был подлинным детищем Сыгетыньского. Энергичный и талантливый деятель, композитор и дирижер, мечтавший создать большой коллектив народной песни и танца еще в 20-х годах, он лишь теперь, при поддержке народного государства, смог осуществить свою мечту.

Популярность различных ансамблей («Мазовше», «Шленск», «Варшава», «Подгалье») способствовала проведению варшавских ежегодных национальных фестивалей народной музыки. Благодаря этим фестивалям фольклор различных польских областей стал достоянием всей Польши, а затем вышел и за ее пределы. Кроме того, обогащалось представление о народной музыке у профессиональных композиторов, живо заинтересовавшихся новыми, неизвестными им ранее явлениями. Именно в данный период возникла «фольклорная» линия в творчестве многих авторов, у которых синтез народного и «композиторского» принес плодотворнейшие результаты. Особенно много в этом направлении сделали А. Малявский, С. Вехович, Г. Бацевич, В. Лютославский, Б. Шабельский, Т. Берд, К. Сикорский, Зб. Турский.

Для знакомства широкой общественности с различными пластами национальной музыки были также организованы другие ежегодные фестивали, — старинной польской музыки в Быдгоще и Торуне, фестивали оперы и балета в Познани.

Создание Союза польских композиторов способствовало сплочению композиторских сил, содействовало возникновению ряда актуальных и талантливых произведений. В числе прочих выделяются Вторая («Варшавская») симфония Б. Войтовича, посвященная памяти погибшего в боях Варшавского восстания друга, монументальные симфонии А. Малявского (особенно пятичастная Вторая), три симфонии К. Сикорского (Третья — «В форме concerto grosso»), его же Народная сюита, Силезская увертюра Зб. Мыцельского, *Sinfonia rustica* А. Пануфника, Эпитафия Т. Шелиговского, Первая симфония Я. Кренца, Симфониэтта Т. Берда, Увертюра, Фортепианный и скрипичный концерты Г. Бацевич и др.

Правда, неизбежными были и издержки творчества, связанные с трудностями восстановительного периода. Не все композиторы правильно поняли принципиальные задачи искусства, функционирующего



в условиях социализма; порою авторов дезориентировала критика с узко-догматических позиций, склоняла менее опытных музыкантов к компромиссам. Но отдельные недостатки и малоудачные сочинения не меняют общей картины могучего расцвета, рождения нового искусства.

Бурное развитие музыкальной жизни в послевоенной Польше стимулировало и творческую активность Лютославского. Симптоматично появление жанров, которые обнаруживают демократическую ориентацию композитора: массовые песни, пьесы для детей, фольклорные обработки, музыка к театральным пьесам и кинофильмам, — все это связано с его кровной заинтересованностью в строительстве музыкальной культуры народного государства. Вспоминая впоследствии первые послевоенные годы, Лютославский говорил, что считал своим гражданским и патриотическим долгом участие в восстановлении жизни своей страны, хотя бы на таком узком, но ответственном и почетном участке, как ее музыкальная культура.

В 1945 году «PWM» обратился к Лютославскому с предложением написать цикл легких фортепианных пьес на темы польских народных танцев и песен. Увлечшись, композитор втянулся в эту работу, изучил ряд сборников, познакомился с бытующими исполнительскими традициями народных коллективов песни и пляски. Лютославский использовал фольклор по-разному. В одних случаях он оставлял неизменной мелодию, в других — пользовался только текстами; иногда на материале народных интонаций, отдельных оборотов и попевок композитор создавал собственные мелодии в духе народных.

Интересно также, что Лютославский применял фольклор в произведениях самых разнообразных жанров, от песни в сопровождении фортепиано — до симфонического произведения крупной формы. Эти сочинения первого послевоенного десятилетия составляют «фольклорный» период творчества Лютославского.

Проследим, как постепенно рождался новый стиль, как Лютославский распространял сферу влияния фольклора от малых на все более крупные формы.

Первым произведением фольклорного периода явился фортепианный цикл «Народные мелодии» («*Melodie ludowe na fortepian*») — 12 легких пьес, написанных со специальной целью пополнить педагогический репертуар, литературы такого рода в то время было очень мало. Однако цикл имеет самостоятельную художественную ценность.

Мелодии песен заимствованы из сборников народных песен Ежи Ольшевского. Песни, собранные в разных районах Польши, диатоничны, просты по структуре и не выделяются никакими тонально-мелодическими особенностями. Обработки Лютославского при большой простоте средств пленяют свежестью и оригинальностью ладогармонического языка. Автор последовательно применил здесь интересный прием соединения простой диатонической мелодии с хроматизированной гармонией, где широко используется тритоновое сопоставление, полутоновые сдвиги и т. д. Форма при этом диктуется строением самой на-

родной песни; все пьесы ограничиваются простейшим построением (одночастным или двухчастным — куплет — припев), лишь две широко развернуты, обладают более развитой инструментальной фактурой, элементами вариационности и разработочности (№ 6 — «От Серадза течет река» и № 12 — «Ректор»).

В своих обработках Лютославский большое внимание уделяет не только ладогармонической стороне, но и ритмической интерпретации народных песен. Обнаруживается тенденция к самостоятельности ритмического рисунка каждого пласта фактуры, что приводит временами к полиритмической структуре целого (как например, в пьесе № 5 — «На яблоне висит яблоко», где при трехдольном метре аккомпанирующая фигура сгруппирована по два). Используется политональность, мелодически раскрепощаются голоса, составляющие гармонию.

Если в «Народных мелодиях» Лютославский оставил неизменными подлинники, то в другом фортепианном цикле — «Буколики» — он сделал следующий шаг на пути к освоению народного материала: здесь претерпевают некоторые изменения сами песни. «Буколики» основаны на карпатских темах, взятых из сборника Вл. Скерковского<sup>5</sup>, и представляют собой жанровые миниатюры, где «в наивных пасторальных образах композитор раскрывает перед слушателем богатую и разнородную гамму чувств, которые возникают при общении с народным искусством и природой»<sup>6</sup>.

Народные темы подвергаются модификациям в соответствии с конкретной задачей композитора в каждом отдельном случае. Иногда тема развивается путем мотивного вычленения, в других случаях Лютославский лишь отталкивается от фольклорной мелодии и строит на ней новую, независимую от нее тему. Так, в № 4 народный напев становится начальным зерном, из которого рождается оригинальная мелодия, обладающая своим самобытным характером. В отличие от подлинника — заунывной, несколько монотонной лирической песни — тема приобретает скерцозные и даже гротескные черты.

Большое значение в «Буколичах», как и в «Народных мелодиях», приобретает ритм, который, как и ладогармонические преобразования, служит у Лютославского задачам усиления музыкальной выразительности, динамизации языка.

Среди циклов Лютославского на фольклорные темы занимает свое скромное, но не последнее место «20 коляд для голоса и фортепиано» (1947).

Мелодии и тексты колядок подчерпнуты из сборников К. Медушевского и О. Кольберга, польских этнографов XIX в.

Обработки в этом цикле имеет смысл рассматривать с точки зрения соотношения мелодии и аккомпанемента, обогащения жанровых разновидностей колядок.

<sup>5</sup> Puszcza Kurpiowska w pieśni. 31. Płock, 1929.

<sup>6</sup> Jarczyński S. Nowe utwory fortepianowe Lutosławskiego. — «Музыка», 1953, № 9—10, с. 71.

В каждой пьесе найден свой художественный образ, и задача фортепиано — передать его, подсказать внутреннее содержание текста. 20 различных песен органично объединяются в цикл, связанный единством сюжета. Песни сочетаются по принципу контраста или группами продолжают один тип движения.

В обработках Лютославского колядки носят жанровые признаки народных песен:

1. Плясовые: №№ 1, 3, 7, 8, 12, 13, 15.

2. Игровые и хороводные (танцевальность обнаруживается в отдельных оборотах мелодии и аккомпанементе): №№ 2, 11, 18, 19. Последняя ближе к лирической.

3. Лирические (напевность и округлость интонаций, широкое мелодическое дыхание, протяжность): № 4, 16, 17. В последней есть также черты хороводной.

4. Колыбельные: № 9, 10, 20.

5. Эпически-повествовательные, типа былин (что весьма необычно для традиционных колядок). Характер сопровождения раскрывает жанровую принадлежность песни. Но в мелодии сохраняется танцевальная ритмическая структура: № 14. Так, в некоторых случаях в результате усложнения аккомпанемента и его несоответствия мелодии образуется смешанный, «гибридный» жанр. Образование новых жанровых разновидностей через обогащение ладогармонического языка и фактуры, сопровождения — также важный итог работы Лютославского над народным материалом. В произведениях на народные темы Лютославский, исходя из национальных особенностей польского фольклора, придерживался подголосочной полифонии. И в этом Лютославский продолжил традицию Шимановского.

В работе над народными мелодиями Лютославский открыл для себя много ценного, почерпнул из родника народного творчества материал, который в синтезе с прежними достижениями и композиторской техникой дал качественно новый своеобразный стиль.

Наиболее наглядно этот стиль демонстрируется в произведениях крупной формы. Первым симфоническим сочинением, основанным на материале народных песен, явилась «Малая сюита». К мысли о ее сочинении композитор пришел после посещения фестиваля польской народной музыки в 1949 году. Лютославского заинтересовал ансамбль деревни Махово Жешовского района, который показывал на фестивале песни и танцы своих окраин. Его привлек неизвестный до тех пор тематический материал и оригинальная манера исполнения, сопровождавшегося специфическими выкриками и придыханиями. И то и другое повлияло на весь круг выразительных средств сочинения.

Из шести мелодий, использованных в сюите, три взяты из танцев («Цыбуля», «Ура-полька», «Лесовик»), три — из лирических песен («Фуярка», «Сожгите пепел» и безымянный напев в средней части финала). Лютославский сохраняет натурально-диатоническую основу тем (местами — лидийские и другие обороты), однако свободно рас-

ширяет мотивы и обогащает их метрическое развитие, не искажая, не деформируя при этом саму мелодику. По сравнению с фортепианными и вокально-фортепианными обработками в «Малой сюите» к прочим прибавляется такое мощное выразительное средство, как оркестровка. В симфонических обработках народных песен и танцев появляется новая фактура. В основе инструментовки лежит стилизация звучания народной капеллы, отсюда ее прозрачность, чистота тембров, позволяющая акцентировать звуко-красочные контрасты. Применяются своеобразные артикуляционные эффекты, взаимодействующие с гармонически-инструментальным колоритом.

При некотором ослаблении функциональных связей традиционной гармонии композитор, как и раньше, всегда остается в сфере тональности. Функционально далекие аккорды сопоставляются между собой по-прежнему свободно, но поскольку они опираются на устойчивые тональные центры (например, на квинтовую педаль, подражающую звучанию волынки) — остается ощущение единой, свежей, обогащенной ладотональности. Несмотря на контрасты (от простейших функциональных — до сложных политональных созвучий), гармоническое оформление нигде не приходит в противоречие с характером и особенностями народной мелодики произведения.

Внедрение полиритмии, переменного метра в танцевальных частях разбивает схематичность квадратных структур плясовых песен и создает своеобразную динамику, устремленность развитию.

Сюита четырехчастна. В основе первой части, «Фуярка», лежит контраст между легким наигрышем флейты пикколо (воспроизводится пасторальный — «свирельный» мотив; (по-польски *fujarka* значит дудка, свирель) и массовым танцем «луковица» («*Cebula*», «цыбуля»). Это сочная жанровая сценка, выполненная грубоватыми, «лубочными» мазками с чисто народным юмором и темпераментом.

Характерны красочные противопоставления тембров, соло и тутти, что наводит на мысль о внедрении принципа концертного соревнования. Сложная разработка, изобилующая полифоническими приемами и политональными столкновениями, также свидетельствует о том, что Лютославский, используя богатую палитру технических средств, обогащает содержание народных наигрышей и плясок. В результате возникает динамичная симфоническая картина.

Вторая часть — «Ура-полька» — живой темпераментный танец, также основанный на контрасте двух чередующихся образов. Приемы изложения сходны с предыдущими: таково наложение на примитивный повторяющийся мотив остинатной фигурации, в которой метрически нарушается его квадратность и развиваются иноладовые элементы. Во втором разделе — подражание народному исполнительскому приему: внезапные синкопы медных и скатывающиеся вниз пассажи струнных уподобляются залихватским вскрикам и присвистам участников пляски.

«Песенка» — третья часть сюиты — вносит в композицию цикла необходимый контраст. Необычный колорит придает лирической, не-

сколько заунывной мелодии «Сожгите пепел» скользящий переменный лад,—каждый раз окончания фраз приходят к другой тональности. Еще более дезориентирует слух подголосок, самостоятельная мелодия, имеющая свою собственную логику развития, особый ритмо-метрический рисунок и другой переменный лад. В преодолении политональной рассредоточенности и устремленности к ладовой централизации заключается симфоническая логика развития пьесы.

**Финал сюиты** — «Танец» — трехчастная пьеса, экспозиция и реприза которой основаны на варьировании мелодии танца «Лесовик», а контрастная середина — на лирической песне, которая путем ладогармонического и фактурного усложнения постепенно драматизируется.

«Малая сюита» — интересный пример воплощения народного материала в крупной симфонической форме. Благодаря использованию симфонического метода развития при традиционном для народной песни вариантном способе изложения и разработки материала преобразуется самый тип развертывания драматургии, отражающей тенденцию к укрупнению частей цикла; ладотональные средства также распределяются с учетом динамики движения целостной формы. Вместе с тем, усложненная гармония (полиаккорды, политональность, секундовые микстуры), ритмические и полиметрические преобразования связаны с приемами народной полифонии и нигде не деформируют первоисточник по существу.

В 1951 году руководители Союза польской молодежи попросили Лютославского написать произведение на материале национального фольклора, которое могло бы быть представлено на международном фестивале молодежи в Берлине. Так был создан «Силезский триптих» для сопрано и оркестра. Однако произведение было предназначено скорее для концертной эстрады, чем стадиона с тысячами толпами слушателей. Впервые оно увидело свет в декабре 1951 года в концерте фестиваля польской музыки в Варшаве. Оркестром польского радио руководил Г. Фительберг, пела М. Древняк.

По сравнению с «Малой сюитой», «Силезский триптих» — следующий этап на пути к освоению Лютославским нового стиля. Цитаты из фольклора здесь уже не используются, композитор берет лишь народный сюжет и создает мелодии в народном духе. В данном случае он обращается к фольклору Силезии, до тех пор мало использованному, специально изучив для этого сборники силезских песен Я. Быстроны и Я. Лигензы. Композитор творчески интерпретирует лишь отдельные интонации и ритмы народных песен, но использует подлинные тексты, перенесенные в «Триптих» целиком. Народным тут является поэтический образ покинутой девушки, которая сперва сердится на своего неверного возлюбленного (I часть), затем плачет и горько жалуется на свою судьбу (II часть), но в конце концов уте-



шается и высмеивает парня, который предпочел ей богатую (III часть). Типична для народной поэзии оптимистическая направленность сюжета, самый характер мировосприятия девушки: жизнерадостная и сильная, она не видит трагизма в той жизненной ситуации, которая для других казалась бы неразрешимой, и, наоборот, всеми способами ищет из нее выхода.

Если «Малую сюиту» объединяло жанровое и стилевое единообразие (ряд песен и танцев района Жешова), то «Силезский триптих» еще более монолитен: его части связывает развитие сюжета. Главное отличие «Триптиха» от «Малой сюиты» — в жанровом облике произведения: оно написано для голоса с оркестром, носит черты концертности. При этом здесь тесно переплетаются взаимовлияния и взаимозависимость концертности, симфонизма и народной песенности.

Композитор не заостряет внимания на виртуозных возможностях голоса, делая его одним из участников исполнения, выделяющимся лишь спецификой тембра.

Симфонизм обусловлен общей направленностью драматургического развития, но он особого типа. Здесь можно говорить о песенном симфонизме, о проникновении законов архитектоники крупной формы в область вокальной миниатюры. По существу «Силезский триптих» — песенно-симфонический программный цикл; появление его обусловлено некоторыми общими тенденциями музыки первого послевоенного десятилетия<sup>7</sup>. Приемы симфонизации, как и в «Малой сюите», связаны не только с укрупнением формы, но и со всем комплексом выразительных средств. Однако самое важное — не столько в языковых соответствиях и преобразовании народного текста, сколько в умении сохранить существо народного мироощущения в оригинальной музыке.

I часть (*Allegro pop troppo*) пример того, как простая куплетная песня приобретает черты развитой трехчастной формы со сквозным развитием. Первая мелодия настолько близка народным песням, что носит несколько обобщенный, нивелированный характер. Создается собирательный образ девушки из народа, повествующей о себе почти безучастно: смысл рассказа (о том, что ее покинул любимый парень) не соответствует бодрому напеву. Это не противоречит традиции фольклора, где часто событийная сторона несколько «опережает» музыкальный образ, особенно в куплетных песнях, где один и тот же напев повторяется с разным текстом. Подтекст заключается в сопровождении: партия оркестра отличается от мелодии и идет несколько вразрез с ней, тонкостью и многогранностью сопоставления предвосхищая следующие «события». Именно здесь-то и сказываются впервые элементы симфонизма: в характере контраста, во взаимоотношении тем и их элементов, в факторе развития и многогранного освещения образа.

<sup>7</sup> З. Лисса сравнивает его с другим песенным циклом — «Kolorowe melodie» Я. Экера, где ряд народных мелодий обработан для хора мальчиков. См.: Lissa Z. Muzyka polska w latach 1945—1956. — В кн.: Polska współczesna kultura muzyczna 1944—1964. Kraków, 1968, s. 26.

В целом сохраняя объективный тон повествования, композитор постепенно индивидуализирует образ: отсюда переход от общего к частному, повышенное внимание к деталям после обобщенного, типичного. В этой партитуре в полной мере проявились качества Лютославского — превосходного миниатюриста, склонного к шлифовке деталей.

Наиболее интересна II часть, где выразительная мелодия сочетается с тонко дифференцированным сопровождением оркестра (арфа, челеста, флейта, засурдиненные скрипки, эффекты тремолирующих ударов палочками от треугольника по тарелке). Здесь наиболее полно раскрывается психологическое состояние рассказчицы-девушки, от грустно заунывного тона постепенно переходящей к чувству жгучей тревоги, а затем отрешенности, примиренности.

II часть — драматический центр триптиха. Рафинированностью фактуры и утонченностью средств она сильно отличается от способа обработки в «Малой сюите», и это связано именно с лирико-психологическим аспектом пьесы. Она предвосхищает такие оригинальные произведения следующего периода творчества Лютославского, как «Пять песен К. Иллакович» (1957).

Финал — наиболее виртуозная (и поэтому теснее предыдущих соприкасающаяся с концертным жанром) пьеса. Как и в «Малой сюите», здесь в разных плоскостях проявляется взаимодействие профессионального и народного: трактовка оркестра как виртуозного ансамбля соприкасается с приемами народной оркестровки, обогащенной богатой гаммой тембровой раскраски; гармонии, подчас расширенные до 12-тоновой системы, зачастую исходят из народных контрапунктических приемов (наложения встречных «лент» аккордов) и диатоничны по существу.

Во внедрении фольклора в крупную форму Лютославский продолжал традиции Шимановского. Следуя заветам Шопена, этот выдающийся польский мастер подчинил формообразование и средства своих крупных сочинений правилам, вытекающим из национального фольклора. Прообразом для обработок могли послужить Курпёвские песни Шимановского, его Гуральские народные песни, использованные в балете «Харнаси», фортепианные Польские песни и др.

Напомним, что в своей работе над фольклором Лютославский был не одинок: в первое послевоенное десятилетие многие польские композиторы, получив доступ к фольклору, втянулись в движение демократизации национальной музыки. Но все же можно утверждать, что наиболее яркое слово здесь сказал В. Лютославский. Он показал пути, наиболее плодотворные в деле синтеза народного и профессионального творчества. Его произведения «фольклорного» периода оказались и более жизнеспособными: они продолжают звучать на концертных эстрадах мира.

## **«КЛАССИЦИСТСКИЕ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ И КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА)**

Отличительная черта послевоенного десятилетия — периода вступления Лютославского в пору зрелости — тесное соседство, а иногда и переплетение двух важных линий его творчества: первая из них связана с фольклором, вторая — с традициями классицизма в европейской музыке XX века. Наиболее ярким выражением последней явилась Первая симфония. Вершина творчества всего этого периода — Концерт для оркестра — объединяет обе линии.

Интерес Лютославского к классицистской традиции не случаен, хотя пришел он к ней не сразу. В ранних сочинениях (сонате, Симфонических вариациях) он проявлял скорее романтические симпатии, и в этом сказался пиетет, который молодой автор испытывал перед Шимановским. Многочисленные опыты военных лет показывают путь постепенного перехода от щедрой красочности и роскоши импрессионистической палитры ранних опусов к строгости выражения в пьесах учебного характера. Их склад, преимущественно полифонический, требовал известного самоограничения и точности.

Обращение к классицизму знаменует отход Лютославского от традиции Шимановского к более общей европейской. Как известно, неоклассицизм в первой половине века широким потоком охватил искусство мастеров различных стран (Стравинский, Хиндемит, Пуленк, частично Онеггер и другие французские композиторы, Прокофьев, Шостакович). И Лютославскому в силу его врожденной склонности к организованности, в силу «математического» склада его ума оказалась близкой эта тенденция европейской музыки, в которой выразился своеобразный протест художников против крайности позднего романтизма, экспрессионизма и импрессионизма. Проникновению неоклассицизма в польскую музыку еще в межвоенный период способствовало обучение ряда молодых композиторов в Париже: особенно сильно эти влияния сказались на творчестве Г. Бацевич, М. Списака, А. Шаловского, Б. Войтовича.

Лютославского привлекали некоторые черты эстетики классицизма. Нравственная чистота, воспевание красоты человека, свойственные

классике, так же соответствовали его художественному мировосприятию, как и патриотизм, тяга к выражению национального, проявившиеся в произведениях фольклорной линии. Классицистская ориентация композитора сильнее всего отразилась в Первой симфонии. Начатая в период оккупации (I часть) и оконченная в 1947 году, писавшаяся урывками, в течение шести лет, она носит следы различных влияний. Но, несмотря на некоторую разностильность, многие особенности языка бесспорно обнаруживают собственный авторский почерк.

Первая симфония — обычный четырехчастный цикл, трактовка которого в значительной мере традиционна. Подобно другим композиторам XX века — Онеггеру, Бартоку, Хиндемиту, Прокофьеву, Шостаковичу, — Лютославский многообразно использует различные черты классического формообразования, — стройность и концентричность формы, полифонические приемы, особенно в развитии материала (имитации, стретты, фугато в разработке). Вообще манера изложения, музыкальная фактура насквозь полифонична. Вертикаль складывается в результате движения горизонталей. Ладовый язык — сложные образования в пределах широко применяемой 12-ступенной диатоники.

Как и большинство инструментальных произведений, симфония Лютославского непрограммна, но яркая образность и жанровая основа многих тем позволяют составить ясное представление о ее концепции. В I части зарождаются основные линии драматургии. Экспонируются два конкретных образа: энергичной моторике и стремительному развороту главной партии противопоставлена канталена побочной. Однако в процессе развития появляется неустойчивость, тенденция к эмоциональной переменчивости и образной трансформации обеих тем.

Линия преобразования главной ведет от радостной утвердительности ее начала через экцентрику и гротескное «искривление» в разработке к нарастающему негативным, зловеющим чертам; драматизируется и побочная. Зловеющий срыв в кульминации предвещает ход развития последующих частей, свидетельствуя о неровности, противоречивости основной драматургической «кривой», о трудности достижения конечной — позитивной — цели.

Особенно сгущаются контрасты в средних частях. Пожалуй, нигде у Лютославского не запечатлены так непосредственно переживания военных лет, как в этой музыке: возникает яркая картина жизни с ее беспощадными катаклизмами. Во II части — наиболее «личной», своеобразной авторской исповеди — выражен как бы отклик композитора на драматические события недавнего прошлого, его отношение к ним. Вклинивающийся в центр части средний раздел словно показывает внешнюю оболочку событий, обостряя конфликт.

Еще более обнажается столкновение двух противоположных начал в III части, где рядом соседствуют зловеющие инфернальные образы, светлая лирика вальса и наступательное механическое движение марша, ассоциирующегося с эпизодами «нашествия» «военных симфоний» Шостаковича или Онеггера. Сложную эволюцию претерпевает здесь

тема вальса: сначала спокойный и изящный, этот образ постепенно обретает драматическую накаленность, утрачивает жанрово-танцевальные черты. В репризе же, наоборот, словно отодвигая и заслоняя страшный призрак марша «нашествия», усиливается и подчеркивается лирическое начало темы вальса.

Такая линия общего развития предопределяет решение финала, многотемного, сложного, объединяющего всю множественность аспектов тематики произведения. Сюда протягиваются драматические нити от предыдущих частей. Кипучая его энергия, ярко мажорный колорит словно утверждают триумфальную поступь победы. Вместе с тем неоднократные срывы, вторжение негативных образов напоминают о препятствиях, стоящих на пути к ее завоеванию. Рассмотрим произведение подробнее.

Главную партию I части предваряет резкий, диссонирующий аккорд, в котором сочетаются «несовместимые ткани» — два малых септаккорда от соседних звуков *cis* и *d*. Он служит импульсом для последующего действия, и вместе с тем заранее предопределяет его конфликтную, противоречивую сущность.

Начало главной партии — традиционный фанфарный образ, типичный для классической музыки. Но фанфарный мотив ограничивается всего двумя тактами: в следующий момент словно происходит «жанровая модуляция», фанфарная маршевость сменяется скерцозностью, тема обретает гротескные черты: рождается чувство беспокойства, неуверенности. Вся тема фрагментарна, построена по типу «продолжающего» тематизма, составленного из разнородных контрастных фраз; фактура ее уже с такта 3 пронизана разработочным развитием. Такая экспозиция главной партии показывает ее динамичный, процессуальный характер, неустойчивость, усугубляемую резкими тональными сдвигами и сменами тембров:

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The top staff is for the Clarinet in B (Cl. in B), starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *poco f*. The bottom staff is for the Bassoon (Fag.), also starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The score is marked with a tempo of *[Allegro giusto]* and a first ending bracket labeled *[1] sola*. The woodwind parts are marked with *poco f* and *f*. The string parts (Tr. I, Tr. II, Tr. III) are marked with *poco f* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Ладово-фактурные изменения во втором проведении темы, приводящие к ее искажению, удалению от первоначального ладового облика,— предвестник грядущих конфликтов.

Характерны особенности тематизма симфонии. Даже в такой крупной многосоставной форме Лютославский не склонен к «длинным» протяженным темам: мелодия — не главный элемент его музыки. Автора скорее интересует мотив, характеристичный в интервально-ритмическом отношении, мотив, как строительный материал и толчок к дальнейшему развитию. Такой тематизм «попевочного» строения типичен для многих современных композиторов, особенно русских. (Стравинский — ярчайший тому пример), происхождение его стиля коренится в творчестве Римского-Корсакова.

Побочная тема — относительно длинного дыхания мелодия, контрастирующая с главной своим характером личного высказывания. Но и здесь заметна тенденция к изменчивости, постоянному интонационному и образному обновлению. Мелодия членится на ряд выразительных декламационно-речитативных фраз, нестандартных, извилистых, волшебных. Опять-таки характерен метод «продолжающего» тематизма, «цепное» строение. Если в главной попевочная природа содействовала дроблению и разработанности, то в побочной сцепление фраз продолжает ее течение, раскрывая все новые заложенные в ней черты. Этому способствует инструментовка, основанная на функциональной переменности, передаче различных звуков мелодии другим инструментам, что усиливает индивидуализацию, образную заостренность отдельных фраз:



Побочная обрывается внезапно, «на полуслове»: неустойчивый аккорд возвещает о наступлении нового раздела. Такой же театрально образный прием встречался в самом начале Allegro. Заключительная — озорная, юмористическая — создает новый жанровый поворот.

Многообразное мотивное членение темы, выделение в ней ярких выпуклых интонаций-интервалов, богатая имитационная и контрапунктическая разработка — все это типичные черты, заимствованные Лютославским из классических произведений.

Но в усложнении ладогармонического языка, в многослойных сплетениях оркестровых линий, создающих резко неустойчивые диссонантные вертикальные комплексы, сказывается мышление современно-го композитора.

В драматургии I части разработка завязывает узел острых противоречий: обе темы, переплетаясь в непрерывном развитии, испытывают

значительные образные трансформации. Все более сгущаются краски. Особую экспрессивную остроту приобретает в кульминации побочная тема. Драматический срыв, как следствие расслоения, растворения побочной в массовом звучании тутти (ц. 24) — главный результат развития Allegro, оставляющий ощутимый след на дальнейшем содержании всего цикла.

Во II части — Poco Adagio — контрасты усиливаются. Здесь еще более, чем в Allegro, проявляется тенденция к драматическому преобразованию песенной темы за счет постоянного обновления ее интонационного содержания и максимального продления мелодического дыхания. Важным средством драматургического развертывания является функциональное переосмысление различных пластов ткани, и в частности — переменность оркестровых функций. Каждый голос несет то главную, тематическую функцию, то становится контрапунктом, в то время как на передний план выходит иной тембр, наделяющий очередное звено мелодии новой выразительностью. Благодаря этому поддерживается неослабевающее напряжение, развитие получает постоянные импульсы к движению вперед, неисчерпаемый источник бесконечного развертывания. Так, вступительная тема — извилистая, мрачная мелодия виолончелей и контрабасов — на четвертом такте становится контрапунктирующей к главной теме Poco Adagio, певучей, раздумчивой мелодии солирующей валторны. Колорит арфы привносит в тему «гусельный» оттенок: возникают далекие аналогии с жанром народной баллады, эпическим, неспешно излагаемым сказом:



Мы заостряем здесь внимание на оркестровой стороне потому, что в Первой симфонии, своем наиболее классицистском произведении, Лютославский сознательно обходит красочную сторону тембрового звучания: тембр — не только носитель смысла, образного значения темы, но и важный компонент фактуры, чисто музыкальный элемент композиции; именно поэтому в симфонии на первом месте — функциональное переосмысление голосов ткани, их полифоническое равноправие. В дальнейшем обе стороны — формообразующая и красочно-сонорная — придут в равновесие и Лютославский повысит внимание к колориту, как выразителю нового содержания.

Благодаря постоянному перехвату фраз, «прорастанию» тематизма<sup>1</sup>, образуется единая линия нагнетания. В кульминации волны звучит соответственно преобразованный драматически экспрессивный вариант первой темы (ц. 42, скрипки). А далее — трагический срыв: многократно повторенная, выделяется гипнотически остиная интонация вдоха-секунды у валторн (ц. 43). Этот момент с его оцепенением и отрешенностью напоминает такие эпизоды «предгрозового затишья», как знаменитое «пити-пити» из оперы С. Прокофьева «Война и мир», или из II части его Седьмой сонаты. Здесь впервые определилась и тональность темы: E-dur гармонический.

Происшедшее вызывает перелом всего хода драматургии Poco Adagio, наступает новый раздел, сильно контрастирующий с первым. Он связан с той линией драматургии, которая воплощает негативное, антигуманное начало, противостоящее светлым образам симфонии. В этом «скерцо» внутри медленной части, — *Pochissimo più mosso* (ц. 44) — Лютовский использовал одну из своих ученических работ военного времени — канон для трех кларнетов (см. пример 5). Подпрыгивающая, изломанная, избыточная резкими бросками и форшлагами, эта стaccатная мелодия гобоя — словно саркастическая гримаса. Вместе с тем, окруженная зловещими тремоло струнных, она вызывает недоброе предчувствие. И действительно, далее контрасты поляризуются, вызывая резкие столкновения.

В центре «скерцо» вклинивается вновь преобразованная основная тема Poco Adagio. Этот эпизод на время совершенно оттесняет скерцозную часть. Неожиданно расцветает светлая лирика. Тема поручена теперь солирующей скрипке и обретает нежный и хрупкий колорит; всплески арпеджио рояля, челесты, звон колокольчиков и арфы окружают ее лучезарным венцом. После лирического откровения становится резче и злее гротескная тема, открывая свою негативную сущность; наступает драматическая кульминация всего Adagio. Бросается в глаза одна особенность формообразования: каждая кульминация, вытекая из предшествующего развития, неожиданно открывает иной аспект темы — исподволь накапливаемые черты переходят в новое качество, вызывая поворот к следующему этапу формы. До некоторой степени их можно назвать контрастирующими кульминациями, настолько неожиданным часто бывает такой ход событий. Вместе с тем они вскрывают глубинные процессы разветвления, — например, акцентируют незамеченную прежде интонацию «пити-пити» или выносят на поверхность подспудно спящие силы лирические чувства.

Драматические и гротескные образы Poco Adagio получают продолжение в III части, *Allegretto misterioso*. В его основе лежат два основных образа: демонически-мрачный вначале, и вальс следом за ним. Опять сопоставление резко контрастных тем.

---

<sup>1</sup> Термин Вл. Протопопова. См.: Протопопов Вл. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962, с. 93.

Различны и способы их воплощения. В первом случае полифония контрастных линий подчеркивает зловещий механически-наступательный характер образа (каждая линия построена по законам канонической имитации). Образ вальса складывается постепенно: из отдельных фраз, робких намеков, брошенных мотивов, лишь во втором проведении темы образуется напевная, протяженная мелодия. Тенденция к ее драматизации позволяет говорить о выходе за рамки жанра, напрашиваются аналогии с «Хореографической поэмой» Равеля, в которой вальс также симфонизировался и превращался в остро драматическую повесть. Развитие темы вальса подготавливает вступление среднего эпизода — скерцо (Темпо I, ц. 79). Оно построено на новом материале, хотя заметна и отдельная интонационная связь с начальной темой *Allegretto misterioso*. По характеру тема напоминает суровую секвенцию *Dies irae*; тяжелая поступь струнных, а далее грозный глас валторны вызывает представление о вторжении неотвратимых страшных сил:



Драматургическая коллизия части заключена в противопоставлении центрального эпизода и вальса, воплощающего образ человечности, мирной жизни. В репризе тема вальса претерпевает новые изменения: здесь завершается развитие лирической линии части. Просветленно и поучительно звучит прекрасная мелодия в высоких регистрах скрипок, обновляемых потоками звенящих призывов арфы, рояля, челесты.

Так подготовлено вступление финала, сразу же заражающего своим ридостным тоном. В его основе лежит несколько тем. Веселый озорной характер первой создается стремительной моторикой танцевального движения, игрой пружинящих синкоп, фанфарностью квартовых ходов деревянных духовых (ц. 101). Тема членится на ряд мотивов. Из них выделяется гаммообразный пассажный тематический элемент с длительными остановками на ритмически сильных долях, играющий тут важнейшую роль в репризе (т. 3, ц. 104).

Вторая тема (ц. 107) перекликается со средним разделом скерцо. Но здесь напористое, энергичное движение в резко форсированном

звучании медной группы вызывает представление о праздничном параде.

Значительным контрастом звучит соло скрипки в ажурном окружении тремоло альтов *pp* и арфы (третья тема). Скерцозная по характеру, она немного напоминает тему среднего эпизода *Roco Adagio*, но более шаловливо-игрива по настроению. Снова, как и в других случаях, — фрагментарность строения. В экспозиции финала, составленной из длинной вереницы тем, метод «продолжающего» тематизма получает по сравнению с предыдущими частями некое новое качество: ее архитектура близка «цепной» форме (термин С. Слонимского)<sup>2</sup>, основанной на потенциально непрерывном развитии. Отсюда особая стремительность и динамичность финала. В этом сквозном потоке движения первоначальные темы испытывают постоянные преобразования, выступая каждый раз в новом, измененном облике. Стираются грани между обычными разделами: элементы разработочности проникают в экспозицию, а разработка сливается с репризой. В финале эти два раздела настолько взаимопроникают один в другой, что оба предстают как одна обширная «разработка-реприза». Так метод цепной формы распространяется на целую часть цикла. Впоследствии, в произведениях последнего периода, этот метод приведет к принципиально новому подходу к компоновке формы (система секций). И тем не менее, даже поздние произведения сохраняют преемственные связи с классической Первой симфонией: как бы далеко ни ушел в творчестве 60-х годов Лютославский от раннего своего опуса, основы традиционной формы он сохранит неизменными, свято чтя заветы наследия.

Общее развитие финала выглядит так: 1) смена тем в последовательности, по горизонтالي; 2) их соединение воедино, по вертикали; 3) выделение главного тематического звена, как итога всего развития. В генеральной кульминации происходит слияние главной темы первой части и побочной финала, которая в результате многочисленных превращений из скерцозной становится маршеобразной и звучит у медных грозным напоминанием о страшных событиях (ц. 139—140). Кажется, что звучание оркестра достигло пределов возможной мощности *fff*. И вот происходит удивительное явление: общий аккорд *tutti* внезапно снимается, и остается едва слышный шелест фигураций струнных, как отзвук только что шумно отгремевшего *tutti*. Впоследствии Лютославский часто употребляет такой эффект сильнейшего динамического контраста, каждый раз по-разному, в разном контексте<sup>3</sup>. Неожиданно наступившая тишина способствует психологической перестройке: после отголосков отгремевших битв — состояние покоя, умиротворенности. Последнее проведение побочной финала солирующей флейтой овеяно легким облачком мечтательности и грусти. Переключаясь с аналогич-

<sup>2</sup> Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Л., 1964, с. 16.

<sup>3</sup> В современной литературе известны подобные же динамические эффекты. Приведем в пример Одиннадцатую симфонию Шостаковича, где внезапный контраст создавал иллюзию картины расстрела и смерти.

ными образами II и III частей симфонии, трансформированная побочная органично заключает лирическую линию произведения. Весь этот эпизод обособлен от общего течения финала как от предыдущего нагнетания разработки-репризы, так и от последующей ликующей коды-заключения. Все говорит о важности эпизода в концепции симфонии: воспевается образ возвышенной красоты.

Если говорить о преемственных связях, то Лютославский развивает здесь традицию Шимановского в плане постановки большой проблематики, концепционности и даже некоторых принципах драматургии (тенденция к сквозному, цепному развитию, правда, в духе поэмности, встречается в поздних произведениях Шимановского). В целом же произведение Лютославского глубоко своеобразно и по праву может занять достойное место в музыкальной классике нашего века.

Вершиной классицистского периода творчества Лютославского становится Концерт для оркестра (1954). Работа над народным творчеством и рядом сочинений в духе фольклора, написанных между Симфонией и Концертом, определила то новое, что отличает это произведение: Концерт вбирает в себя черты обеих линий творчества Лютославского и становится значительным шагом вперед, своеобразным трамплином в будущее. Разностильность в нем преодолевается, черты классицизма проступают ярче<sup>4</sup>.

Не случайно для крупного оркестрового произведения композитором был избран жанр концерта, а не симфонии: во-первых, здесь, не связывая себя строгими рамками сонатно-симфонических схем, автор чувствовал себя более свободным в подходе к оркестровому колориту, к тембру, к трактовке формы. Во-вторых, самый выбор жанра вновь показал интерес Лютославского к памятникам искусства далекого прошлого, в частности барокко. Недаром отдельные части сочинения названы Интрада, Пассакалья, Токката. Но стилизации здесь нет: использованы лишь внешние контуры старинных форм. По духу же произведение подлинно современно и близко аналогичным сочинениям Хиндемита (Концерт для оркестра), Стравинского (Концерт для 16 инструментов «Дамбартон-Оукс») или Бартока (Музыка для струнных, ударных и челесты).

Что же возвышает это произведение не только в творчестве Лютославского, но и во всей польской музыке первого послевоенного десятилетия? Оригинально прежде всего органичное переосмысление интонаций польского народного мелоса. Несмотря на сложный метро-

<sup>4</sup> Написанные в 1949 г. Увертюра для струнного оркестра и — параллельно с Концертом — Танцевальная прелюдия для кларнета и фортепиано (1954, переложение для кларнета и инструментального ансамбля — 1955) — типично классицистские опусы — свидетельствуют о том, что в те годы интересы композитора были всецело сосредоточены в области этого направления.



ритмический, гармонический, оркестровый язык партитуры, эти интонации становятся неотъемлемой частью мелодики самого Лютославского. Пробиваются народные попевки, обнаруживают себя типично польские синкопированные ритмы мазовецких песен-танцев, звучат тембры, напоминающие окраску народных инструментов («дудка»-флейта, труба, «рог» — валторна, скрипка, английский рожок и гудящие «волюночные», бурдонные органные пункты).

Таким образом, на оригинальном стиле Лютославского отразились особенности местного, в данном случае мазовецкого фольклора. Сам автор говорит об этом в программе к концерту оркестра Гамбургского радио: «Сочинение целой серии заказных произведений (речь идет о цикле фортепианных пьес, заказанных композитору в 1945 году «PWM» — *примеч. ред.*), основанных на народных темах, стало для меня невольным поводом для выработки определенного, правда узкого и одностороннего, но достаточно характерного стиля. Он базируется прежде всего на соединении простых диатонических мотивов с хроматическими контрапунктами, а также с нефункциональной, многокрасочной капризной гармонией. Кроме того, ритмическое образование этих мотивов, а также полиметрия, возникающая в результате соединения этих мотивов с сопровождающими их элементами, также принадлежит к характеристичным чертам стиля, о котором шла речь выше. Обдумывая все это, я понял, что этот мой «побочный» стиль небесполезен и что, хотя он и возник, когда я писал типично «заказную» музыку, его можно использовать для сочинения чего-то более значительного»<sup>5</sup>.

Произведение симфонично по существу. Внутренняя логика развития от первой части к последней проявляется и в постепенном усилении драматизма к концу цикла, и в тематической «переключке» Интрады и финала, вторая тема которого есть вариант одной из тем начальной части. Финал служит подлинным драматическим центром всего произведения, и не случайно композитор облакает его в форму сонатного аллегро (единственного в Концерте).

Заметим, что важное, концепционное значение финалов вообще присуще многочисленным циклам Лютославского.

В стилистике Концерта отчасти продолжены черты Первой симфонии, отчасти появляется нечто качественно новое. Как и в симфонии, строительный материал Концерта — короткие, характеристичные мотивы, но здесь они, как сказано выше, окрашены национальным оттенком. Нам уже знакомы методы тематического развития Лютославского, — иногда оно представляет собой простое перемещение темы в различные тональные плоскости, отчего образуются многоярусные политональные наложения, наподобие бурдонных органных пунктов, но только в развитой, горизонтально протяженной линейной фактуре. Такова экспозиция первой темы Интрады, которая проходит последовательный путь от *fis* к *d* — *a* — *e* — *h* — *fis* — *cis* — *fis*. Развертывание

<sup>5</sup> Materiały do monografii, s. 44—45.

здесь происходит не путем расширения мелодического дыхания либо тематического преобразования, а перенесением мотива на определенный выбранный интервал (по квинтам вверх). Причем тональный план, устремляясь к определенной точке, носит черты симметрии и становится важным композиционным принципом в строении формы: развитие первой темы исчерпывается лишь в момент достижения конечной цели тонального круга:

Allegro maestoso

Vcl. 10

Arpe. 9/8

Ch. Fag. 9/8

Clmp. 9/8

*f* *aggressivo* *sf* *mf* *f*

*mf*

Vcl. *f* *aggressivo* *sf*

*sf* *mf* *f* *sf* *mf*

Композиционные структуры при их классической стройности несут печать своеобразия почерка Лютославского. Экспозиция строится путем чередования ряда контрастных тем. Начальная тема Интрады вырастает из короткой попевки народного характера. Ее отличает напористый волевой характер, четкий маршеобразный шаг. Вторая тема вносит контраст: это суровый, заунывный напев валторны, тоже народного характера, с причудливо спотыкающимся синкопированным ритмом.

Течение второй темы внезапно прерывается вторжением третьей: решительными «жестами» — взмахами широких секвентно нисходящих секст, выпуклых в своей обнаженности. Снова короткие мотивы, «сокращенные» до одного интервала, который становится «строительным» материалом темы.

Характерны для Лютославского и методы разработки: ему не свойственно ни мотивное дробление, типичное для симфонизма классиков, ни вариантные изменения, ни трансформации тематизма, принятые у романтиков, — темы подвергаются лишь полифоническому (двойной контрапункт, обращения, стреттные имитации), ритмическому, тембровому и ладо-тональному развитию.

Красочно-тембровые преобразования играют подчас решающую роль в драматургии. Так, например, развитие первой темы Интрады

осуществляется благодаря кардинальным изменениям в ее окраске и динамике. После напряженной патетики кульминации и последующего спада реприза первой темы — совершенно удивительный по своей кристальной прозрачности и чисто импрессионистской переливчатости образ: тема звучит у солирующей флейты, в окружении флажолетов скрипок и хрустальных звонов челесты, фиксирующих ритмический пульс органного пункта *fis*. Суровый маршевый напев начала превратился в пасторальный наигрыш.

Оглядываясь на композицию I части, замечаешь стройно организованную ее архитекtonику. Строеие Интрады концентрично как по форме (ее схема — А — В — С — В — С — В — А), так и по логике tonального движения, — основополагающая роль тональности *fis*, обрамляющей часть.

В остальных частях представлены другие виды тематизма и композиционные схемы. Необходимо отметить мелодику фигуративно-орнаментального типа. Иногда, вырастая из фоновых второстепенных пластов, она приобретает самостоятельную роль. Такие индифферентные, на первый взгляд маловыразительные, группы мотивов сильно отличаются от попевочного тематизма, где каждая интонация является носителем определенного смысла. Здесь же выступает орнаментика, общие формы движения, импровизационно-виртуозное начало. Заметим кстати, тематизм такого орнаментально-узорчатого типа характерен для разных направлений музыки XX века, его можно найти и в произведениях неоклассицистской тенденции, и импрессионистских. Корни его лежат в искусстве Ренессанса. Еще Дебюсси привлекал подобный тематизм, в котором он находил богатейшие возможности.

На своеобразном фактурном тематизме построена II часть Концерта — Каприччио, ноктюрн и ариозо. Легкое, вихреобразное кружение шестнадцатых у скрипок — современный вариант первой темы «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Главное здесь — импрессионистичность, игра капризных ритмов, политональных пятен, виртуозный блеск, обнаруживающий в Лютославском выдающегося оркестратора.

Два момента, тесно связывая Каприччио с остальными частями цикла, делают его необходимым звеном концепции. Во-первых, появление новой линии, связанной с виртуозно колористической трактовкой оркестра; во-вторых, продолжение и развитие фольклорной линии Концерта. В Интраде темы-попевки, раз прозвучав, растворялись затем в полифонической вязи фактуры; здесь же мелодии, выделенные солирующими инструментами, ничем не заглушены, и народное проступает в них более открыто. Собственно Каприччио ограничивается первым, скерцозным разделом, обрамляющим тематически яркие самостоятельные эпизоды (Ноктюрн — вторая тема, Ариозо — центральный эпизод).

Ноктюрн — лирически задушевная песня солирующей скрипки (ц. 24). По характеру изложения и настроению она напоминает среднюю часть «Силезского триптиха» — уподоблена жалобе покинутой

лепушки. Ювелирный орнамент челесты, флейт и скрипок здесь становится фоном выразительной мелодии.

В контрастном Ариозо (*Stesso movimento*) использован другой фольклорный жанр: раздается зычный фанфарный клич, напоминающий сигналы роговых инструментов. Так в старину созывали на сходки по случаю войны, победного торжества и т. п. Яркая синкопированная тема эта интонируется трубами *ff* в унисон:



Страстная патетика сближает кульминацию Ариозо с вершиной кульминации Интрады. Напоминает о начале также тональность «клича» — *fis*. Так незримые арки связывают различные этапы единой драматургической линии цикла.

После поворота к драматическому изменяется и все дальнейшее течение скерцо. Угрюмо зловещими шорохами проникается фантастика первого раздела в репризе скерцо. Исключая затем из репризы вторую тему, композитор лишает Каприччио момента ноктюрности, лирики: сонорные эффекты, связанные с солированием ударной группы, постепенный спад звучности и уход в самые низкие басы непосредственно подготавливают Пассакалью.

Возникающая, словно из небытия, тема Пассакальи (контрабасы *pizzicato* и арфы) выдержана в балладно-повествовательном тоне. Индийский оттенок и предельная простота, подчеркивание ладовых устоев — тоники и доминанты придают ей черты народного характера. Тем сильнее противостоит она контрапунктическому пласту вариаций. Витиеватая, почти вычурная «мелкая техника», сложные инкрустации орнаментально выющихся линий — весь этот тематический комплекс резко контрастирует с устойчивым, постоянно утверждающим себя образом *basso ostinato*.

Согласно возрожденным классицистским традициям, контрапунктический пласт обладает своей собственной линией развития. Его самостоятельность подчеркивается тем, что границы вариаций оказываются гораздо масштабнее, крупнее, потенциально содержат стремление к подлинно симфоническому нарастанию. Вначале это орнаментальный, в традициях стилизованного востока наигрыш, порученный английскому рожку, напоминающий равелевское «Болеро» (см. с. 49), затем насыщенный огромным зарядом внутренней энергии поток постоянно нарастающей звучности и, наконец, — агрессивные атаки бурных пассажей, выливающих в накаленную кульминацию — одну из главных и протяженнейших в цикле (сц. 57—60).

Пассакалья занимает в цикле центральное положение, здесь осуществляется поворот в драматургии произведения.

В Интраде образы энергии и борьбы, едва начав свое развитие, были отстранены импрессионистической репризой. В Ариозо они были преобразованы в его патетической кульминации. И лишь после долгого накапливания в Пассакалье пришли к победному, утверждающему выражению. Отсюда — прямой путь к дальнейшему их развитию в Токкате.

Сам жанр Токкаты способствует реализации стремительно-поступательного движения, не прекращающегося ни на минуту в течение всей части. Это своего рода *perpetuum mobile*. Между тем, в финале совершаются и более сложные процессы. Отсюда и выбор формы, сонатного аллегро, наиболее насыщенной контрастами. Главная тема основана на непрерывном потоке четко акцентированных звуков в густом, низком регистре скрипок. Изложенная наподобие фугато, где темы и ответы следуют по разомкнутому квинтовому кругу А—Е—Н—*fis*, она взаимодействует со свободно возникающими противосложениями, одно из них становится удержанным.

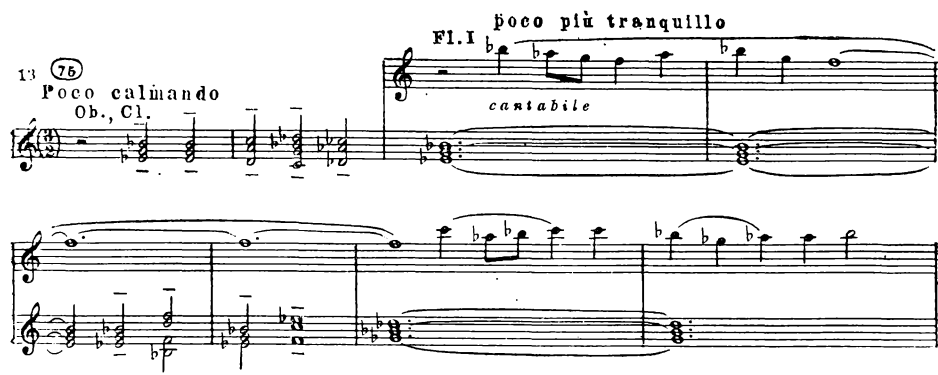
Моторная ритмика, да и рамки жанра делают главную тему несколько отвлеченной, что свойственно музыке барокко, а между тем, при более близком рассмотрении обнаруживается «буквальное» интонационное сходство с темой Пассакальи. Таким образом, главная тема финала — преобразенная тема предыдущей части. Это придает ей новый смысл (звездочками в примере отмечены звуки оstinатного баса Пассакальи):



Об итоговом, синтезирующем характере финала говорит и его побочная партия: в страстном, выразительном высказывании скрипок мы узнаем очертания второй темы Интрады.

Важную роль в концепции всего цикла играют разработка и реприза финала. Разработка начинается с постоянного накопления сил (с ц. 69). Слышится то железный шаг походного марша, то неукротимое биение токкатного пульса, увлекающего в общем натиске и главную и побочную темы. Постепенно готовится появление нового, контрастного образа. Композитор обособил его в отдельный раздел и даже выделил подзаголовком Хорал (ц. 75, *poco calmando*).

Как и в I части, классицистские жанры (Токката) «полемизируют» с музыкой народного характера, на сей раз представленной в виде хорального пения. Есть что-то первозданное, архаичное в прозрачных аккордах деревянных духовых. И тут же — неожиданность: высоко над ними парит пастуший наигрыш флейты. Так строгий хорал обретает буклически-пасторальные краски, некую воздушную перспективу, словно перенесаясь из сводов храма на широкие просторы:



Итак, еще одна тема, окрашенная чисто народной символикой. По характеру она близка первой теме Интрады в ее просветленном виде в репризе, а интонационно — теме Пассакальи. Перекидывается очередной мост от Интрады к финалу.

В репризе все темы Токкаты качественно преобразуются, вливаясь в стихию безудержного танцевального движения. Наметившаяся в разработке тенденция к слиянию, синтезу тем получит дальнейшее продолжение в репризе и станет основным ее формообразующим принципом. Венец развития — торжествующая песнь — хорал у меди, в то время как все остальные темы уходят в фигурационные пласты. Массовая темпераментная пляска, «победная симфония» народа — таков итог концепции цикла.

В Концерте для оркестра проявилось незаурядное мастерство Лютославского в создании стройной архитектоники. Отметим не только стремление автора к симметричной уравновешенности всей композиции и концентричности тональных планов. Принцип синтезирования проясняет и смысл драматургической концепции цикла, направленной как на сближение всех важных тем Концерта, так и на объединение двух разных, но взаимодействующих и взаимодополняющих линий стиля композитора, соответствующих двум наиболее рельефным линиям его предшествовавшего творчества: классицизма, в оригинальном современном воплощении и народности, как идейной и языковой основы произведения.

Такое двуединство различных стилистических направлений сохранится и впоследствии в более опосредованных формах. Некоторые критики, например, Т. Зелиньский или Т. Качиньский называют это явление в творчестве Лютославского «эстетическим дуализмом»<sup>6</sup>. Нам кажется такое определение неточным, не отвечающим философскому

<sup>6</sup> Zeliński T. Droga twórcza W. Lutosławskiego. — In: Spotkania z muzyką współczesną. Kraków, 1975, s. 42; Kaczyński, s. 75.

смыслу термина. Но действительно, как здесь, так и в более сложных поздних произведениях, композитор выражает диалектическое единство противоположных образов, сочетает два стилистических направления, которые сложно соотносятся между собой.

Правомерен ли такой синтез? По-видимому, да, если его основой служит не внешнее соединение двух чужеродных тел, а органическая связь взаимодополняющих явлений. И если эта связь в последующие периоды творчества не так ясно улавливается, незыблемыми остаются эстетические принципы, сформировавшиеся в этот период творчества.

Идейная платформа Концерта — опора на традиции, органичное объединение стилевых явлений, на первый взгляд несовместимых, эстетика классицизма с его выдвижением вечных категорий — все это сыграло несомненную роль и в дальнейшем.

Значительные сдвиги и перемены в политической, общественной и культурной жизни Польши, произошедшие в середине 50-х годов, стимулировали волну подъема в композиторском творчестве. Новые тенденции в конечном итоге привели к серьезным изменениям как в идейно-содержательном, так и технологическом облике произведений. Если предшествующий период был относительно «мирным», когда противоречия почти не выступали на поверхность, то теперь развитие пошло столь стремительными темпами и в разных направлениях, что противоречия проявились в более острых формах.

С одной стороны, наступил подлинный расцвет польской музыки, она постепенно выдвинулась на мировую арену и заставила заговорить о себе как о «новопольской» школе. Продолжали развиваться основные черты, заложенные в первом послевоенном десятилетии. Во многих произведениях сказалось более глубокое понимание народности, расширение эстетического кругозора авторов, вступивших в пору зрелости. С другой стороны, большое воздействие на польскую музыку оказал усилившийся приток информации из других стран Европы и Америки. Некоторые молодые авторы не избежали влияния модных авангардистских течений; образовалось крайнее «левое» крыло. В музыке этих композиторов проявилось сужение общественно-политической тематики, одностороннее увлечение некоторыми новыми средствами выразительности и отход от народного творчества, питавшего многие достижения прошлого периода. Так некоторые существенные находки и завоевания национальной школы соседствовали рядом с неизбежными потерями. К середине 60-х годов обозначилась опасность унификации, обезличения польской музыки; стремление к обогащению звуковой палитры часто приводило к обратному результату — обеднению средств, монотонии и однообразию приемов.

Наиболее ярко все эти тенденции обнаружили на ежегодных международных фестивалях «Варшавская осень», которые являются своеобразным рупором идей и устремлений композиторов новопольской школы.



Уже на первом фестивале (1956) польская музыка была представлена широко и разнообразно как в ее недавнем прошлом, так и в настоящем, в лице композиторов старшего поколения (К. Сикорский, Б. Войтович, Б. Шабельский), среднего (В. Лютославский, Г. Бацевич, К. Сероцкий) и младшего (Т. Берд, А. Добровольский и др.). Впервые музыка Польши заявила о себе как национальная школа, не только имеющая истоки и корни в прошлом своей культуры, но и как многоплановое явление, порожденное различными общеевропейскими тенденциями века. Обнаружилось богатство индивидуальных устремлений композиторов: своеобразное преломление фольклора сквозь призму «композиторского» видения («Малая сюита» В. Лютославского «Польская симфония» З. Мыцельского), линия неоклассицизма опять таки в множественности явлений (Концерт для оркестра В. Лютославского, Концерт для струнного оркестра Г. Бацевич, *Concerto grosso* Б. Шабельского), традиции польского Возрождения (Третья симфония К. Сикорского) и т. д.

Однако в дальнейшем основная линия фестивалей стала нарастать, что вызвало в прессе социалистических стран серьезные опасения. Установка репертуарной комиссии на всестороннее освещение стилистических тенденций века порой оборачивалась неразборчивостью и «всеядностью» в отборе представляемых сочинений. Рядом с выдающимися мастерами и «классиками» XX столетия (назовем имена: И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Онеггера, Б. Бриттена, Д. Энеску, Б. Мартину, Г. Эйслера, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, А. Хачатуряна) включались произведения композиторов, ставших лидерами авангарда. В течение 50-х и 60-х годов польской музыкальной общественностью были открыты как направления фактически представлявшие уже вчерашний день истории нашего века (додекафония), так и новейшие течения, широкой волной захлестнувшие европейскую и американскую музыку (сонористика, алеаторика, электронная музыка и т. д.).

Во всей разнородности и нестроте этого потока информации важно было отделить ценное, жизнеспособное от наносного, случайного а порою и вредного. Ошибки выявлялись там, где в ущерб содержанию выделялась технологическая сторона. Увлечение голым техницизмом приводило к издержкам творчества. Многие молодые польские композиторы, следуя моде, конструировали эклектические, подражательные «однодневные» сочинения, не удержавшиеся в репертуаре и преданные забвению после первого же исполнения.

Генеральной линией стало овладение додекафонной и особенно поствеберновской, сериальной техникой. Не только молодые, но и композиторы среднего и старшего поколения применяют эту систему. Приведем в пример Б. Шабельского; представитель неоклассицистской тенденции в польской музыке, он разрабатывает приемы сериализма в своих произведениях этих лет, оказавшихся много слабее прежних («Три сонета», «Импровизации», «Афоризмы 9» и др.).

«Польская додекафония» вела во многих случаях к стиранию своеобразия манеры, к обезличению произведений. Только наиболее талантливые авторы применяли ее приемы соответственно собственной творческой индивидуальности («Эпитафия» Г. Гурецкого для хора и инструментального ансамбля, цикл романсов «Сердце ночи» и другие произведения К. Сероцкого).

Затем настал черед другим увлечениям. На смену «тотальной» организации звукового материала приходит своеобразная реакция против строгих законов сериализма — алеаторика, сонористика. Особое воздействие оказывали опыты американцев Э. Вареза и Д. Кейджа. Интерес к самому звуковому материалу, сонорной стороне, к акустическим феноменам становится предметом изысканий младшего поколения. В течение ряда лет произведения К. Пендерецкого, Г. Гурецкого, В. Килара, В. Шалонека, Зб. Рудзиньского, З. Краузе и других вызывали сенсационный успех благодаря применению новейших средств. Пендерецкий в Струнном квартете, «Плаче по жертвам Хиросимы» для 52 струнных, «Полиморфии» для 48 струнных выявляет такие возможности этих инструментов, которые нередко выходят за пределы их традиционного использования.

В творчестве Г. Гурецкого радикальные перемены в исполнительском аппарате сочетаются с дисциплиной мышления, связанной с серийной, поствеберновской техникой (цикл «Генезис»).

Следствием «технической революции» стало увлечение электронной музыкой. При Экспериментальной студии Польского радио работают в это время А. Добровольский («Пассакалья с 40 на 5», «Музыка для магнитофонной ленты»), Вл. Котоньский («Микроструктуры»). Экспериментами в области формы отмечено творчество Б. Шеффера, известного композитора, критика и музыковеда, декларировавшего в своих произведениях подчас крайние средства.

Вокруг фестивалей «Варшавская осень» разгорелась острая борьба мнений. Дискуссия, развернувшаяся в начале 60-х годов как в польской, так и в советской печати (а также в прессе других социалистических стран), показывает всю сложность положения, создавшегося в музыкальном искусстве и отражавшего идеологическую борьбу и «болезни роста» в Польской Народной республике. Но эти противоречия было тем более важно выявить, что речь шла об очень талантливых, одаренных композиторах, получивших признание мировой общественности. Сопоставление творчества ведущих молодых польских авторов с другими представителями авангарда показало, что на этом фоне польская музыка может утратить национальное своеобразие и потонуть в общем потоке модных течений.

Еще в конце 50-х годов Ю. М. Хоминьский осудил «повальное» увлечение сериализмом, которое привело к «рабскому подражанию Веберну». «Возникает естественный вопрос, — пишет он, — существует ли в социалистических странах потребность в подобном творчестве? Может ли оно формировать общественное сознание? Несомненно, что

механическое перенесение этих направлений в искусство страны, строящей новую жизнь, не может дать положительных результатов. Я убежден, что Польша сильна своими национальными традициями и не нуждается в копировании чужих образцов»<sup>1</sup>.

Из советских критиков наиболее объективный анализ сложившейся ситуации дал В. Цуккерман. Дело не в употреблении приема, а в целях, которым он служит. Отрицательные результаты сказались в случаях перевеса технических задач над содержательными. Именно возвеличение конструктивной стороны приводит к умозрительности, к выхолащиванию эмоции, к замене литературной сюжетности и зримой наглядности сухой «графикой».

Другим следствием умозрительности и самодовлеющей сонорности является разрыв замысла и воплощения. Громадное разнообразие намерений на деле оборачивается однообразием звучания произведений, ибо ухо слушателя не улавливает различия в бесконечном обилии шумовых и сонорных эффектов. Разрушается представление о форме, гармонии, звуковысотном факторе.

Правда, среди множества ущербных, нежизненных явлений невольно оказывались и перспективные, потенциально ценные. Необходимо было внимательно разобраться во всех этих противоречивых элементах, не предаваясь их огульному отрицанию. Жизнь показала, что овладение современными техническими системами играло положительную роль тогда, когда автор руководствовался прогрессивными эстетическими установками, ориентировался на демократическую слушательскую аудиторию, ставил во главу угла идейносодержательные задачи. Именно в таких случаях следовал творческий, критический подход к букве системы и возникали новые, подлинно высокие художественные образцы композиторского творчества.

И действительно, уже к концу 60-х годов намечается тенденция к пересмотру крайних средств в творчестве ведущих польских композиторов. Пора внешнего освоения сменилась порою отбора и критического переосмысления. Композиторы стали искать синтеза технических новшеств с традициями, с привычными формами и более глубоким содержанием. Так, у К. Пендерецкого наблюдается поворот в сторону традиционной тематики; в его музыке появляется сильная, драматическая образность, на новую линию в его творчестве указывает даже выбор жанров — оперно-ораториальных. Выдающимися достоинствами обладают крупные его ораториальные сочинения: «Страсти по Луке», «Заутреня».

Произведения К. Сероцкого в последние годы проникнуты тонким лиризмом, несут печать своеобразия («Стихи» для сопрано и камерного ансамбля). Тенденцию к мелодическому началу и щедрую эмоциональность воплощают произведения Т. Берда, обратившегося к

---

<sup>1</sup> Хоминьский Ю. Современная польская музыка.—«Советская музыка», 1960, № 14, с. 180.

опере («Завтра») и другим вокально-инструментальным жанрам. Г. Гурецкий возрождает на новом этапе древние национальные пласты («Старопольская музыка» для оркестра).

Лютославский был участником всех сложных процессов, происходивших в польской музыке последних десятилетий. В этих условиях было важно, что такой крупный и авторитетный композитор, как Лютославский, в период метаний и крайних скачков последовательно шел своей особой дорогой. Прислушиваясь к требованиям времени, применяя и осваивая новые средства, он, в отличие от молодых коллег, с самого начала понял, что единственно правильный путь — в синтезе нового и классического, только сохранение традиционных основ обеспечит живое восприятие музыки аудиторией. А для него вопрос восприятия — вопрос первостепенной важности<sup>2</sup>. Только вниманием, которое он придавал этой стороне музыки, объясняется факт, что даже в самых смелых произведениях композитор оставляет неприкосновенной сущность классических традиций и тем самым обеспечивает непрерывность эволюции развития музыки.

Переход к новому этапу творчества у Лютославского был подготовлен долгими поисками, тщательным обдумыванием. Композитор не поддавался общему увлечению модой, — его решение было выношено и продемонстрировало ответственное отношение к композиторскому долгу.

В творчестве Лютославского наступает довольно продолжительная пауза (1954—1958). Пришел момент, когда мастер почувствовал необходимость пересмотра и переоценки своих возможностей. Нечто подобное в свое время испытали Римский-Корсаков, Стравинский и другие художники-новаторы, требовательные к себе и чутко постигавшие веления времени.

Переломным произведением становится «Траурная музыка памяти Белы Бартока» (1958), где композитор отходит от стилистики своего классицистского периода. Два года работал он над этой сравнительно небольшой пьесой для струнного оркестра, ставя перед собой наряду с художественными и технические задачи; как пишет автор, это произведение — «начало нового периода, результат длительных экспериментов. Я пытался создать комплекс средств, который станет моей собственностью. И это — фактически первое слово, произнесенное на этом новом для меня языке...»<sup>3</sup>.

«Траурная музыка» — первый и единственный опыт Лютославского в области додекафонной техники. В целом он отвергает самый метод конструирования пьесы по строгим законам этой техники. «В противоположность додекафонии полагаю, — заявляет композитор, — что нет звуковых последовательностей или созвучий, которые могли бы быть сами по себе индифферентными и не оказывали бы определенного слухового воздействия, то есть не влияли бы определенным образом на

<sup>2</sup> Об этом см. раздел книги «Некоторые черты эстетики Лютославского».

<sup>3</sup> Materiały do monografii, s. 47.

чаще восстают»<sup>4</sup>. «Я никогда не был додекафонистом,— подтверждает Лютославский в беседе с корреспондентом журнала «Одра».— Никогда меня не устраивала организация материала путем заранее предпосланного конструктивного принципа, целью которого не была бы реализация предварительно представленного звукового образа»<sup>5</sup>. Лютославский пользовался отдельными приемами додекафонии, например, применяя серию или чаще короткие ее участки (микроструктуры) как важное выразительное средство.

Тему «Пролога» «Траурной музыки» составляют экспрессивные интонации, яркие и запоминающиеся, а развитие строится на постоянном обновлении и сопоставлении мотивов-интервалов. В целом Лютославский оказался в данной области последователем не Шёнберга и других композиторов-нововенцев, а выдающегося венгерского мастера: «Барток всегда — близкая мне фигура, а его творчество — горячо волнующее меня дело», — писал Лютославский<sup>6</sup>. Действительно, влияние Бартока сказалось и на ладовом мышлении Лютославского, и на его особом внимании к выразительности интонации, и на нестандартности метроритма.

Характерно для Лютославского строение серии:



Фактически она основана на чередовании двух интервалов (трито-на и полутона), ярких в своей интонационной выразительности и легко запоминающихся. 12-звучный ряд легко делится на ячейки из трех и шести звуков, каждая из них является ракоходом предыдущей. Необычайная экономия материала! По существу здесь выделена лишь нисходящая малосекундовая микрогруппировка, которая передвигается на тритон. Самый же принцип тритонного соотношения становится решающим в становлении крупной формы. Отсюда — целостность конструкции при всей концентрированности и тезисности «лейтинтонации».

<sup>4</sup> Ibid., s. 47.

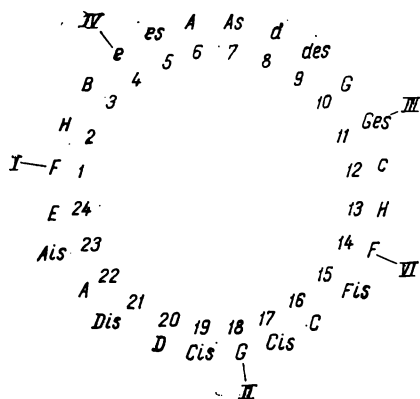
<sup>5</sup> Цит. по ст.: Kofin E. Rozmowa z W. Lutosławskim.—«Odra», № 1, 1970.—In: «Ruch muzyczny», 1970, № 4, s. 1.

<sup>6</sup> Materiały do monografii, s. 47.

Главным приемом развития становится каноническая имитация: ракоход всего ряда — его канон в тритон, так же как ракоход инверсии — канон последней опять же в тритон. Но благодаря каноническим проведением голосов в их соединениях по вертикали образуются кварто-квинтовые и унисоно-октавные сочетания. Они придают пьесе суровый и несколько архаичный колорит. Наряду с такими «пустыми», «грегорианскими» гармониями современно звучащий тритон служит основной пружиной конфликта. И это не случайно: композитор выбрал данный интервал в силу его особой экспрессии и напряженности. В кульминации многоголосные канонические имитации образуют стретту, сконцентрированную целиком на одной лишь обнаженной интонации тритона. Многократно повторенная, она напряженно пульсирует и бьется, словно вызывающий о помощи тревожный набат.

Независимо от мелодического канона одновременно проходит ритмический канон, не совпадающий с первым: при 24-звучном мелодическом цикле<sup>7</sup> существует 17-звучный ритмический. Каноническая ритмическая имитация вступает через каждые 17 тонов. Благодаря этому удается избежать однообразия, которое, казалось бы, должно быть неизбежным при таком ограниченном интервальном строении мелодии. Заметим кстати, что подобная техника напоминает ритмические мотеты средневековья.

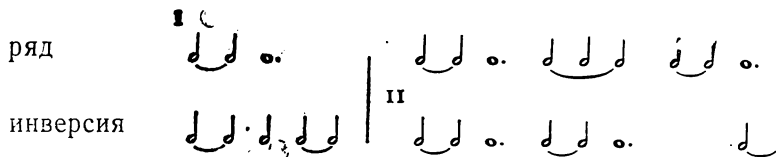
Немецкий исследователь В. Бреннеке приводит схему развития «Пролога» в виде круга из 24 звуков (помеченных буквами и арабскими цифрами); римскими цифрами обозначен порядок вступления каждого 17 тонов ритмического канона. Всего в течение I части 24-звучный ряд успевает пройти 6 циклов<sup>8</sup>.



<sup>7</sup> Полный путь от начала к исходному пункту серия проходит только «обернувшись» дважды.

<sup>8</sup> Brenneke W. «Die Trauer Musik» von Witold Lutoslawski.—In: «Festschrift für F. Blume zum 70 Geburtstag». Kassel 1963.

А вот как выглядит ритмическое соотношение I мелодического и ритмического круга:



Поражаешься стройности системы, где в идеальной согласованности находятся и гармонический, и ритмо-мелодический факторы, организованные в однородное стилистическое целое.

В «Траурной музыке» впервые проявилась особая способность Лютославского все предусмотреть и предвидеть, когда сконструированные по определенному правилу музыкальные элементы получают воплощение, эстетически оправданное и учитывающее законы восприятия слушателя. Математическая выверенность, конструктивный порядок не лишает произведение эмоциональной силы и красоты. Так и «Пролог», закованный в строгие рамки организованности и дисциплины интеллекта, производит сильное эмоциональное воздействие своим тревожно-напряженным тонусом и неуклонным динамическим нарастанием.

Особо следует сказать несколько слов о форме «Траурной музыки». Это произведение — идеальный пример конструктивной уравновешенности композиции Лютославского: симметрия здесь становится важным формообразующим принципом. «Траурная музыка» — трехчастная пьеса; ее крайние (серийные) разделы — «Пролог» и «Эпилог» сбрамливают середину — «Метаморфозы», где додекафония применена свободно. Резко контрастный, этот раздел отличается не только характерной образностью, но и другим складом мышления и собственной драматургией. Постепенное накопление динамики в нем достигается иным способом, который мы неоднократно встречаем в более поздних сочинениях. Это свободное разворачивание ряда эпизодов, напоминающих вариации на *basso ostinato*, с той разницей, что циклически повторяющаяся мелодическая линия сама постоянно варьируется. Зато побочный, контрапунктический пласт развивается, как и в Пассакалье из Концерта для оркестра, по принципу многоступенчатого *crescendo*: неуклонное нарастание, основанное на ритмическом сжатии (постепенном уменьшении длительностей) и тематическом преобразовании, проходит 12 фаз — «метаморфоз».

В «Метаморфозах» Лютославский использует смешанный гомофони-полифонический склад. Обычное ладотональное письмо сочетается со свободно примененным сериальным принципом. Хроматизм основной мелодической линии противопоставлен диатонике побочной и смешанным гармоническим комплексом *ostinato*. В каждой вариации растет количество последовательно чередующихся звуков, подобранных по индивидуальному, присущему только ей интервальному признаку.

Здесь действует бартоковский принцип дополнительности тонов, постоянное обновление горизонтали за счет смещения различных ладовых отрезков, благодаря передвижению по скале охватывающих все 12 ступеней. Временами вырисовываются контуры отдельных звеньев серии «Пролога», но не она является тут определяющей. Решающим становится такой метод развития, при котором диатоника постепенно вытесняет хроматику и преобразуется сама основа фактуры.

Так осуществляется единая линия развития, постоянное накопление прочных диатонических конструкций.

Большую роль в нагнетании играет также ритмический фактор. Временные расстояния между соседними звуками очень медленно сокращаются от четвертей, разделенных сначала долгими, а затем более короткими паузами, до равномерного потока восьмых, и, наконец, пассажей шестнадцатых.

Генеральная кульминация всей пьесы — «Апогей» — концентрирует в себе все средства оркестровой динамики в едином аккорде: полифония в этот решающий момент уступает место гармонической вертикали, объединяющей в резком экспрессивном по звучанию аккорде все 12 тонов. Опять после многоступенчатого развития во времени — синтез, обобщение. Характерна также для Лютославского протяженность кульминации, многократный повтор аккорда с последовательным ритмическим сжатием, а затем разрежением и спадом динамики:

*, Apogeeum (molto appassionato, quasi rubato)*

The musical score is for a string ensemble (Archi) and features a complex, dense texture of chords and moving lines. The top system is marked '15' and 'Archi'. The bottom system is marked '6'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo/mood is 'molto appassionato, quasi rubato'. The score shows a progression of chords and moving lines, with a final cadence marked by a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).



По сгущенности выражения эмоций отчаяния этот момент можно сравнить с наиболее яркими страницами «военных» симфоний Шостаковича, Онеггера, Бартока («Музыка для струнных, ударных и челесты») или «Плача по жертвам Хиросимы» Пендерецкого. Столь мощная экспрессивность уместна в произведении, посвященном памяти горячо почитаемого Лютославским композитора и выражающем скорбь невосвратимой утраты.

После катастрофы «Апогея» — траур «Эпилога», где продолжен спад вплоть до ухода в небытие, тишину. Здесь повторен материал «Пролога», но в зеркальном порядке, в виде широко развернутой инверсии. Симметрия формы — логическое следствие всего хода развития пьесы; она возвращает произведению черты суровой организованности и порядка, придает ему уравновешенность. Аналогии мы можем найти в таких образцах современной музыки, как например, фортепианный цикл Хиндемита «*Ludus tonalis*», где симметрия также логически соответствует всему ходу развития.

Значение «Траурной музыки» в творчестве Лютославского определяется вступлением его на новый этап пути. В этой пьесе композитор добился равновесия компонентов музыкального языка — гармонии, полифонии, ритмики, динамики и полной адекватности средства содержанию, когда техническая сторона произведения, доведенная до совершенства мастерство позволяет достичь яркого результата в передаче образно-эмоциональной его сущности. Здесь основой его языка станет 12-ступенная тональность — система, разработанная Бартоком, Прокофьевым, Онеггером и другими<sup>9</sup>. Кроме того, Лютославский далее развивает композиционный принцип дополнительности тонов, широко применявшийся Бартоком, ранним (дододекафонным) Шёнбергом, а в настоящее время — Шостаковичем в произведениях последних лет. По этому принципу в мелодической горизонтали избегаются те звуки, которые включены в данном случае в гармоническую вертикаль. Так же, как у Бартока или Шостаковича, у Лютославского наблюдается антидогматическое применение этого приема; цель его — общий эстетический результат.

Отчетливо проступает в «Траурной музыке» своеобразие почерка Лютославского. Даже в этом единственном своем произведении, где так широко используется серийная техника, он не подчиняется букве одной системы и, сопоставляя ее с другой, гомофонно-гармонической, где господствуют иные принципы драматургии и формообразования, утверждает возможности такого объединения. Так Лютославский открывает для себя пути обогащения музыкальной формы посредством сосуществования разных систем в одном произведении — сосуществова-

<sup>9</sup> Вопросам 12-ступенной тональности посвящены работы советских исследователей Л. Мазеля, М. Скорика, А. Сохора, А. Должанского, М. Тараканова и особенно широко — Ю. Холопова. О ладовой системе Бартока см. также работы венгерского музыковеда Е. Лендваи и статью: Холопова В. О теории Е. Лендваи. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972.

ния, при котором сохраняется целостность и стройность конструкции. Пожалуй, в этом — неповторимость «Траурной музыки», выделяющейся в бесконечном потоке однообразных и часто безликих подражательных опусов той поры. На этой базе и продолжалось дальнейшее развитие творчества Лютославского, хотя поиски его затем приняли другое направление.

Помимо «Траурной музыки» в эти годы Лютославским были созданы два цикла: «Пять песен на стихи К. Иллакович» (1957 — I редакция, для голоса и фортепиано, 1958 — II редакция, для голоса и 30 инструментов), и «Три Постлюдии» для большого оркестра (1958 — 1960). «Пять песен» — очаровательное произведение, продолжающее фольклорную и классицистскую линии творчества. Но, с другой стороны, здесь композитор уже полностью использует новую ладовую систему, применяемую в «Траурной музыке». Конструктивный элемент в отборе средств мелодики, гармонии становится важным формообразующим фактором.

Еще более повышается внимание к локализации интервала. Например, пятая песня «Церковные звоны» построена на сопоставлении лишь двух интонаций, лежащих в основе двух строф, — «добрые» и «злые» звоны — контрастные образы, раскрывающие смысл песни. В беседе с автором этих строк композитор подчеркнул, что интервал становится средством выражения содержания пьесы, и пятая песня служит «наглядным пособием» для раскрытия такой «интервальной» техники.

Характерна речевая выразительность вокальных интонаций — здесь напрашиваются аналогии с песнями Мусоргского, Бартока, Шимановского. Эта черта сохранится и в дальнейшем творчестве Лютославского, несмотря на кардинальную смену его направления. И еще одна примечательная особенность, характерная в будущем, — повышенное внимание к оркестровому колориту, необычные находки в красочном соединении инструментов. Оркестровые эффекты и сонорная сторона, однако, имеют здесь сугубо выразительное, а порою и изобразительное значение и содействуют конкретизации жанрового облика каждой пьесы.

Другие цели преследовал композитор в «Постлюдиях для оркестра». Этот цикл миниатюр, созданный на пороге нового периода творчества, стал рубежным произведением, своеобразной лабораторией технических приемов. Каждая пьеса подчинена определенному композиционному заданию. Но наиболее отчетливо сказываются здесь поиски нового материала и соответствующих для него принципов формообразования. Вырабатывается новый тип тематизма. Постепенно утрачивается традиционное понятие темы прежде всего как мелодии. Если в Первой симфонии и Концерте для оркестра ясны мелодические контуры тем, если в «Траурной музыке» также выступает мелодия, хотя и в виде тематической серии, то в «Постлюдиях» впервые тема предстает в виде сложного синтетического комплекса — тесного перепле-

тения коротких мотивов и самостоятельных ритмо-фактурных, тембро-гармонических элементов. Важное значение имеет тут краска, колорит.

В статье, посвященной технике инструментальной композиции Лютославского, Ю. Буцко называет такой материал «фактурным тематизмом», ибо он представляет собой одновременно и тему, и фактурное оформление<sup>10</sup>. Нам кажется это утверждение не совсем точным. Окончательно новый вариант тематизма будет утвержден Лютославским несколько позже, в «Венецианских играх», в связи с иной техникой композиции. Здесь же важнее испытания возможностей трансформации элементарной тематической частицы в рамках развернутой симфонической формы.

Не останавливаясь подробно на анализе «Постлюдий», дадим о них общее представление. Вот пример нового облика темы в Первой «Постлюдии». В основе ее лежит следующий комплекс: на фоне протянутых педалей струнных (образующих полигармонические наложения квинт) мелькают короткие группы мотивов (из 4—2—3—6 звуков), сначала у гобоя с наложением тембра рояля, где главным строительным материалом служат интервалы  $\text{1}^{\flat}$ —1 тон. У каждой группы мотивов разных солирующих инструментов — свой собственный интервальный, ладовый, ритмический рисунок: последовательно проведен конструктивный принцип, при котором любой интервал «прикреплен» к определенным тембрам, почти персонифицированным, носителям идеи-образа:

16

♩ = 80

Ob. I

Pf

Archl

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

<sup>10</sup> Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции. — «Советская музыка», 1972, № 8, с. 113.



Во Второй и Третьей «Постлюдиях» вырабатываются различные типы фактуры, которые могли бы при определенном конструктивном расчете создать эффект непрерывности движения, некоей стелющейся лавы (Вторая), либо непрерывного ускорения, нарастания темпа (Третья). Это нечто вроде опытов «симфонических движений» Онеггера («Пасифик», «Регби»), но выполненных более современными, модифицированными средствами. В частности, Лютославский в «Постлюдиях» разрабатывает технику гетерофонного «разбухания» оркестровой линии, технику, которую он многообразно использует и развивает в произведениях следующего периода.

В начале 60-х годов Лютославский выступил с небольшой оркестровой пьесой «Венецианские игры» (название возникло позже и связано с премьерой произведения на фестивале современной музыки в 1961 году в Венеции). Эта пьеса ознаменовала коренной перелом в устремлениях композитора, его переход на новые художественно-стилистические позиции. Здесь впервые он применил технику контролируемой импровизационности или частично мобильных форм. Но, подобно тому, как в «Траурной музыке» Лютославский показал творческое применение серийной техники, так и в данном случае композитор критически подошел к новому направлению.

С самого начала Лютославский отверг последовательный полный алеаторизм, то есть «тотальную» импровизацию в каждой из партий всех участников ансамбля, которая в целом приводила к хаосу общего звучания и фактическому распаду формы. Свою систему он назвал «композицией с применением ограниченного действия случая», или «контролируемым алеаторизмом», подчеркнув тем самым ее принципиальное отличие от тех систем, в которых царят произвол и случайность и которые, по существу, лежат за границами искусства (назовем здесь алеаторизм Д. Кейджа или С. Буссотти).

Иное дело — ограниченный или контролируемый алеаторизм Лютославского. В известной мере принципы его восходят к старинной классической традиции: импровизация на основную тему произведения широко практиковалась, например, в каденциях инструментальных концертов. Напомним также о сложных полифонических модификациях темы в «Искусстве фуги» или «Музыкальном приношении» Баха, который допускал свободный выбор исполнителями инструментария и перестановку отдельных частей целого.

Как известно, впервые принцип ограниченной алеаторики выдвинул П. Булез. В статье «*Aléa*» («*La Nouvelle Revue Française*» от 1 ноября 1957 г.) он пишет о том, что композитор должен нести ответственность за свое сочинение и так оформлять его текст, чтобы предвидеть его конечный результат. Но исполнитель волен менять последовательность фрагментов, вносить коррективы в соотношение целого и частей. Таким образом, при этом страдает композиция целого, которую Булез определил как «открытая форма»<sup>11</sup>.

В отличие от Булеза Лютославский не позволяет вмешательства интерпретатора в область структуры, композиции произведения. Он допускает лишь частичную импровизационность и только одного из компонентов музыкального целого: его больше всего занимает ритмо-агогическая сторона музыки, новые соотношения между звуками во времени. Его опыты в области ритма — не единичное явление в музыке XX века, еще раньше проблемами ритма занимались американские и французские композиторы. Мессиана, например, привлекают возможности свободной метрики, не скованной периодичностью тактового акцента, и смешение ритмических рисунков, образующих в комплексе различные виды полиритмии и полиметрии<sup>12</sup>. Лютославского заинтересовали результаты изысканий Мессиана, необычная вибрация его *tutti*, когда множество голосов одновременно выступает в ритмическом разноречии. Но сложная система записи Мессиана, которую в свое время критиковал А. Онеггер<sup>13</sup>, а также своеобразный тематизм французского мастера оказались совершенно чуждыми Лютославскому. Он создал самостоятельную концепцию ансамблевой игры на новой основе.

Композитор исходит из того, что различное интерпретационное воплощение вызывает изменение подлинного авторского замысла. Действительно проводившиеся специальные опыты (запись исполнения различными артистами одного и того же произведения) показали, что возникают большие отклонения от фактических намерений композитора<sup>14</sup>. Лютославский идет навстречу исполнителям и пробует узаконить

<sup>11</sup> См.: Шнейерсон Г. Сериализм и алеаторика — тождество противоположностей. — «Советская музыка», 1971, № 1, с. 114—115.

<sup>12</sup> См.: Холопов Ю. О творчестве и теории Мессиана. — «Советская музыка», 1965, № 10, с. 123—128.

<sup>13</sup> См.: Онеггер А. Я композитор. Л., 1963, с. 61, 65.

<sup>14</sup> См., например, текст авторского исполнения Поэмы ор. 32 № 1 А. Скрябина по записи на «Вельте-Миньон» в расшифровке П. Лобанова. М., 1960

относительную свободу их толкования, но разрешает вторгаться лишь в одну область композиции — ритмо-агогическую. Главное же — звуковысотный контур, интонационно-смысловое выражение остается неприкосновенным.

В статьях «О роли элемента случая в технике композиции» и «О ритмике и организации звуков в технике композиции с применением ограниченного действия случая» Лютославский дает программное руководство к своей концепции. Вкратце она основана на следующих положениях.

Введение элементов «случая» (то есть раскрепощение временных связей между звуками путем допущения относительной свободы ритма и темпа внутри отдельных партий) не колеблет основ традиционной формы. Произведение как художественное целое, его сущность не изменяется, преобразуется лишь его ритмика и характер экспрессии. Ансамблевая игра или пение вводится в отдельных, строго ограниченных отрезках произведения (Лютославский называет их секциями. Другие называют их сегментами. Оба определения произвольны и неточны — фактически речь идет о коротких разделах формы, основанных на одном мелодико-гармоническом или фактурном комплексе).

Форма представляет собой систему более или менее развернутых разделов, взаимосвязанных между собой. Мелодическая линия, звуковысотный рисунок у каждого исполнителя строго выписан композитором вплоть до мелких украшений. Лютославский подчеркивает: «Введение элемента случая в ... музыку не должно изменять ее коренных черт ... Произведение не перестает быть «предметом во времени», если только границы действия случая достаточно ограничены композитором, если случай не играет ведущей роли в произведении, если он подчинен целям, поставленным композитором, и, наконец, если он служит обогащению сознательно применяемых средств выразительности, а не для организации звуковых явлений, являющихся неожиданностью не только для слушателей, но и для самого композитора»<sup>15</sup>.

Итак, Лютославский прежде всего заботится об эстетическом результате приема. В его произведениях первоначальным замыслом всегда является определенный звуковой образ, и его существенные черты не изменяются, несмотря на разницу в интерпретации при каждом новом исполнении. Звуковой образ должен быть таким, чтобы изменения порядка последования звуков и их групп не оказывали радикального влияния на характер музыки.

В своих произведениях Лютославский не предусматривает даже самых коротких импровизированных партий. Он сторонник ясного разделения ролей между композитором и исполнителями и не хочет даже частично отказаться от авторства.

Для чего же понадобилось Лютославскому, художнику ясного логического склада ума и твердых убеждений относительно традицион-

---

<sup>15</sup> Materiały do monografii, s. 32.

ных основ формы, вводить систему, граничащую с опытами авангардистов?

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным — он раскроется постепенно на основе дальнейшего изложения. Главное, чем руководствовался Лютославский — это поиски выразительных средств, которые соответствовали бы его замыслам. Здесь-то и кроется наиболее сложный и противоречивый момент в эстетике композитора: порою в этих замыслах технологическим задачам уделяется столь пристальное внимание, что теряется критерий разницы между технологией композиционного приема и содержательной, идейной стороной. Но силою своего таланта и убежденности Лютославский всегда удерживается от того, чтобы не впасть в нежелательную крайность: приоритет сохраняется за смыслом. Так и «контролируемую алеаторику» следует считать не более чем приемом, находящимся в ряду прочих музыкальных средств и призванным оттенять новую образность произведений данного времени.

Рассмотрим доводы «за» и «против» приема. Новая выразительность возникает в силу предоставления каждому члену коллектива возможности «высказаться по-своему; как в ритмическом плане, так и в отношении экспрессии исполнение его будет более гибким, свободным, оттенки его игры будут более динамическими. выразительными»<sup>16</sup>.

Композитор считает, что каждый ансамблист в определенном смысле превращается в солиста. Ни в какой иной технике нельзя достичь такого богатства ритмики, индивидуальной экспрессии в игре отдельных членов ансамбля.

Повсюду в высказываниях Лютославского сквозит забота о выразительной стороне музыки, о содержании, о характерности ее образного мира. Образность эта, однако, специфична и пригодна не для любого произведения. Наиболее выигрывают при таких ритмических колебаниях те моменты, когда в музыке необходимо передать воодушевление, живость, подвижность и глубокую переливчатость красок, которой трудно добиться при точной записи и общем тактовом пульсе.

Однако такая техника чревата некоторой односторонностью в сфере содержания музыки и его воплощения. Сам Лютославский стремится найти способ, чтобы преодолеть статичный характер этой музыки, имея в виду ограничение звуковысотного состава каждого раздела формы, что необходимо для сохранения авторского контроля над реализацией его звучания. При допущении же большей свободы мелодического рисунка возникает другая опасность: хаотическое смешение различных линий в индифферентной, беспорядочной массе. Лютославский на примере анализа своих сочинений указывает способы, как не бежать такой опасности, как восстановить достоинство, ценно-

<sup>16</sup> Lutosławski W. Uwagi o sposobie wykonywania mego kwartetu smycz. — «Ruch muzyczny», 1965, № 17, s. 3.

самого звука и созвучий. Чтобы совместить гармоническую ясность и мелодическую самостоятельность отдельных партий, композитор строго соблюдает пропорции между количественным составом ансамбля (то есть вертикалью в общем звучании *tutti*) и мелодическим движением каждой линии (горизонталью): если участников игры мало, допустим двое или трое, он дает им возможность высказаться в более богатых и выразительных мелодиях, ибо ему, как автору, легко представить возможные отклонения от задуманных очертаний образа этого дуэта или трио.

В больших же ансамблях он дает каждому исполнителю всего один — два звука, опять-таки предвидя результат общего созвучия, возникающего при совместной игре. Ниже мы покажем на анализе поздних произведений, что в конце концов, убедившись на практике в односторонности пути контролируемого алеаторизма, Лютославский отвел этой технике сугубо локальные участки формы и соединил их с традиционными, основанными на твердом метре. Такой творческий итог вполне закономерен у художника, никогда не забывающего об адресате своего творчества, — предметом его заботы постоянно остаются законы слушательского восприятия<sup>17</sup>.

Новую трактовку ансамблевой игры Лютославский впервые осуществил в «Венецианских играх». По жанру «Игры», собственно говоря, инструментальный концерт и средние его части продолжают некоторые находки Концерта для оркестра — тонкие импрессионистичные звучания его Каприччио, ажурную орнаментику некоторых тем. Но именно в сравнении с Концертом особенно наглядно проступает новое и необычное в «Венецианских играх». Прежде всего — тематизм, особый характер звучания, складывающийся путем наложения разнообразных линий, каждая из которых отличается своим тембровым, мелодико-ритмическим, гармоническим обликом. В таком тематизме на первом плане выделяется общий сонорный комплекс, некая особая краска, которая складывается из сложной смеси всех компонентов музыкального языка.

Приведем в пример I часть «Венецианских игр». Сравнительно краткая по протяженности, она состоит из контрастных разделов разной длительности. Где же здесь то, что можно назвать темой? По-видимому, характерный тембровый облик каждого контрастного отрывка и есть «тема». Следовательно, в данном случае этот термин нужно принимать с оговорками: это не традиционная мелодия, а своеобразный комплекс различных выразительных средств, где на первом месте — сонорность. Сам Лютославский назвал такой комплекс «звуковое видение», «звуковой образ» («wizja dźwiękowa», «obraz dźwiękowy»), причем подчеркнул, что здесь речь идет об «услышании, охватывании

<sup>17</sup> Вопросам восприятия посвящено несколько специальных работ Лютославского; на эстетических взглядах композитора мы остановимся в заключительном разделе книги «Некоторые черты эстетики Лютославского».



воображением более или менее точного очертания-контура целого фрагмента произведения»<sup>18</sup>.

Итак, не отказ от темы, от мелодии, а воплощение ее в новых формах. В другом месте Лютославский пишет: «Ничуть не отрекаюсь от «мотивности» (мелодики). Мотив существует не только там, где он ясно слышен, но также внутри ткани, исполняемой *ad libitum*. Такая ткань складывается преимущественно из связи голосов, играющих различные варианты одного и того же мотива... Это факт способствует отождествлению отдельных звуковых слоев. Поэтому я не считаю, что мотив целиком исключен из моей композиторской техники. Он лишь играет иную роль и может быть несколько скрыт. Только в одnogлосной музыке он как бы выходит на поверхность. Иллюстрацией служит мотив монолога первой скрипки, начинающей Квартет»<sup>19</sup>.

Насколько большое значение придает Лютославский теме-образу как важнейшей первооснове, композиционной базе произведения, свидетельствует также интервью композитора, данное корреспонденту журнала «Одра», где он заявляет: «Стараюсь реализовать звуковой образ, и только во время этой работы для меня выявляется какой-то четкий порядок в отборе или последовательности созвучий. Зародышем, первоначальным замыслом произведения у меня всегда является звуковое представление (*wyobrazenie brzmieniowe*), а не концепция конструкции»<sup>20</sup>.

Одиночная структура или определенный иначе комплекс звуков, ограниченный во времени, звуковой образ может исполнить свою роль при условии, что имеет для нас самостоятельный смысл. Ключевые мысли будут определять облик целого произведения так же, как тема в произведениях классиков.

Новизна «Венецианских игр» проявляется уже в характере первого звукового образа: он возникает как сочетание свободно взаимодействующих, ритмически независимых мелодических линий деревянных духовых; каждая из них уподоблена импровизационному наигрышу, но рисунок его «задан» композитором и основан на своих особых интервально-высотных отношениях. В результате комплексного наложения горизонталей возникает зыбкая, подвижная вертикаль, протяженная во времени и заранее «запрограммированная» высотным рисунком мелодических линий. Сам тематизм складывается как реализация процесса становления, «произрастания гармонии» из суммы мелодии; Ю. Буцко удачно определил ее как «стереофоническую» или «полихромную»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Письмо В. Лютославского автору книги от 30 апреля 1970 года.

<sup>19</sup> K a s z u ŋ s k i, s. 24—25.

<sup>20</sup> Цит. по ст.: K o f i n E. Rozmowa z W. Lutosławskim, s. 1.

<sup>21</sup> Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции.—«Советская музыка», 1972, № 8, с. 115.

I.  
 Fl. I.  
 Fl. II.  
 Ob.  
 Cl. I.  
 Cl. II.  
 Fag.  
 tmb.  
 tmb. rull.  
 claves  
 XII.

Эту тему можно представить себе как хаотическое нагромождение фактурных комплексов. Однако следующий эпизод, сугубо контрастный, воплощает отрицание «анархически» неорганизованного начала: он отвергает его, приостанавливает поток движения. Так фокусник-чародей ударом волшебного жезла мгновенно останавливает разгул стихии и все приводит в изначальное положение... Название произведения — «Игры» — допускает такие ассоциации, хотя специальной программы ни данная пьеса, ни другие оркестровые сочинения Люто-славского как правило не имеют.

Тематизм контрастного раздела представляет собой фактурный комплекс: активной подвижной игре духовых противопоставлено тихое звучание строгой вертикали струнных.

Наряду с новым понятием тематизма другой характер обретает и драматургия произведения. В своих произведениях позднего периода Лютославский понимает формообразование как соотношение двух принципов развития — статического, равнозначного принципу сопостав-

ления разных образов<sup>22</sup>, и динамического, где происходит свободное развертывание и «цепная реакция» продолжения элементов предыдущего (по терминологии Л. Мазеля — «принцип продвижения»). В первых трех частях «Венецианских игр» преобладает принцип статический, а в финале — динамический.

Стилистическая общность всех частей «Игр» лишний раз доказывает, что Лютославский не отдает предпочтения алеаторике перед другими приемами выразительности, а ставит ее в один ряд с ними, используя в локальных участках форм.

Драматургия первой части складывается в результате сопоставления двух контрастных образов. Здесь многое основано на продолжении традиций: чередование тем напоминает рондообразность; при повторах оба эпизода вариантно изменяются благодаря введению новых тембров, динамики, продолжительности звучания фрагментов. Характерна забота Лютославского о точности интерпретации: так, выставлены тончайшие изменения динамических оттенков и штрихов во втором эпизоде (*mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *sul ponticello*, смычковые тремоло при флажолетах и т. п.); длительность каждого отрывка хронометрирована (хронометраж предложен автором и фиксируется дирижером). Благодаря внесению вариантных изменений при повторах осуществляется единая линия драматургического развития. Но самый облик формы резко отличается от прежнего в связи с новой трактовкой тематизма. Если в ранних произведениях классицистского периода разработочность «окупировала» экспозиционные разделы, здесь, наоборот, преобладает принцип экспозиционного показа. Большую роль играет усиление красочного начала; самый момент формирования «результативного» звучания отрезка можно сравнить с переливчатым сонорным комплексом импрессионистического характера.

В «Венецианских играх», как и в последующих произведениях, алеаторика используется не повсеместно, а в отдельных фрагментах (I части и финала). Тем не менее, и в остальных частях сохраняется новая трактовка и тематизма, и развития.

II часть в «Играх» выполняет функцию скерцо в симфоническом цикле. Так же, как в Каприччио-ноктюрне Концерта для оркестра, его образы наталкивают на аналогии с мендельсоновской фантастикой, — некое мелькание воздушных полуреальных существ, хоровод призрачных масок. И опять при сравнении с Концертом проступают черты нового. В концерте «арабесочно» кружевные фигурации мелодически ясно оформлены, мотивное членение классически четкое, ладовые опоры устойчивы и определены. В «Играх» импрессионистически попевочное строение тематизма сохраняется, но мелодические контуры стерты благодаря гетерофонному наложению ладовых отрезков, находящихся в полутоновых соотношениях. Вот пример типичного «звукового обра-

---

<sup>22</sup> Условимся, что в дальнейшем мы этот термин Лютославского (образ) будем употреблять в значении музыкального тематизма.

за» как сонорно-полифонического комплекса Лютославского (сопоставим его с Каприччио):

18 2 3 4 5 6

I *c. sord.* *pp*

II *c. sord.* *pp*

III *c. sord.* *pp*

IV *c. sord.* *pp*

I *c. sord.* *pp*

V-le II *c. sord.* *pp*

III *c. sord.* *pp*

19 *Vivace*  
3 *con sord.*  
*pp mormorando*

V-ni I *con sord.*  
*div.* *pp*

3 Fl. 3 V-ni I *con sord.* *pp*

Обратим внимание, что в основе каждого компонента фактуры линий лежит один выбранный интервал — «микроструктура», — интервальный принцип становится конструктивной основой строения темы.

Во II части «Игр» ритмическая импровизационность сменяется точной игрой, синхронная взаимосвязанность отдельных партий фиксируется обозначенными пунктиром тактовыми чертами. Процесс развития и здесь определяется сопоставлением красочно-колористических фрагментов,— II часть можно считать наглядным примером «импрессионизма» Лютославского. Новое здесь по сравнению с традиционным импрессионизмом в том, что темброво-красочная сторона неотделима от гетерофонного строения ткани. Своеобразие и особая легкость звучания «скерцо» заключается также в том, что все оно выдержано в акварельных тонах: градация динамики распространяется в основном от *pp* к *p* и не выше *mf* при заглушенной и облегченной штриховке (*con sordini*, *pizzicato*). Общее впечатление— обрывочность мыслей, размытость контуров, наложение отдельных колористических пятен и красочных мазков на фон фигурации струнных. Формообразующее значение здесь имеет именно колорит тембровых сопоставлений и постепенное разрастание небольших смешанных созвучий вплоть до кластеров, вбирающих в себя несколько октав полутоновых рядов. Такова «тихая кульминация» скерцо— причудливое «ударное» звучание кластеров двух роялей. Мозаичная сухая россыпь тремолирующих томов, барабанчиков, литавр в сочетании с учащенным пульсом аккордов рояля могли бы напомнить о «злой» фонике негативных образов (Первая симфония), но очень уж деликатно. «вполголоса» звучат все эти атаки ударных,— сдерживающее начало берет верх над маячащим образом грозных сил, все подернуто дымкой фантастики, нереальности происходящего.

III часть соответствует медленной части симфонического цикла. Она строится по принципу концертного «соревнования» солирующей флейты с другими инструментами, подключающимися постепенно (арфа, деревянные духовые, рояль, затем изредка струнные). Эта часть носит пасторальный характер; но и необычный облик наигрыша флейты (мелодическая линия составлена из коротких попевок, обыгрывающих определенные интервалы в различных орнаментах), и тонко продуманный инструментарий, создающий волшебный «знойный» колорит (современный вариант «Послеполуденного отдыха Фавна» Дебюсси)— все говорит о новом мироощущении, о технике современного автора. Вот начало наигрыша, показывающее интервальное строение мелодии:





Как видно, несмотря на новые формы, Лютославский остался последователем «попевочной» драматургии в ведении темы. Наигрыш можно уподобить длительной импровизации солиста. Ритмическая свобода исполнителей в фоновых пластах здесь сведена к минимуму.

С III частью переключается финал, где снова господствует идея контролируемого алеаторизма. Здесь снова проводится принцип концертного соревнования, но на этот раз — целых групп оркестра, причем чередуются не только групповые тембры, но и способы игры внутри групп. С точки зрения образного содержания — возрождаются inferнальные образы, идущие от «военных» симфоний (Третья Онегера, Восьмая Шостаковича и др.). От жесткости и обнаженности их средств — один шаг до звуковых нагромождений произведений «атомного» века (например, «Плач по жертвам Хиросимы» Пендерецкого). Здесь снова воскрешается динамика напряженных нарастаний, приемы которых выработаны раньше, в Концерте для оркестра и «Постлюдиях»; смысл развития — в процессуальном движении от хаоса звучаний (кластерных нагромождений), от накапливания беспокойных порывов, шумов — к взрыву гигантской кульминации, затем — к синтезу разрозненного; от неясных видений — к полному прозрению. И вот именно такое стремление Лютославского к конструктивной ясности, к законченной архитектонике формы порождает уже в первом «программном» произведении его новой системы противоречия с самым принципом этой системы, предписывающей освобождение временных связей между звуками; композитор отказывается от импровизационной свободы ритма в узловых моментах драматургии формы.

Два слова о кульминации и посткульминационном разделе — и то и другое в «Играх» чрезвычайно характерно для Лютославского. Хаотическое наложение гетерофонных пятен — средство, обладающее специфической образностью, — используется в соответствующих ситуациях («брутальные» кульминации). И, наоборот, в тех местах, где нужно показать состояние умиротворенности, затишья, красоты (репризы, коды), там вступают средства колорита. Таким образом, как динамику tutti, так и сонорные эффекты Лютославский применяет, оставляя неизблемыми самые основы трактовки формы. Но специфическая образность, возникающая при ритмической асинхронности партий, придает ей непривычные очертания.

Приемы, найденные в «Венецианских играх», послужили не только руководством к дальнейшему развитию мастерства Лютославского, они были взяты «на вооружение» другими авторами. Последователями «контролируемого алеаторизма» оказались даже такие своеобразные композиторы, как «лирик» К. Сероцкий, «романтик» Т. Берд и другие, более молчаливые авторы.

## ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 60-х ГОДОВ

«Три поэмы Анри Мишо» («Trois Poèmes d'Henri Michaux») впервые прозвучали на международном фестивале современной музыки в Загребе (май 1963 года) и затем на Варшавской осени (сентябрь 1963 года). Произведение было высоко оценено мировой общественностью; в 1964 году Лютославскому была присуждена Международная премия имени С. Кусевицкого, а в 1965 году — Гран При дю Диск за пластинку с его записью.

«Три поэмы» — крупное достижение Лютославского; это произведение можно считать этапным не только в его творчестве, но и в мировой музыкальной культуре последнего десятилетия. Оно особенно интересно как музыкально-литературная композиция. Лютославский всегда тщательно отбирал тексты для своих вокальных произведений, внимательно следя за полным соответствием характера образов поэзии и музыки. И если для своих ранних «Детских песен» он предпочел стихи бытовые, для «Пяти песен на стихи К. Иллакович» (1957) — более общего содержания, но обладающие конкретной выразительностью, то в произведениях последнего периода он обратился к поэзии многозначной, «допускающей различного рода интерпретацию». В поэзии, где все до конца сказано, просто нет места музыке, — сказал композитор<sup>1</sup>.

Выбор композитора пал на стихи А. Мишо («Три поэмы») и Ж. Ф. Шабрена («Paroles tissées»), отчасти символистские, отчасти сюрреалистские, необычная образность которых удачно «ложится» на музыку, обладающую такой характерной спецификой, как «контролируемая импровизационность» Лютославского. Сам факт обращения Лютославского к этим стихам говорит о его литературных симпатиях. Тем не менее, как и всякий большой художник, адресующий свою музыку широкой аудитории, Лютославский использует любые намеки, содержащиеся в тексте и ассоциирующиеся с привычными понятиями, «расшифровывает» их. Возможность допущения различной трактовки стихов привлекает его потому, что это созвучно его методу: сначала

<sup>1</sup> Kaczynski, s. 36.

представить музыкальный замысел целиком, а затем, в зависимости от содержания стихов, разработать его детально в направлении, диктуемом текстом.

«Согласно природе вокально-инструментального сочинения, опирающегося на текст, формальная сторона подчиняется семантически-выразительной стороне,—говорит Лютославский.—Общий контур произведения возник еще прежде, чем я нашел текст... Каждая композиция с текстом является многослойным произведением, чисто звуковое развитие происходит здесь в тесной связи с поэтическим развитием, а текст не обязательно должен существовать как конкретное стихотворение, чтобы быть отправной точкой для музыкального сочинения. Этим объясняется факт, что замысел моего произведения был основан не на чисто звуковом видении, а на многосторонних представлениях, включающих и элементы, имеющие конкретное значение. Только на этой стадии работы я начал искать соответствующий текст. Выбор и способ аранжировки трех стихотворений Мишо объясняет, что было предметом моих поисков»<sup>2</sup>.

В аннотации композитор подробно поясняет свою идею. «... Чем я руководствовался в выборе текстов? Чтобы легче найти ответ на этот вопрос, присмотримся поближе к самим текстам Мишо.

Первая часть — «Мысли» — это краткие раздумья на тему человеческого мышления. Здесь доминирует нота скептицизма... С этой вступительной частью моего сочинения, полной размышлений, остро контрастирует вторая. Благодаря ее бурному характеру и быстрому развитию, ведущему к драматической кульминации, эта часть должна выполнить в целом произведении такую же роль, какую в классической трагедии играет конфликт, его развитие и трагическая развязка. Текстом для нее служит гротескно-макабрическое стихотворение Мишо «Le grand combat» («Великая битва»). Ряд его слов — это неологизмы, созданные поэтом. Они, однако, совершенно понятны благодаря сочетанию с обычными словами... Третья часть приносит полную разрядку напряжения. Ее текст — стихотворение об отречении от борьбы и примирении с человеческой судьбой: «Repos dans le malheur» («Отдых в несчастье»)<sup>3</sup>.

Итак, символизм — как прецедент для философского осмысления; аналогии с «вечными» античными формами; возникает переключки с тематикой «классицистского» периода творчества Лютославского. Вместе с тем, почти традиционно романтическая концепция в последовании развития событий: скепсис, сомнения; гротеск, скрывающий за собой борьбу, катастрофу и гибель, и катарсис, нравственное очищение, отречение от «мефистофельского» начала в поисках высокого этического идеала (название третьей поэмы — «Отдых в несчастье»). Но в реализации замысла Лютославский идет гораздо дальше, чем это было в

<sup>2</sup> Kaczuński, s. 9—10.

<sup>3</sup> Materiały do monografii, s. 51.



традиционной музыке: необычность средств обнаруживает мироощущение художника нашего времени, говорящего о судьбах народов XX века, о проблемах войны и мира.

Мы остановились так подробно на тематике музыкально-поэтических произведений Лютославского оттого, что она поможет нам проникнуть в образный мир бестекстовых, непрограммных сочинений. С точки зрения стилистики «Три поэмы» продолжают находки техники «контролируемой импровизационности» Лютославского в новом качестве: особая экспрессия выражения сочетается здесь с лучшими чертами его «классицизма» (лаконизм, умение создать образ двумя-тремя рельефными штрихами, четкость рисунка и ясность воплощения намерений).

Своеобразие «Поэм» в том, что обе составные части целого — хор и оркестр — имеют каждая свою партитуру — отдельно хоровую и симфоническую — и исполняются под управлением двух дирижеров. Этим Лютославский добился характерной асинхронности ритма: тем не менее, их сочетание цельно и органично. Концепции цикла соответствует оригинальная тембровая драматургия; красочное начало в интерпретации содержания имеет очень большое значение.

С этой точки зрения показателен состав оркестра: в нем полностью отсутствует струнная группа при двойном (а частично и тройном) составе деревянных и медных. Создается специфический органианный колорит. Общий характер звучания — несколько холодноватый, временами гнусавый, временами металлический или блестящий — лишен той теплоты и глубины, которыми так богаты струнные. Зато разрастается группа ударных (что вообще типично для современной музыки с ее вниманием к красочно-сонорной стороне звучания): в четырех батареях богато представлены клавишные и другие инструменты характерного тембра: колокольчики, вибрафон, челеста: ксилофон, арфа, два рояля. Помимо ударных традиционного европейского оркестра здесь имеется целый набор ударных с необычным «экзотическим» оттенком, что свидетельствует о задачах звукоподражательного и звукоизобразительного порядка. Наиболее широко употреблены наборы этих инструментов во второй «Поэме»: треск, стук, шумы, грохот напоминают канонаду боя. Такие же специфические инструменты, как колокольчики, арфа, челеста, вибрафон, включаются в крайних частях, — их красочное ирреальное звучание располагает к настроению сосредоточенного созерцания и тихих грез.

По-разному использован рояль: в tutti второй «Поэмы» как ударно-ритмический инструмент, обладающий точно фиксированной высотой и поэтому проясняющий гармонию. Ударно-ритмическая роль у роялей и в первой «Поэме»; здесь их окраска имеет лейттембровое значение, а звучание отмечает границы разделов формы (то же назначение имеет тембр арфы в третьей «Поэме»). В финале рояль использован как колористический инструмент. Ведя импровизационно-узорчатые арабески наподобие арфы или челесты, фортепиано, однако, об-

ладает более точным звуком, без вибрации и обертонов, что в данном случае и нужно Лютославскому.

В оркестровке «Поэм» Лютославский развивает в новом качестве принцип чистоты, несмешения тембров, утвержденный им еще в начале пути и особенно в Концерте для оркестра. Смешанным тембром композитор пользуется как особой краской, имеющей свой образный смысл. Недостаток «теплоты» звучания, связанный с отсутствием струнной группы, восполняет хор. Трактовка хора во многом аналогична трактовке оркестра: Лютославский его часто использует как инструментальную краску, обладающую сильнейшими экспрессивными возможностями.

В соотношении партий хора и оркестра опять же в новом качестве применяется прием концертирования, соревнования партий: обе они настолько равноправны по значению, что чаще всего выступают порознь, как бы в диалоге, дополняя одна другую. Как и в оркестре, в хоре выдержан принцип лейттембров, который связан здесь со смысловым содержанием текста: каждое слово или стих выделяет своя группа хора или тембр, или регистр голосов. Это по-новому показывает композиционные методы Лютославского, понимание целого и частного, тематизма и его расчленения, звукового образа и его составных микрочастиц.

Поясним сказанное хотя бы на примере начала первой поэмы. После оркестрового вступления следует хоровая экспозиция, связанная с первой стихотворной строчкой: *Penser, vivre, mer peu distincte* (мыслить, жить — неясное море...). Хор выступает густой массой, но звучание его тихо; внутри подвижная ткань колеблется, ибо сочетания хоровых голосов так же произвольны, как и партий оркестра. Такую фактуру с особенной внутренней подвижностью, переливчатой вибрацией Лютославский определил как «звуковую магму», которая все время находится в нерегулярном движении<sup>4</sup>. Каждая группа хора делится на пять партий таким образом, чтобы разделить 12 звуков, составляющих общую, складывающуюся из их смешения вертикаль, на различные отрезки от двух до шестизвучных мотивов, и в результате дифференцированного движения каждой линии по горизонтали создается в совокупности эффект волнообразно колеблющейся, дрожащей массы, в которой целое хотя и устойчиво, но складывается из мельчайших, самостоятельно живущих частичек. Все вместе же составляет сумму двух кварт, накладывающихся на расстоянии полутона. (См. пример 21).

После общей экспозиции начинается более длительное всматривание в отдельные слова, полные загадочного непознанного смысла. Вступают группы солистов (по 5 от каждой из 4 групп). «*Moi ça tremble*» («Я — это дрожь») — повторяют сопрано и альты. Опять тот же композиционный принцип: общий звуковой образ раскладывается

<sup>4</sup> Kaczyński, s. 13.

*ad lib.*

*ad lib.*

**S.**

I Pen - - - - - ser, vi - - - - -

II Pen - - - - - ser, vi - - - - -

III Pen - - - - - ser, vi - - - - -

IV Pen - - - - - ser, vi - - - - -

V Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre,

*ad lib.*

**A.**

I Pen - - - - - ser, vi - - - - -

II Pen - - - - - ser, vi - - - - -

III Pen - - - - - ser, vi - - - - -

IV Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre,

V Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer

*ad lib.*

**T.**

I 8 Pen - - - - - ser, vi - - - - -

II 8 Pen - - - - - ser, vi - - - - -

III 8 Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre,

IV 8 Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer

V 8 Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer

*ad lib.*

**B.**

I Pen - - - - - ser, vi - - - - -

II Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre,

III Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer

IV Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer

V Pen - - - - - ser, vi - - - - - vre, mer peu dis -

на части, один выбранный интервал заполняется внутри полутонами в разнообразных вариантах и сочетаниях. По существу это прием вариантного развития одного созвучия, разложенного по горизонтали: не полифония, а гетерофония, одновременное сочетание вариантно различающихся линий. Благодаря гетерофонии звучность приобретает особую вибрацию и в этом ее отличие от резко диссонирующего характера гетерофонных комплексов других стилей, например, во второй симфонии Д. Шостаковича, где комплексы также имеют свой определенный образный смысл.

Начальный отрывок первой «Поэмы» — оркестровая заставка, сразу вводящая в действие. словно яркая вспышка молнии, озаряет глиссандирующий перебор по клавишам двух роялей аккорд духовых. Это мгновенно освещенное, как бы лучом прожектора выхваченное 12-звучие сразу проясняет состав аккорда, который долго стелется наподобие расплавленной «звуковой магмы». Каким же образом продлевается аккорд по горизонтали? Здесь-то и обнаруживается секрет техники гетерофонии: каждому из 16 инструментов поручена своя особая фигурация, поэтому после первой одновременной атаки все составные части аккорда будут взяты последовательно, мелодически, у каждого по-разному, произвольно во времени, выбранном любым из исполнителей самостоятельно.

Типичны для Лютославского два вида интонационной выразительности: широкая интервалика, размашистый, зигзагообразный рисунок, и в других случаях, напротив, суженно-близкие расстояния, змееобразная, хроматически «ползучая» линия, вплоть до глиссандирования (следующая тема, тт. 35—43 — у оркестра, т. 51 и дальше — у хора). Взятые в последовательности, поочередно разными инструментами, эти хроматические звукоряды образуют множественные контрапункты, канонические имитации, приобретающие совершенно своеобразный характер из-за своей гетерофонной природы. В одних случаях, как в традиционной полифонии, все голоса дублируют первоначальную мелодию, в других же — каждый голос подхватывает предыдущий на прерванной точке, так что общая линия состоит из групп звуков, взятых разными инструментами. Но это не сериальный принцип, когда каждый тембр связан только с своими тонами, а именно каноническая имитация, размножение мотива в гетерофонно расслоенной ткани (тт. 76—84, см. пример 22).

Итак, сочетаются два взаимодополняющих метода: нивелирование, затушевывание интервала в общей «звуковой магме» и выделение яркой интонации, которая после того как ухо, привыкшее к бесконечной последовательности малоразличимых в общей смеси мотивов перестает реагировать на их выразительность, по контрасту обращает на себя внимание.

В отличие от «Венецианских игр», где в результате гетерофонных наложений разнохарактерных мотивов и ритмов возникал эффект максимального движения и «гомона, суматохи, шумливости» (выражения

The image shows a page from a musical score for Witold Lutosławski's 'Poèmes de A. Mişu'. The score is for a symphony orchestra, with parts for Flutes (Fl. I and II), Clarinets (Cl. I and II), and Basses (Fag. I and II). The measures shown are 22, 76, 77, 78, 79, 80, 81, and 82. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Т. Зелиньского)<sup>5</sup> в «Поэмах А. Мишо» Лютославский достигает большой экспрессии и простоты выражения благодаря ограниченности и строгой экономии материала, тщательной продуманности мелодического рисунка партий. Показательны также формы «Поэм», архитектурноически ясные и легко «прослушиваемые». Т. Зелиньский даже нашел в строении первой «Поэмы» элементы сонатной формы. Если войти в мир звуковых образов «Поэм» и понять процессы их развертывания, то, действительно, условно можно говорить об очертаниях и принципах развития традиционных форм.

В первой «Поэме» обнаруживается стройная трехчастность. «Мысли» — нечто неуловимое, вечно движущееся, ускользающее и возвращающееся, то светлое, то смутное — вот первый и основной образ первой «Поэмы» (о его экспозиции в оркестре и хоре шла речь выше). Контрастный отрезок основан на новой интонации, иной тембровой раскраске. Это вибрирующий в гетерофонном разложении мотив с опеванием терцового интервала (на словах «*Moi ça tremble*» — «Я это дрожь», ц. 29), с резким глissандирующим спуском на тритон вниз (на словах «*Ombres de mondes...*» — «Тени мельчайших миров», ц. 51).

Противопоставление этих двух звуковых образов — спокойного, затаенного первого и выразительного, полного лирической экспрессии второго — и дало основание Т. Зелиньскому уподобить их главной и побочной темам сонатной формы.

<sup>5</sup> Zeliński T. Droga twórcza W. Lutosławskiego.—In: Spotkania z muzyką współczesną, s. 55.

Ряд фрагментов составляют центральный («разработочный») раздел. Как и в прежних сочинениях, преобладающий метод развития — вариантность; вариантность ритма, фактуры, развития, способов полифонических и гетерофонных переплетений звуков, в данный момент представляющих соответствующий отрезок скалы. И еще одна конструктивная черта: симметрия в нарастании и затухании динамики каждого отрывка, подъем — спад, равномерность чередования волн. Благодаря этому каждый раздел кажется замкнутым. Такая особенность формообразования дает основания провести аналогию между «мобильными» формами «Поэм» и традиционной контрастно-составной формой.

Несмотря на отсутствие кадансов в академическом понимании, здесь также ощущается опора на определенные тоникальные комплексы, а иногда даже центральный тон целого раздела. Особенно явно он подчеркивается в финале цикла, о чем речь ниже.

Применяются также такие традиционные средства развития, как переключение оркестровых функций с главной на второстепенную, контрапунктирующую, чем подчеркивается важность вступления хора или новой оркестровой группы. Это говорит о функциональной трактовке формы.

Бросается в глаза характерная особенность кульминационного раздела первой «Поэмы»: нарастание напряжения достигается не обычными средствами увеличения массы звучания (оркестровым *tutti*), а полной сменой тембров. В действие вступает группа наиболее красочных инструментов: вибрафон, колокольчики, челеста, арфа, ксилофон, рояли. Эта «тембровая модуляция» вполне заменяет традиционные средства динамики. Такой тип сонорной кульминации связан с необычностью образного содержания стихов и вполне соответствует его логическому развитию.

По контрасту с центральной средней частью поэмы реприза знаменуется возвратом к уже знакомому нам по экспозиции материалу (ц. 143). В репризе заметно стремление к единству, к концентрации и сжатости изложения, она много короче экспозиции, однороднее по материалу; второй звуковой образ, соответствующий «побочной» теме, отсутствует. Характерно, что весь заключительный раздел поручен партии хора, оркестр умолкает. Это также следствие тембровой драматургии, проявление концертного принципа взаимодействия партий хора и оркестра. И не случайно завершающая часть связана с «вокальной» инструментовкой; наиболее важный, резюмирующий раздел не только немыслим без поэтического текста, но и «очеловечен» теплом вокала.

Наиболее новаторской и смелой по внедрению своеобразных средств выразительности является вторая поэма — «Великая битва», написанная для говорящего хора: вся хоровая партитура не нотирована, выписано лишь направление интонации — повышение или понижение голоса. При этом сохраняются некоторые вокальные приемы, такие, как глиссандирование и др. В стихах большое место занимают не-

обычные словосочетания, непередаваемые звукоподражательные вогласы, передающие атмосферу сражения. Речь идет о кровавой расправе, но неясно, кто именно является жертвой — в гротескных стихах фигурирует то животное, то люди; важно здесь лишь описание автором обстановки «великой битвы» и реакции на нее зрителей, толпы. Именно это соучастие публики в представленных событиях дает основание критикам проводить аналогии с театром, а самому Лютославскому — с греческой трагедией. Композитор создал картину, поражающую своим размахом и силой экспрессии.

Необычно агрессивная вторая «Поэма» — динамический центр цикла. Она решена средствами литературно-театральными, приближенными к литературно-музыкальной композиции. Из компонентов музыки (за счет мелодии, гармонии и других) выделяется ритм как главное организирующее средство. Отсюда — главенство ударной группы оркестра и ритмическая декламация хора.

Ритмованная декламация на фоне оркестра — средство, воздействие которого уже испытано многими авторами XX века, особенно плодотворно — Мийо, Шёнбергом, Орфом.

Мийо открыл выразительные возможности сочетания «говорящего» хора с оркестром ударных инструментов, когда на первый план выступает ритм во всеоружии всех его средств. Это связано с возрождением в искусстве неоклассицизма приемов античного музыкального театра. У Шёнберга ритмическая декламация носит черты экспрессионистской остроты; в одних случаях ее употребление связано с разработкой особого способа интонирования — *Sprechgesang*, в других она в «чистом» виде, вспомним, какое сильное воздействие оказывает *Sprechgesang* рядом с обычными музыкальными средствами в опере «Моисей и Аарон» или в кантате «Свидетель из Варшавы».

Лютославский использует говорящий хор в соответствии со своей эстетикой и особенностями своей техники. В вокально-симфонических композициях он демонстрирует широкое понимание таких синтетических произведений, где господствуют законы музыки и ее специфической драматургии. В беседе с композитором Качиньский высказал сомнение, можно ли считать музыкальной трактовку второй «Поэмы» Мишо, где применен говорящий хор. «Кто бы мог предположить, что в этом месте Вы перестаете быть композитором, становясь лишь режиссером массового чтения стихов Мишо?» — говорит Качиньский. «В конце концов, все зависит от того, — возражает Лютославский, — что мы считаем музыкой! Если понимать ее достаточно широко, как искусство, которое оперирует звуками, безотносительно их природы и происхождения, то композитор не перестает быть композитором даже тогда, когда он оперирует лишь словами текста.

«*Le grand combat*» — не массовая декламация. Это композиция, которая оперирует группами звуков, хотя и образованными из сказанных разными способами слов. Не следует однако забывать, что слова эти употреблены не только так, чтобы целиком дойти до уха слушателей;

во многих местах они являются чисто звуковым элементом, воспринимаемым слушателем лишь в виде различных вариантов шумов, гомона, крика, как звуковые комплексы, не лишенные выразительности, но не имеющие, однако, конкретного значения. Из этих звуковых комплексов построена на чисто музыкальной основе форма этой части, хотя одновременно я стремился, чтобы текст стиха дошел до слушателя полностью, в соответствии с его развитием во времени»<sup>6</sup>.

В высказывании Лютославского по существу содержится мысль о таком взаимодействии музыки с другими искусствами, при котором законы развития музыки должны быть главными, основополагающими. Практически этот тезис композитор осуществляет в обоих своих произведениях с текстом — «Поэмах Мишо» и «*Paroles tissées*».

Говоря о второй «Поэме», Лютославский объясняет свой метод некоторыми аналогиями между музыкой и поэзией и сходством их отдельных черт и отмечает их взаимовлияние: «Это только внешний облик стихов, под которым кроется целое богатство значений, представлений, мыслей и эмоций, допускающих различное восприятие стихов и их субъективную интерпретацию. В такой своеобразной многозначности некоторые виды поэзии приближаются к музыке, которая является самым многозначным из искусств, а точнее говоря искусством, природе которого чужды буквальные значения»<sup>7</sup>. «Первичный, точно, в деталях еще не прояснившийся замысел произведения побудил меня искать текст; найденный же текст повлиял на последующие стадии сочинения»<sup>8</sup>.

Очень интересен анализ второй «Поэмы», в которой раскрываются не только взгляды Лютославского, — анализ дает ключ и к пониманию его композиционного метода. Композитора заботит прежде всего красочно-тембровая сторона, подчинение законов литературного и театрального жанров задачам звукоизобразительного и выразительного характера. Лютославский не устает настойчиво подчеркивать примат музыки в таком синтезе, — «Средняя часть «Поэм» не имеет ничего общего с традиционной классической формой, но ее конструкция имела бы чисто музыкальный смысл, даже если бы текста не было вовсе»<sup>9</sup>.

Приемы, выработанные в произведениях этого периода, здесь сохраняется, но приобретают особый облик. В частности, по-новому предстает полифония пластов, обладающих самостоятельным ритмо-интонационным рисунком. Интересна кульминация второй «Поэмы» — редкий пример двадцатиголосия, в котором все 20 партий разнятся одна от другой: композитор дает каждой другие стихи, по-разному рифмуемые и интонируемые. Возникает эффект массовой «разноголосицы», какая бывает, например, в толпе, возбужденной происшеств-

<sup>6</sup> K a c z y ń s k i, s. 12.

<sup>7</sup> Ibid., s. 10.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> K a c z y ń s k i, s. 10.



вием, когда все одновременно высказывают свое личное отношение к событию. Применение гетерофонного склада в музыкально-поэтической композиции — новаторский прием. Широкое понимание музыки, как искусства, впитавшего многие черты смежных областей, приводит Любославского к необычной трактовке хора.

Синтез различных искусств здесь чрезвычайно органичен: композитор показывает себя тонким драматургом, учитывающим особенности восприятия слушателя-зрителя.

Форма второй «Поэмы», при всей новизне средств и «переходности» жанра, относительно традиционна и легко «ложится» в восприятии. Ее можно определить как трехчастную, с очень большим, волнообразным нарастанием к кульминации — и внезапным спадом в «тихой» репризе. В крайних разделах большую роль играет хор, как главный носитель содержания, в центральном же — оркестр совместно с хором, трактованным так же как род тембровой краски, используются выкрики, подражательные возгласы, завывания. Характерно, что композитор пользуется любой возможностью, чтобы придать символистским образам конкретный смысл: под его пером оживают неологизмы и непонятные выражения, а скороговорка, глиссандирование, бормотанье, подкрепленные соответствующей оркестровкой, вызывают непосредственно живые жанровые ассоциации.

Канвой музыкального развертывания драматургии поэмы становится оркестр и преимущественно батарея ударных. Каждый раздел начинается кардинальной сменой оркестровки; восхождение к кульминации представляет собой непрерывный ряд «накатывающихся» одна на другую волн. Широко используются звукоподражательные возможности оркестра. Напряжение не ослабевает благодаря эффекту быстро мелькающих контрастных «кадров». В центральной кульминации второй «Поэмы» да, пожалуй, и всего цикла, вакханалия звуков достигает крайнего предела: ряд коротких иступленных выкриков хора (снова звукоподражательный неологизм: «Fouille!») чередуется с резкими, сухими «залпами» аккордов оркестра, — возникает полнейшая иллюзия картины боя, катастрофы, гигантского взрыва (ц. 52—56). Хаотический поток звуков обрушивается на слушателей в диких, вздыбленных зигзагообразных фигурациях 22-голосного tutti (без хора! — вопли его умолкают в ужасе перед этой лавиной).

Реприза, как следствие свершившейся катастрофы, — выражение душевного краха. Поле деятельности освобождается для хора: средства оркестра исчерпали себя. 10-голосный хор от крика переходит кговору вполголоса и наконец к шепоту. Благодаря распыляющимся в имитациях и стреттах фразам осуществляется звукоизобразительный эффект: смесь различных шипящих, гласных, согласных, бормотанье, при котором смысла слов разобрать, конечно, невозможно. Словно отзвук страшного вопля, долетевший через пепелища гигантского пожара, постепенно утихает в множественных имитациях многоступенчатое эхо.

По силе воздействия вторая «Поэма» перекликается с такими страницами антивоенных произведений, как «Свидетель из Варшавы» Шёнберга или «Плач по жертвам Хиросимы» Пендеревского.

Финал акцентирует гуманистическую идею произведения. В концепции цикла третья «Поэма» имеет важнейшее значение: она как бы противопоставляет картине разрушения все то прекрасное, человеческое, чего не доставало первой «Поэме» и что отсутствовало во второй. Феникс, возрождающийся из пепла, неистребимость, вечность жизни — так можно определить его философский и эмоциональный смысл. Здесь завершается драматургическая коллизия всего произведения.

Лирически умиротворенный финал в произведениях, рисующих страшные катаклизмы XX века, типичен для лучших симфоний классиков нашего времени: вспомним Восьмую Шостаковича, Третью Онеггера и др. Тема ли войны и мира, либо более общие проблемы — столкновение двух миров либо классическая антитеза отрицательного и положительного — идейно-эстетические предпосылки «Трех поэм» Лютославского могут иметь самое широкое толкование. В финале происходит переход к более традиционным средствам выразительности, — в действие вступает мелос, вокал (после декламационной речитации), преобладают солирующие голоса (после смешанно-густых звучностей tutti), проявляются фактура, ладогармонический язык. Здесь уместны средства колорита оркестра, музыка полна тонких нюансов, данных деликатно, «вполголоса», намеком.

Развитие финала сосредоточено вокруг образа, преобладает статика. Композитор широко пользуется одnogолосием, многочисленными повторами одной краски, остинатностью.

Вот рождается звенящий, вибрирующий звук арфы (*des*), усиливаясь и ослабевая, размножаясь в тремоло. Это своеобразный рефрен части. От центрального звука рассыпаются в разные стороны всплески фигураций роаяля.

Одногласно вступает и хор (сопрано и альты), каждая из фраз начинается совместно, в унисон (ц. 4 — *des*, ц. 5 — *a*, ц. 6 — *f*), чтобы отчетливо, внятно произнести текст, и лишь после этого допускается ритмическая свобода, гетерофонное расслоение основной линии на ряд колеблющихся призвуков. Так, внимание к слову, необходимость конкретизировать поэтическую образность преобразует музыкальные средства. Интересно, что моменты гетерофонного расщепления линии, когда ритмический разнобой делает непонятным текст, служат в этой части фоном, используются как оркестровая краска.

Процесс развития образа как обычно у Лютославского — сопоставление полутоновых, нивелированных в выразительном отношении попевок с более экспрессивными, выпуклыми. Типичное для Лютославского опевание одного тона и зеркальное отражение интервалов вокруг центральной оси говорит о стремлении к тоникальности, опоре на устоя. В этой связи важно проследить ладотональное развитие финала, — путь от начального *des* — *cis* арфы — к *fis* репризы, многократно ут-

верждаемому унисонами хора и оркестра,— путь извилистый и неровный. Большинство фрагментов начинаются в унисон, и лишь потом основной тон расслаивается, как бы разбухает, симметрично в обе стороны от него расширяясь и снова собираясь воедино (ц. 10):

The musical score consists of five staves labeled I, II, III, IV, and V, representing different voices, and a piano (pp) part at the bottom. Above the first staff, a measure number '10' is indicated with five downward-pointing arrows, each aligned with a note in the unison entry. The notes are in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The voices enter in unison at measure 10 and then gradually diverge. The piano part has the lyrics 'Je suis ta ru-i' written below it. Each voice staff has a dashed line below it with the word 'не.' (ne.) written at the end.

Тонально-гармоническое движение соответствует рондообразной форме финала (при методе вариантного развития): после каждой новой фразы-интонации с неотвратимостью возвращается рефрен, стон-выдох «Le Mahleur» («Несчастье» — цц. 4, 7, 8, 9 хоровой партитуры), и лишь к концу, как бы вырываясь из тисков навязчивой идеи, появляются новые тематические и тонические комплексы.

Кульминация у хора отличается от предыдущих своей благоговейной тишиной, интимностью. Но это действительно кульминация финала, лирический центр всего произведения.

Замечательного эффекта успокоения композитор достигает в следующем фрагменте, когда после напряженно-зыбкого, неустойчивого эпизода наступает прояснение: смешанное полигармоническое созвучие неожиданно разрешается в унисон *fis* (цц. 26—34). Сигналом к такому разрешению служит звенящий звук *fis* все той же арфы, лейттемир которой всегда предвораляет новую фазу развития формы (в данном случае — кода). Впервые проявляется прочная устойчивость, нерушимость тоникальной основы лада. Подобные заключения имеют многочисленные аналогии как в традиционной классической музыке, так и в современной (вспомним коду «Симфонии псалмов» Стравинского с ее бесконечно длящимися остинатными повторами заключительной интонации). Необычайно сильное воздействие чистой тоники после напряженного звучания двенадцатитонового звукоряда оценил и Пендеревский, — «академическим» трезвучием заканчиваются и его «Страсти по

Луке», и «Dies irae», и некоторые оркестровые произведения («Полиморфия»).

Замечательная находка Лютославского — заключительный эффект коды. Очень тонко использован здесь рояль, — таинственно струятся узоры «арабески» фигурации, — в противоположных регистрах рояля одиноко перекликаются отдельные звуки.

Помимо чисто колористического эффекта здесь возникают неожиданные стилистические аналогии: вспоминаются капризно колеблющиеся асинхронные ритмические узоры «божественных» арабесок Скрябина в его поздних фортепианных произведениях. Действительно скрябинское начало у Лютославского кое-где проявляется как в ритмике и сложных ладовых «искусственных» образованиях, так и в общих эстетических предпосылках его позднего творчества<sup>10</sup>. Напомним, что в стихах Мишо содержится элемент мистики, особенно ощутимый в конце третьей поэмы, и аналогии со Скрябиным как и с Мессианом поэтому вполне объяснимы. Подобно своим предшественникам, Лютославский нашел необычное по тонкости сонорно-тембровое воплощение образа прекрасного, вечного идеала — образа философского значения.

Итак, «Три Поэмы Мишо» представляют собой единый цикл, спаянный симметрией конструкции и драматургической направленностью развития: по краям располагаются статuarно-созерцательные части, в центре — конкретно-изобразительная картина, воплощающая действие.

Поразительна та мудрая уравновешенность, с которой в «Поэмах» сочетаются черты самобытного и традиционного. Все необычное по существу является развитием признанных и встречающихся в практике приемов, но здесь они собраны в удивительном комплексе и выступают в новом качестве. Характерно, в частности, что в соответствии с драматургическим планом произведения и контрастным характером трех частей в цикле Лютославский разработал два типа кульминаций: колористической и динамической. Симптоматичны также упомянутые приемы полифонии и гетерофонии, усложнение ладогармонической системы наряду со стремлением к ее централизации. Наконец, необычные ритмические соотношения также — достояние прошлого.

Все нововведения, касающиеся как образно-выразительной, так и технической стороны дела, Лютославский разрабатывает в своем последующем творчестве.

\* \* \*

Непосредственное развитие принципы Лютославского получили в следующем вокально-инструментальном произведении — «Paroles tissées» (1965). Написанное вслед за Струнным квартетом (1964), это произведение носит более камерный характер, что, впрочем, обуслов-

---

<sup>10</sup> Воздействие Скрябина на польскую музыкальную культуру имеет и более глубокие корни: многое у Скрябина почерпнул и Шимановский. См.: Хоминьский Ю. Шимановский и Скрябин. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи, с. 375—433.

лено его замыслом,—сочинение предназначено для тенора и инструментального ансамбля. От «Поэм Мишо» его отличают масштабы и уровень исполнительских средств,—если «Поэмы» по жанру можно назвать «большой» философской кантатой, по характеру приближающейся к оратории, то «*Paroles tissées*» — камерной лирической кантатой, своеобразным подобием сольного вокально-симфонического цикла.

Снова композитор обратился к французской поэзии, на сей раз к творчеству современного поэта Жана-Франсуа Шабрена. Стихотворения Шабрена Лютославский нашел в журнале «*Poésie*» за 1947 год под названием «*Quatres tapisseries pour le Chatelain de Vergi*» («Четыре гобелена владелицы замка Вержи»). Выше мы уже говорили о методах работы композитора со словом,—имея готовый музыкальный замысел, он подыскивает к нему стихи, образное содержание которых соответствовало бы музыкальному. При этом важно, чтобы текст отвечал не только его общим намерениям и композиционной канве произведения, но и частично его интонационному и лексическому словарю.

Не случайно избранная Лютославским поэма принадлежала перу французского автора: «Я люблю французский язык в пении, его просодию с акцентом на последнем слоге слова». — рассказывает Лютославский<sup>11</sup>. Это снова сюрреалистическое стихотворение, допускающее относительно свободную музыкальную трактовку. Лютославский завязал переписку с поэтом, предлагая ему заменить заголовок стихотворения, так возникло название «*Paroles tissées*», почти непере译имое на русский язык («Витканные слова» или «Нанизанные слова»; *tissées* — от глагола *tisser* — ткать).

Как и в «Поэмах Мишо», Лютославский, однако, переводит иносказательные символы стихов на язык конкретных понятий. «Сюрреалистическое стихотворение Шабрена допускает разного рода интерпретацию. Та, которая содержится в моем произведении, пришла мне в голову сразу. Я сразу «увидел» текст как контур четырехчастной композиции. Каждая из частей обладает собственным лицом, представляя необходимую часть целого», — говорит Лютославский в цитированном интервью. И далее: «Трудно говорить о содержании стихотворения Шабрена, поскольку оно не имеет однозначного действия. Для меня, однако, последовательность отдельных, как кажется на первый взгляд, несвязанных между собой образов имеет свою скрытую внутреннюю логику. Вероятно, это не логика реальных явлений, скорее здесь можно искать логику сновидений. Хотя с точки зрения реалистической эстетики произведение кажется абсурдным, в нем видна зарисовка некоего действия, драматического конфликта и катастрофы. И хотя начало последней строфы гласит: «Спи, эта бледность пришла к нам издалека», — для меня вполне ясно, что речь здесь идет о смертельной бледности. Утвердил меня в этом убеждении первоначальный заголо-

---

<sup>11</sup> Kaczynski, s. 34.

вок произведения, связанный со средневековым французским романом о комендантше из замка Вержи, любовь которой к бургундскому герцогу окончилась гибелью обоих любовников»<sup>12</sup>.

Для нас данное высказывание чрезвычайно важно. С одной стороны, оно дает ответ на вопрос, почему Лютославский ищет тексты в современной модернистской поэзии, ключ к пониманию этих стихов. Любой намек и внешняя ассоциация дает ему повод для того, чтобы придать им конкретную оболочку и прояснить их внутреннюю логику. «Чтение текста может привести к предположению, что его разорванными образами управляет случай,—замечает он ниже.—Но, вникнув в этот текст, я открыл в нем определенную систему, которую, не колеблясь, могу назвать мастерской»<sup>13</sup>.

С другой стороны, для вариантного метода развития Лютославского оказалось чрезвычайно удобным строение поэмы, в каждой из строф которой использовались одни и те же образные категории в разном контексте. Композитора привлекла возможность различной музыкальной интерпретации этих выражений во всех четырех частях цикла<sup>14</sup>.

«Одна и та же словесная группа подвергается различной музыкальной интерпретации,—поясняет Лютославский.—В этой как бы вариационной технике я старался один и тот же текст трактовать таким образом, словно он имеет каждый раз иное значение. В первой части он звучит чуть ли не бесстрастно, как информация, во второй как вполголоса напеваемая колыбельная, в третьей как страстный драматический выкрик, в четвертой как широкая лирическая кантилена»<sup>15</sup>. «*Paroles tissées*» интересны для нас еще с точки зрения формирования нового вокального стиля и соотношения партии тенора с оркестром. Если в трактовке оркестра Лютославский продолжает стилистические находки «Венецианских игр» и «Поэм Мишо», то вокальная партия вносит тут существенные коррективы. Само сочетание солирующего голоса с камерным ансамблем создает предпосылки к возрождению на новом этапе стилистики «фольклорного» «Силезского триптиха» (сопрано и симфонический оркестр) и цикла «Пять песен на стихи К. Иллакович» (сопрано и ансамбль из 30 инструментов). Именно отсюда в «*Paroles tissées*» проникла яркая образность и эмоциональная экспрессивность. Т. Качиньский, например, признается, что нигде у Лютославского он не находил подобной выразительности: «Я имею в виду эмоциональную атмосферу последней части, в которой достигнут накал, дотоле не встречавшийся ни в одном из произведений Лютославского.»<sup>16</sup>. Сам композитор считает, что такой лиризм для него отнюдь не

<sup>12</sup> Kaczuński, s. 37—38.

<sup>13</sup> Ibid., s. 38.

<sup>14</sup> Вот стихи, переходящие без изменения из строфы в строфу, но окруженные каждый раз иной «оправой»: «... Крик фокусника, крик перепелки, крик трубочиста, крик засохшего дерева, крик пойманных зверей...»

<sup>15</sup> Kaczuński, s. 39—40.

<sup>16</sup> Kaczuński, s. 43.

является неожиданностью. Действительно, впоследствии он возродится в новом качестве в «*Livre pour orchestre*».

Вокальная кантилена «*Paroles tissées*» по сравнению с ранним творчеством предстает по-новому. Она приобретает особую выразительность. Композитор старался исходить из особенностей текста, который в одних случаях диктовал применение речитации, в других — ярко выразительной интонации. Новое — сочетание декламационности с ариозно-песенной кантиленой, чего раньше у Лютославского не было.

«У меня часто случается, что исходным моментом вокальной партии является какая-то определенная очерченная, установленная мною интерпретация произносимого текста, — говорит Лютославский. — Здесь, в «*Paroles tissées*», Вы легко найдете моменты, по характеру близкие к речитации на звуках строго определенной высоты, и иные, приближающиеся к силлабической и даже мелизматической кантилене... Можно было бы сказать, что деление на эти два рода музыкальной трактовки стихотворения зависит главным образом от его содержания. Можно также без труда указать те места текста, которые требовали, например, быстрой напряженной артикуляции, или те, содержание которых подсказало или потребовало широкой, напевной фразы»<sup>17</sup>.

И последнее, что необходимо отметить, — в отличие от трактовки Лютославским инструментальной ткани, в вокальной он склонен к выражению обобщенной интонации, редко подчеркивает отдельные подробности, детали.

«*Paroles tissées*» Лютославский написал специально для замечательного английского певца Питера Пирса под впечатлением его совместного концерта с Б. Бриттеном на Варшавской осени 1961 года. Премьера поэмы состоялась на фестивале 1965 года в Олдборо (Англия) в исполнении Пирса и оркестра под управлением автора<sup>18</sup>.

Первая часть поэмы — экспозиция цикла. Музыка ее наиболее сдержанная по сравнению с другими частями. Вступительный раздел перекликается с началом «Венецианских игр» и «Поэм Мишо»: это словно постепенное собирание сил. Первый образ строится уже знакомым нам способом: это политональная конструкция из нескольких «этажей» трезвучий и септаккордов в разных тональностях. Их общая сумма охватывает все 12 звуков, распределенных в широком диапазоне всех регистров оркестра. Путь развития образов — от широких интервальных расстояний к унисону *ses* — путь собирания подвижной вертикали из ряда вариантно разнящихся друг от друга сходных горизонталей. Знакома нам и драматургия формы, основанной на контрастном сопоставлении тем-образов.

В отличие от первого, активно подвижного отрезка, колеблющейся «звуковой магмы», второй (ц. 4—9) составлен из групп мотивов с

<sup>17</sup> Ibid., s. 37.

<sup>18</sup> Позже вышла пластинка с другим исполнителем — французским тенором Луи Дево.

максимально тесными секундовыми кластерными наложениями — это трелеобразные «пятна» с разных тонов скалы у скрипок. Вступление голоса каждый раз отмечено ударно-кolorистическим сигналом — ударом рояля, звенящей трелью арфы в сопровождении ударных инструментов.

Лютославский верен своему принципу строжайшей экономии средств, каждое из которых отмечено своей индивидуальной выразительностью и особым значением: во всей первой части сопоставляются только эти три. Они призваны создать атмосферу спокойного созерцания, привлечь слушателя к таинственным символам «нанизанных слов».

Вокальная партия в этой экспозиционной части — речитативно-декламационная, почти речевая (*quasi parlando*); солист часто монотонно скандирует текст на одной ноте. Ключевые слова поэмы, затем повторяющиеся в разном контексте в других частях, здесь проходят почти незамеченными, на одном звуке *a* (лишь первое слово «крик» выделено выразительным взлетом на септиму — *gis* — ц. 15).

Если в I части наметилась экспозиция двумя — тремя неяркими красками, малозаметными переливами, то во второй части в полную силу раскрывается щедрое лирическое начало. Подолгу звучат красивые экспрессивные интонации. Теплая эмоциональность здесь высокого накала и наводит на сравнения с такими проникновеннейшими страницами современного мирового творчества, как лирическая кульминация «Пляски мертвых» Онеггера (соло баритона) или блоковский цикл Шостаковича, или написанные Бриттеном для того же Питера Пирса вокальные циклы.

Тут особенно ощутимы жанровые корни (серенада, любовная жалоба). Хотя содержание стихов «зашифровано», оно связано с ощущением природы и есть даже звукоизобразительность в начальной фразе, обрамляющей всю часть: постепенное приоткрывание чувств, словно пробуждение природы предраассветным утром. Поднимается навстречу солнцу «искусственный» лад, составленный из целотонного звукоряда:



Партия оркестра здесь тоже чрезвычайно деликатна, камерна, и выбор тембров созвучен общему настроению: это изящные фигурации арфы, эффектные благодаря внезапному контрасту, глубокие басы рояля, выделяющиеся рядом с «объемно-гудящими» обертонами арфы.

Истоки II части — в «тихих» песнях цикла на стихи Иллакович («Море», «Зима»), много общего в красочно-интонационной сфере, в жанровой конкретности образов обоих произведений.

Впервые в позднем творчестве Лютославского происходит подобное воплощение жанрово конкретных образов средствами сонорной оркест-



ровки и фактуры. Можно даже усматривать связи между ритмической мобильностью Лютославского и свободной импровизационностью народных композиций (например, жанра баллад).— сходные приемы встречаются в вокализах мелодии, так же как вариантность в развитии мелодики народного типа. Этот сплав — большая находка Лютославского, которая может дать богатые плоды при дальнейшей разработке приема. Возможно, что к таким аналогиям композитора побудила прочитанная между строк скрытая сюжетная канва стихотворения (старинная французская баллада).

III часть — драматический центр поэмы — наиболее развернутая и симфонически насыщенная.

В целом ее форма имеет стройную организацию. — взаимодействие двух контрастных образов проходит несколько этапов, в экспозиции они показаны «крупным планом», затем следует их разработка, где выделяется в самостоятельный раздел оркестровая тема; в репризе основной акцент падает на вокально-инструментальную тему. Таким образом, здесь можно говорить о сквозной композиции, развитие которой проходит три этапа. Роль оркестрового начала увеличивается. Целые разделы с «солирующим» оркестром чередуются с вокально-симфоническими.

Характерно, что воплощение образа большой драматической насыщенности потребовало от композитора кардинальной смены средств: он отказывается от приемов ритмической вариантности и мобильных структур, дававших нужный эффект в предыдущих частях, и возвращается к строгому общему ритму. Таким образом, Лютославский сопоставил два противоположных выразительных приема, локализуя сферу действия каждого из них в соответствии со спецификой образного содержания частей целого. Тем самым еще раз подтверждается отсутствие догматизма в исканиях композитора. — ритмическую импровизационность он рассматривает не более, как прием, имеющий местное значение, а не последовательно проводимую языковую систему.

Средства выразительности здесь более традиционны. Большую роль играет тембро-гармоническая сторона. Первая тема — ступок выражения сильных отрицательных эмоций (ужаса, либо боли, страдания) и, вместе с тем, намечает контуры какого-то жанрово-конкретного образа. Она предваряет слова: «Тысячи запыхавшихся лошадей, тысячи черных лошадей мчат мое горе; я слышу, как глухой топот их копыт раздирает ночь. Ах, если они не доберутся до рассвета — напрасны мои муки...»

В этих строках можно рассмотреть и искаженные очертания реальных образов, как в современной живописи (вспомним лошадей Пикассо — в «Гернике» — или Леже), и модернизированный вариант «Лесного царя». Стилистически же III часть сближается с экспрессионизмом Берга.

Жутким гротеском, болезненностью веет от первого же аккорда, — помимо «многоэтажного» нагромождения трех уменьшенных септаккор-

дов композитор использует эффект обрушивания глассандирующих потоков с одного соседнего звука на другой. Эффект усугубляется динамическим наращиванием силы звука  $fp < fp <$  и т. д. Эта тема служит главной мыслью:

25 *Allegro molto*

V-ni 8 *fp* *fp* *simile*

V-ni 12 V-la 3 *fp* *fp* *simile*

V-c. 3 C-b. *fp* *fp* *simile*

В контрастных эпизодах выступает тенор с речитацией на самых высоких надрывных звуках; часто он выкрикивает отдельные слова, задыхаясь, прерывая их паузами. Здесь снова уместно употребление метрически свободных периодов и мобилизация красочных средств оркестра. Все вместе дает эффект особой взволнованности, когда нервные ритмы оркестра, изобилующие остановками, паузами, внезапными ускорениями, накатывающимися волнами, полностью созвучны аффеktированной декламации солиста.

Каждая из этих двух сфер образности имеет свою линию развития; чередуясь и переплетаясь, они создают поток единого симфонического нарастания. Развитие первой (оркестровой) темы ведет к громадной напряженнейшей кульминации, драматическому центру всего произведения.

Более необычный путь проходит вторая тема. Нервно-возбужденная декламация тенора, накаленность которой временами достигает пределов, в этапных моментах своего развития внезапно вливается в русло ариозной песенности (ц. 70, 79). В этих своеобразных вокализах-каденциях словно концентрируется огромное, нерастратенное чувство, тоска о прекрасном, которые так долго сдерживались и отстранялись отрицательными смятенными эмоциями.

Снова напоминает о себе романтическая антитеза (от зла — к добру) и направленность образной выразительности (от инструментально-моторной стихии — к человеку-эмоциональному). Кульминационная фраза — экспрессивная волнообразная серия из 12 диатонических звуков (в репризе она звучит словно ее отзвук, истаявая, как это, в инверсии):

26 a) 69 *al lib.* *f* *ff* 71 *Lento*

Ten. 8 Mil. le coqs hur. lent ma pel - ne

6) 79 *Meno mosso* *p* *pp*

Ten. 8 tou - tes mes pel - nes

В III части произошел перелом в сторону трагического. IV часть продолжает эту линию в новом аспекте: погружение в состояние прострации, отрешенности, покоя.

Тематический материал — и вокальный и оркестровый — весь новый, но отдельные приемы и типы организации фактуры заимствованы из предыдущих частей и других произведений («Венещанские игры», «Поэмы Мишо»).

По содержанию и направленности концепции многое напоминает о финале «Поэм Мишо»: и спокойная монотонная речитация тенора (там вначале одnogолосный хор в унисон, затем солисты), и «рассыпчатые» узоры рояля и арфы (там только роялей). Все же в «Paroles tissées» финал более развернутый, симфоничный (в то время как в «Поэмах Мишо» он более однозначен).

В финале завершается сквозная линия развития, связанная с интерпретацией стихов «крик фокусника, крик перепелки...» и т. д. Здесь этот образ созвучен всему эмоциональному строю финала (ощепение смерти), но заключен в столь чудесную сонорно-кolorистическую оправу, что поневоле отвергает мрачно-мистическое настроение, переключаясь в сферу возвышенно-чистого.

Интересна ладовая сторона тематизма. В партии арфы возникает красивый 7-ступенный искусственный лад: два полутона — малая терция — три полтона; нисходящей гаммой он опускается из звенящих верхних регистров в глубокие басы (ц. 84). Ему противостоит пуантилистическая последовательность, где выделяются широкие септимо-квартовые интервалы. Эта также семизвучная серия (где пять первых новых звуков дополняют предыдущую до полного 12-тонового ряда, а последние два повторяются) замыкается первоначальным ладом, но идущим в инверсии, вверх (ц. 86):

27 86 *mf* *rallent.* *dimin.* *p*

Arpa

В партии тенора, напротив, обнаруживается тенденция к ладовой устойчивости: подолгу опеваются и мелизматически окружаются центральные тоны. Речитация на одном звуке *a* становится рефреном фи-

нала. Негромкое бормотанье на одном звуке напоминает псалмодию, монотонное оплакивание усопшего (цц. 83, 85, 88, 89, 90). Более того, даже самые распевные вокализы, выразительные мелодии, уходящие далеко от гипнотически завораживающей псалмодии, неизбежно завершают свой путь возвращением к *a* (ц. 87). И хотя оркестровая партия, как это было и в финале «Поэм Мишо», остается в другой звуковой плоскости (смешанные полутоновые микстуры), звук *a* служит ладовой опорой не только финала, но и предыдущих частей.

Действительно, именно в речитации на этом звуке впервые экспонировалась словесная группа о «фокуснике, перепелке», основополагающая в цикле (ц. 16); встречаются такие речитации и в других частях (в третьей, ц. 74). Характерно, что и II часть также имеет собственную тонику, обрамляющую ее (*f*). Таким образом, в «*Paroles tissées*» более, чем в других поздних произведениях, заметно стремление к ладовой централизации, что объясняется возвращением к некоторым традициям более раннего творчества.

Вокально-симфонические циклы 60-х годов — важное завоевание Лютославского. Он нашел плодотворные приемы, связанные с ритмической импровизационностью и относительной свободой партии ансамбля, с одной стороны, и с жанрово-конкретными образами — с другой. Новая выразительность вокально-инструментальных произведений указала путь к симфонической музыке более позднего времени, начала 70-х годов.

Тонкость нюансировки, богатство оркестровой палитры, необычные эффекты звучания хоровой массы показали, какие возможности таит в себе техника ритмической импровизационности.

Многие композиторы заимствовали подобные приемы, у Лютославского появились последователи. Назовем К. Сероцкого, К. Пендерецкого. Достаточно сравнить знаменитые «Страсти по Луке» (1965) Пендерецкого с «Тремя поэмами А. Мишо» (1963), в обоих произведениях мы найдем много общего в использовании хоровой декламации, в отношении и трактовке хора и оркестра. Отдельные приемы стилистики Лютославского, ассимилируя их в соответствии с другим содержанием, используют и советские авторы: Э. Денисов, А. Шнитке, В. Сильвестров, Л. Пригожин, С. Слонимский, Р. Щедрин.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 60-х ГОДОВ

Важной вехой на пути Лютославского явился Струнный квартет, написанный по заказу Шведского радио в честь 10-летия концертов современной музыки (впервые прозвучал в исполнении квартета Ла Салле в Стокгольме в 1965 году). Последовательно воплощая в нем свои идеи новой ансамблевой игры, композитор преобразовал не только темброво-сонорный характер звучания, но и самую сущность формы такого ансамбля. Возникло нечто качественно новое, новое даже на фоне экспериментальных произведений соотечественников Лютославского. Пендерецкий в своем Квартете также отходит от существующих традиций, но тут, во всяком случае, на лицо эксперимент от начала до конца: специальное задание «выжать» из струнных все возможные способы звукоизвлечения, трактуя их не столько как смычковые, сколько как ударные инструменты. У Лютославского же темброво-сонорная сторона — лишь одно из средств среди других. Композитор отталкивается от традиций не «взрывая», а активно развивая их изнутри.

Истоки квартета очевидны — это импрессионизм, а вернее неоимпрессионизм, — скорее Булез, чем Дебюсси; вспомним также новую ритмическую палитру О. Мессиана с мельчайшими отклонениями от ритмических схем обычного метра. Затем — экспрессионизм веберновского типа с его микромирами, фрагментарностью структур, вниманием к интонации. Но общий эстетический результат как раз очень далек от экспрессионизма: самостоятельное переосмысление традиций дает сложный стилизованный сплав, обусловленный авторской эстетической платформой. С точки зрения соотношения нового и традиционного и следует рассматривать произведение.

Квартет можно считать энциклопедией технических приемов Лютославского. Это его «наиболее алеаторичное произведение», по словам Качиньского, «музыка с расщепленным во времени развитием» — так характеризует Квартет сам композитор<sup>1</sup>. Именно в камерном произведении особенно показательны преимущества композиции с рит-

<sup>1</sup> Kaczyński, s. 23.

мической свободой партий,— в силу ограниченного числа участников ансамбля легко предвидеть все возможные комбинации, возникающие при отклонениях от обычного ритмического пульса. Нигде в позднем творчестве в такой степени не ощущается конструктивный расчет и так воочию не проступает техническая сторона дела. Это отнюдь не означает, что Лютославский во главу угла ставит формальное конструирование,— напротив, именно совершенное мастерство композитора помогает ему заострить внимание на задачах образно-эстетического плана.

На примере квартета наиболее удобно проследить применение приемов «с ограниченным действием случая». Поэтому, чтобы понять, какие технические цели преследовал Лютославский, в анализе произведения мы будем подчеркивать эту сторону.

Любопытна переписка Лютославского с первым скрипачом квартета Ла Салле, Вальтером Левиным. Достаточно искушенные в интерпретации современной музыки артисты столкнулись здесь поначалу с неразрешимыми трудностями в расшифровке записи партитуры. Лютославский намеренно послал им не партитуру, а голоса, где лишь временами мелким шрифтом вписаны партии остальных инструментов для сведения, что должно быть в это время у других. Но чаще просто даны словесные указания: «дать сигнал альтисту», «доиграть до конца», «ждать сигнала первого скрипача» и т. п. В своем письме к Левиному Лютославский подчеркивает, что отдельные исполнители играют свои партии совершенно независимо один от другого. По замыслу автора, одним из главных элементов техники этого произведения является именно то, что во многих секциях каждый из отдельных исполнителей должен так исполнять свою партию, как будто не слышит никого, кроме себя. В таких секциях ему не нужно беспокоиться о том, раньше или позже других он вступает. Этой проблемы попросту не существует, поскольку композитор предпринял соответствующие меры, чтобы избежать всяческих нежелательных последствий такой свободы. Если исполнители точно следуют за инструментами, написанными в голосах, ничто, чего композитор не предвидел, не может случиться.

Итак, темповая и ритмическая свобода интерпретации весьма относительна; композитор настолько отчетливо представляет общее звучание, сформированное в результате совместной игры *ad libitum*, что даже не допускает разночтений и различных толкований другими исполнителями квартета. В очерке «Замечания о манере исполнения моего струнного квартета» Лютославский пишет: «Я вовсе не хотел удивить кого-либо отличием каждого из возможных предположительных исполнений и не пытался сбросить ответственность с себя на исполнителей моего произведения. Целью моих стараний является определенный звуковой, ритмический и экспрессивный результат, которого нельзя добиться другим способом»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Lutosławski W. Uwagi o sposobie wykonywania mego Kwartetu smyczkowego.— «Ruch muzyczny», 1965, № 17, s. 3.

Квартет является вариантом часто употребляемого композитором в инструментальной музыке двухчастного цикла. Такое деление подчеркнуто подзаголовками: I. «Вступительная часть», II. «Главная часть». «Вступительная» имеет функцию подготовки основной, «Главной». Но она неоднородна, состоит из ряда эпизодов как контрастных между собой, так и связанных интонационным родством. Вводный раздел «Вступительной части» — типичная музыка введения: тема-толчок, постепенная раскатка, проба и сравнение.

Монолог ведет первая скрипка *con sordino*; отделенные паузами намечаются интонационные ячейки темы вступления. Ими оказываются разбросанные в разных октавах полутоновые звукоряды, по 4 звука подряд в одном направлении и 4 — в обращении, в целом они заполняют все 12 тонов:



Раздел членится на три фазы: от фрагментарно-разрозненного — к сгущенно-концентрированному и снова — к разрозненному. Такая направленность предопределяет дальнейший ход развития.

Первый эпизод вводного раздела (ц. 1) носит черты экспозиции в становлении формы. Сразу же обнаруживается характерный результат ритмической свободы течения партий, — каждый инструмент играет соло, и пока нигде не сходятся их пути, нет полифонического сплетения линий или созвучий по вертикали, преобладает производная общая монологическая линия. И именно в том, что она на деле складывается как сумма нескольких партий и дает ежесекундные ответвления от общего ствола и ритмические отклонения от нормального пульса, заключается неповторимое своеобразие, свежесть звучания, в чем и кроется подлинно новаторское значение открытия Лютославского. Полиметрическое сочетание четырех разновысотных выразительных мелодий дает феномен некоего коллективного объединения: здесь уже не гетерофония, а именно разновысотный комплекс, зыбкая многоплоскостная фактура, организованная в причудливой цветной смеси.

О новых приемах развития, связанных с применением техники алеаторического контрапункта, Лютославский говорит: «Если я говорил, что не отщепляюсь от мотива, то я имел в виду, что действительно существуют мотивы внутри отдельных слоев. Это, однако, не означает, чтобы я старался продолжать так называемую работу над мотивом, известную из классической музыки... Связь между собой отдельных фрагментов или элементов формы совершенно иного рода — она не основана на мотивных связях. Однако если бы я хотел указать характерное место, где выступает такая внутренняя, скрытая мотивность,

то привел бы пример хотя бы из окончания «Funebre», где это место легко услышать, несмотря на всю ритмическую сложность звукового результата четырех мелодических линий, наложенных гетерофонически. Это особенно ясно благодаря медленному темпу»<sup>3</sup>.

Новое появилось и в интервально-интонационном языке Квартета. Впервые Лютославский последовательно применяет четвертитоновые соотношения звуков.

Четвертитоновая техника — явление довольно распространенное в современной музыке. Чешский теоретик и композитор Алоиз Хаба создал особую ладовую систему из 24 тонов, у него четвертитоны — это новая темперация; он сконструировал для нее четвертитоновое фортепиано. Новое по сравнению с Хабой у Лютославского заключается в том, что последний связывает их с гетерофонной техникой. Именно в моменты «раздвоения», разбухания мелодической линии уместны такие постепенные переходы, как способ обыгрывания интонаций, дифференциации, мельчайших отклонений от главного центра с неизменным сохранением диатонической основы. Этим трактовка гетерофонии у Лютославского отличается и от толкования ее Стравинским или Шостаковичем, в гетерофонных комплексах которых нет четвертитоновых переходов и все звучит жестче, гуще. «Речь идет о том, чтобы изменение звуков непрерывным способом следовало во времени как можно более точно. Поэтому лучше употреблять определенную фиксированную высоту, даже учитывая, что она приближительна, — указывает Лютославский. — Очевидно, это не то же, что *glissando*... Иногда намеренно передвигаю по четвертитоновой скале ряд голосов смычковых инструментов таким образом, что в целом создается впечатление непрерывно перемещающегося в пространстве четвертитонного кластера»<sup>4</sup>. Таким образом, в самой партии инструмента четвертитоны задуманы так, чтобы соседние ноты могли быть сыграны отдельными пальцами.

Кроме того, Лютославский чутко слышал такой же прием в фольклорной практике и уподобил четвертитоновые колебания исполнительской манере народных певцов. Отсюда усиление экспрессии выражения как в гетерофонных, ансамблевых, так и в сольных эпизодах: в монологах, одностолье, возникающем при передаче мелодии от одного инструмента к другому. Образуется особый камерный стиль.

Развитие строится на сопоставлении ряда контрастных эпизодов, течение которых периодически прерывается рефреном — октавным мотивом двойными нотами на *c*. Рефрен каждый раз поворачивает развитие в новую фазу, выполняет вводную, разделительную и заключительную функции; он же утверждает «тонику» части. Так возникает форма, близкая традиционному многочастному рондо с контрастными эпизодами.

<sup>3</sup> K a c z y ń s k i, s. 25—26.

<sup>4</sup> K a c z y ń s k i, s. 70.





б) 9

V-no I

V-la

V-c.

*quasi f*

*quasi f*

*quasi f*

ca 1)

в) 13

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

*pizz.*

*p*

*p*

*p*

*p*

ca 2)

характера возвращает слушателя из мира фантастики в мир реальной экспрессии.

Предвидение Лютославского в создании нужного эффекта поистине удивительно: обозначен каждый штрих, оттенок, артикуляция, длительность пауз, и это в каждой партии отдельно, имея в виду общий результат!

Пробегаая глазами развитие I части, можно констатировать, что преобладание метода экспозиционного показа по Лютославскому — «статического» обусловило фрагментарное построение «Вступительной части», развертывающееся в сопоставлении ряда эпизодов.

Гораздо более целенаправлена в динамике общего развития II, «Главная часть». Все в ней укрепляется, приобретает широкие масштабы. Снова определяющим фактором является смена разделов, объединенных общей фактурой.

Уже начальный фрагмент «Главной части», в отличие от вводного ко «Вступительной», воплощает сконцентрированный сгусток энергии. Четыре инструмента обрушивают на слушателя неистовые потоки тремолирующих комплексов. Возникает иллюзия разбегающихся от разных центров и неуклонно нарастающих и убывающих коротких динамических волн, захлестывающих одна другую. Общий эффект — взбудораженная моторика кружащегося спирального движения.

Следующий большой раздел из десяти эпизодов объединен общим развитием однотипной фактуры — игра *pizzicato* (ц. 14—23). Среди рассыпчатой мозаики в каждом эпизоде обнаруживаются определенные опорные тоны, вокруг которых сосредоточивается россыпь фигураций. Вычерчивается четкая линия, соединяющая отдельные звуковые точки как ладовые ориентиры. Крупным планом это квинты *e—a—d*. Звук *a* — цель всего развития — высшая точка первой волны Главной части и вместе с тем отправной пункт начала волны (ц. 24). Контрастный предыдущему раздел основан на диаметрально противоположной образной сфере. На протяжении восьми эпизодов Лютославский дает различные варианты *glissando*, каждый раз обновляя эффект в сочетании с другими контрастными средствами. Так сонорное тесно переплетается с динамическим, становясь фактором драматургического развития формы.

В дальнейшем динамика нарастания сонорных эффектов проводится еще отчетливее. В преемственности приемов, уже найденных прежде, в постепенности перехода к новому также заключается единство линии развития. Новое сначала сопоставляется с предшествующим материалом, а затем тот выключается, уступая место следующему, введенному впервые или после долгого перерыва. Это отдаленно напоминает прием переключения функции с главных на второстепенные в полифонической фактуре.

Все чаще скрещиваются линии (тематические, динамические и колористические), переброшенные от предыдущих эпизодов, они постепенно синтезируются. В ц. 36 в «Главной части» появляется также важный материал из «Вступительной»: аккорд *pizzicato*, преобразованный из мотива рефрена (см. пример 29). Играющий во «Вступительной» части значительную драматургическую роль, предвещая там поворотный пункт в развитии, он отныне и здесь открывает каждый из последующих эпизодов (цц. 36—39). Появление его знаменует наступление важных моментов в развитии цикла: близится кульминация «Главной части».

Центральная кульминация квартета выделена в отдельный эпизод — *Appassionato* (цц. 42—43). Это наиболее протяженный и развернутый во времени, многоступенчатый в динамическом отношении, политематический фрагмент, где взаимодействуют несколько новых фактурных элементов, развивающих некоторые прежние в ином качестве. Он начинается всем ансамблем одновременно, после чего каждый играет *ad libitum*. Короткие мотивы-«приказы», ритмо-ударные фигурации, тремолирующие на одном звуке, на разных интервалах, двойными нотами,— все многослойные элементы сливаются в диком хороводе густой колышавшей «магмы». Напряжение усиливается темповым нарастанием (*accelerando* — *Presto*). Следующий этап кульминации, напротив,— темповое замедление — *poco Largo*; цель его — смысловое прояснение после хаотического нагромождения импульсивных волн движения. Третий этап — последний мощный рывок, снова *Presto*. На сей раз — головокружительный взлет *glissando* из средних в высшие регистры всех инструментов у первой скрипки флажолетами. Прием флажолетного *glissando* — чисто сонористический эффект, но он сочетается здесь с динамикой твердого ритма; каждый из участников ансамбля, достигнув высшей точки подъема, отбирает свою особую ритмоформулу, рисунок которой выписан композитором поверх партий. И лишь после этого наступает постепенное разрежение, все более расширяется дыхание ритма, отдельные звуки разделяются паузами, удлиняющимися ферматами. От *Presto* — к *poco ritenuto*, от *fff* — к *subito p*. Развитие драматургии Квартета воплощает драматическую коллизию, типичную для произведений Лютославского.

Далее следует вывод цикла, раздел, который условно можно назвать кодой. После страшного напряжения кульминации — состояние оцепенения, после верха хаоса — упорядоченное звучание квартета,

возвращение к организованной совместной игре,— контрасты, типичные для кульминационных разделов произведений Лютославского. Происходит важный поворот в развитии цикла: трагическое очеловечивается, дается сквозь призму восприятия человека (имитация плача в ц. 45).

В тишине возникает удивительный момент в драматургии Квартета: раздел, озаглавленный «Funebre». Это не обычный похоронный марш, а скорее оплакивание усопших, заупокойное пение. Вообще заметим, что хотя Лютославский любит выделять подзаголовками кульминационные моменты своих композиций («Апогей» в «Траурной музыке», «Appassionato» и «Funebre» в Квартете и др.), эти разделы не выделяются в специальные части, по указанию композитора, их не следует понимать как музыку, имеющую традиционные жанровые признаки. Композитору лишь важно такой «программной» или сюжетной ассоциацией усилить экспрессию определенного характера. «Речь идет тут о типе экспрессии, красок, способов интерпретации, — говорит он. — Словом «Funebre» я отчетливее подсказываю исполнителям желательный эффект, чем если бы я написал «Grave»<sup>5</sup>.

На деле Лютославский нашел такие звучности струнных, которые уподоблены человеческим стонам, в частности, перекликаются с аналогичным звучанием хора в «Поэмах Мишо». Имитацию стонов создают глиссандирующие спуски в конце мотивов, а также «раздвоения» основных тонов; их скольжения по близлежащему звуковому полю образуют расплывчатые дрожащие контуры линии.

После «Funebre» наступает последний раздел коды, ее заключение. Как это закономерно у Лютославского, достигнутое закрепляется путем вариантности. Эффекты, возникающие на разных этапах развития, суммируются в одно целое. Напоминаются отдельные кадры прошлого — как наплывы на киноленте. Снова усиливается сонорное начало; нарочитые ритмо-агогические колебания содействуют ослаблению напряжения. Происходит полное приостановление движения; остается статика двух остинатных тонов, господство пауз, разделяющих отдельные разрозненные звуки.

Знаменательно ладовое завершение квартета. Еще в «Funebre» звуковое поле сосредоточено вокруг тонов, опевающих *g* (*f—fis—g—as—a*). Звук *g*, с которого начинается квартет, приобретает значение ладового центра. Опора на центральные устои здесь так же показательна, как и конструктивная стройность: и то и другое говорит об ориентации композитора на традиционную музыку; и это в произведении, наиболее далеко ушедшем от привычной музыки, произведении-манифесте, демонстрирующем принципы «композиции с применением ограниченного действия случая»!

Характерно, что у Лютославского, как и у других современных авторов, ладовый устой понимается не как одиночный тон, а как целый

<sup>5</sup> K a c z y ń s k i, s. 27.

комплекс. В разных комбинациях показан весь 12-тоновый звукоряд. Но в отличие от других композиторов, у Лютославского этот комплекс не сосредоточен в аккорде, а распределен во времени. Композитор утверждает сумму горизонталей, как новый вид движущейся во времени гармонии. Ю. Буцко назвал ее «процессуальной»<sup>6</sup>. Она отличается также и от линейной полифонии,— это именно разложенная между всеми инструментами общая результативная линия, образуемая перехватами звуков отдельными партнерами.

Наконец, выдающихся достижений Лютославский добился в обогащении красочной палитры звучания квартета.

Таковы черты нового и преобразование традиционного в технике, провозглашенной Лютославским в своем квартете.

\* \* \*

Если Квартет стал одной из вершин камерного творчества Лютославского, то Вторая симфония — высшее достижение композитора в симфонической музыке.

В последние годы композитора все более беспокоит то состояние большой симфонической формы, и особенно жанра симфонии, в какое привело его эксперименты авангардистов. Вторая симфония Лютославского противопоставляет этим экспериментам произведение, в котором композитор намеренно вернулся к традиционной крупной форме. Это вовсе не значит, что композитор отрекается от творческих достижений предыдущих своих опусов,— напротив, здесь он наглядно демонстрирует возможности соединения новых композиционных методов со стойкими традициями симфонической классики.

Насколько серьезное значение Лютославский придает роли жанра симфонии в развитии современной музыкальной культуры, свидетельствует тот факт, что композитор, не ограничиваясь самим сочинением, то есть практической стороной дела, выступил с рядом статей и заявлений, проясняющих его позиции относительно произведений крупной формы. Приведем некоторые из его высказываний.

Лютославский говорит о двух видах формы, бытующей в современной музыке — «замкнутой» и «открытой»<sup>7</sup>. Под «открытой» композитор понимает форму, встречающуюся у композиторов, оперирующих сериальной техникой,— это не законченное целое, а как бы его часть, какой-то момент во времени. Дальнейшей стадией ее развития является так называемая моментальная форма, в которой композитор не устанавливает никакой связи между каждым отдельным моментом своей музыки и всеми остальными. Здесь по существу важно только то,

---

<sup>6</sup> См.: Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции.—«Советская музыка», 1972, № 8, с. 118.

<sup>7</sup> Эти термины встречаются также в высказываниях других композиторов, в частности К. Штокгаузена, одного из авторов «открытых» форм.

что мы слышим в данный момент. Таким образом, создается нечто, что можно назвать «антиформой»,—собрание следующих одно за другим событий, не требующих никакой последовательности. В качестве примера Лютославский приводит произведение К. Штокгаузена «Карре для четырех составов инструментов», которое можно слушать и целиком, и частями, в зависимости от того, как будет угодно слушателям.

Считая подобные эксперименты «атрофией формы», Лютославский выступает сторонником другой, по его определению, «крупной замкнутой», основанной на классических традициях. По существу это один из видов современной контрастно-составной формы, теория которой разработана советскими теоретиками В. Протопоповым, В. Цуккерманом, Ю. Тюлиным, Л. Мазелем. Лютославский предлагает свое понимание «крупной замкнутой» формы, в основе которой лежит функциональная трактовка участков формы, то есть строгое соотношение ее разделов с целым.

В связи с этим Лютославский большое значение придает назначению каждого раздела в общем драматургическом плане композиции. Он различает «четыре характера музыки» (подразумевая под «характером» тип изложения и развития, «функцию данного отрезка в создании формы целого»): повествовательный — экспозиционный (*pagasujący*), переходный (разработочный, *przejęscowy*), вступительный и заключительный<sup>8</sup>. Лютославский подробно поясняет роль каждого раздела в форме с двух точек зрения: композиционной и — что очень важно — со стороны слушательского восприятия, воздействия музыки на аудиторию. Прежде чем приступить к конструированию крупной формы, необходимо подумать о моментах большой смысловой насыщенности. Между ними размещаются те моменты, которые сами по себе не имеют собственной ценности и извлеченные из формы теряют свой смысл. Снова подчеркивая важность соотношения этих моментов между собой и их формальной функции, Лютославский поясняет, что они призваны дать нам понять, в каком месте формы мы находимся, заставляют ожидать продолжения или предупреждают об окончании всего произведения или какого-либо его этапа.

Лютославский признает, что необходимо непереносимое сочетание обоих элементов, ибо в музыке, перенасыщенной глубоким концентрированным содержанием, оно теряет свою значимость в силу недостатка моментов разрядки, контраста. Собственно, высказывания Лютославского ценны не сами по себе,—ведь он не делает в области формы никаких открытий,—а тем, что он считает приложимыми законы традиционной формы к новому языку, к музыке на ее современном этапе развития.

---

<sup>8</sup> В беседе с автором этих строк Лютославский сказал, что позаимствовал эти определения у своего учителя В. Малишевского, тот же — у А. К. Глазунова, у которого проходил курс анализа форм.

Лютославский не устает напоминать эти давно известные азбучные истины, ибо в условиях, когда в угоду моде, в погоне за ложно понятыми новациями музыкальное произведение превращается в свою противоположность, «антиформу», необходимо постоянно восстанавливать эти аксиомы. И Лютославский подчеркивает, что независимо от развития современного мышления, далеко шагнувшего вперед по сравнению с классикой, независимо от новых типов тематизма, которые, изменив прежние очертания, должны сохранить свою роль и в новом, преобразованном виде,—сущность произведения как художественно-эстетического явления должна сохраниться.

Концепция крупной формы, в основе которой лежат «ключевые мысли» — тема и драматургический план, базирующийся на различном соотношении функционально понимаемых разделов,—практически воплощается композитором во всех произведениях последнего периода как вокально-симфонических, так и бестекстовых.

Во Второй симфонии обобщены все достижения Лютославского,—классического периода его творчества и всего «алеаторического» периода. Здесь достигла совершенства разработанная композитором в произведениях последнего десятилетия особая контрастная двухчастная форма. Первому ее разделу, обычно состоящему из нескольких разнохарактерных эпизодов, противостоит финал. Цельный, разросшийся до больших размеров, он уравнивает композицию и представляет собой обобщающий итог всей концепции. В I части (или частях), где сопоставляется цепь различных образов, преобладает статический тип развития (цитируя Лютославского, «повествовательно-экспозиционный» характер музыки), во втором — динамический («разработочный»). Это не значит, что в I части отсутствует всякое движение, развитие «ключевых мыслей». Если мы вспомним обо всем, что было сказано выше, то в первых частях преобладает красочно-сонорная сторона музыки, и развитие направлено в сторону колористических кульминаций, а в финале — неуклонное оркестровое *crescendo* приводит к громадной динамической кульминации, после чего в краткой коде снова выступают красочные средства оркестра. При всем своеобразие содержания такую форму в различных вариантах мы найдем и в «Венецианских играх», и в Квартете, и во Второй симфонии, и в «*Livinge orchestre*», хотя «Игры» и «*Livinge*» — четырехчастные, а Квартет и симфония — двухчастные композиции. В данном случае количество частей не меняет сути дела, ибо и в «Играх», и в «*Livinge*» первые три части аналогичны начальной, распадающейся в Квартете и симфонии на ряд эпизодов,—здесь важен вес и значение финала, уравнивающего всю композицию. По существу такая форма в новом качестве продолжает традиции классического и романтического цикла. В. Лютославский говорит: «В классической музыке, прежде всего у Гайдна, Моцарта и их современников, основной, главной частью произведения являлась первая часть, финал же был более легким, преимущественно умиротворенным заключением. В эпоху позднего романтизма, в

брамсовских симфониях, основных частей стало две: первая и последняя. При прослушивании симфоний Брамса меня всегда преследовало ощущение тоски, перегруженности. Чтобы избежать этого, я попробовал форму больших пропорций, но, одновременно, чтобы она на сто процентов была пригодна для восприятия слушателем. По сравнению с классиками я поступил наоборот: передвинул центр тяжести в конец произведения, сделав основной частью «Direct» — во Второй симфонии, Главную — в Квартете, финал — в «*Livre pour orchestre*». Вступительная часть, чтобы увлечь слушателя, втянуть его в разыгрывающиеся звуковые события, должна быть формой с не слишком широкими контурами. Поэтому я применил здесь — и потом повторял еще неоднократно — форму циклов коротких эпизодов»<sup>9</sup>.

Чтобы подчеркнуть свою идею, во Второй симфонии, как и в Квартете, композитор прибегнул к программным заголовкам: ее части носят название «Hesitant» и «Direct» (франц.: «колеблясь» — и «прямо», в переносном смысле — нерешительно, сомневаясь — и решительно, напрямик). Названия эти удачно определяют характер музыки и раскрывают драматургическую концепцию цикла.

Ряд последовательно развивающихся фрагментов показывает различные этапы начала какого-то действия. Но после каждого экспонированного звукового образа следует короткий рефрен, как бы взгляд сверху, резюмирующий постскрипtum, обрывающий сказанное и подвергающий его сомнению; любой фрагмент после этого выступает в искаженном свете, гротескно-искривленный. Итак, образно говоря, в «Hesitant» все попытки оканчиваются ничем, отсюда, кстати, и символический подзаголовок части.

Та же линия вначале продолжается и в «Direct», но вскоре происходит перелом, — открывается простор действенно-направленной, устремленной вперед динамике. Однако, достигнув колоссальной по силе напряженности вершины, апогея борьбы, активные силы вновь наталкиваются на гигантское противодействие; так возникает катастрофа, органичное следствие всех «колебаний» и противоборств первой части. Тихая отрешенная кода финала свидетельствует о крушении надежд, символизирует поражение.

Перед нами вариант темы, которая явно волнует Лютославского и повторяется в ряде его произведений, таких как «Траурная музыка» или «Поэмы Мишо», и показывает тревогу художника-гуманиста за судьбы мира.

Этому содержанию соответствует образное воплощение. «Hesitant» открывает четко очерченная решительная тема медных духовых, близкая к традиционным фанфарным образам, — выделяется тембр труб, варьируется оstinатная трихордная попевка в ясно прослушиваемом ладу мажорного наклона с опорой на основной тон es:

---

<sup>9</sup> K a c z y ń s k i, s. 30—31.



80

3/4  $\text{♩} = ca. 132$  *acc.* *a t<sup>o</sup>* Più mosso ( $\text{♩} = ca. 176$ )

1 *P.G.* *mf* *f* *p* *mf*

Tr. b. 2 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

3 *mf* *mf* *mf* *mf*

1 *P.G.* *mf* *f* *p* *mf* Più mosso ( $\text{♩} = ca. 176$ )

Cor. 2 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

3 *mf* *mf*

4 *mf* *mf* *mf*

1 *P.G.* *p* *mf*

Tr. n. 2 *mf* *mf* *mf*

3 *mf* *mf*

И здесь, и особенно в последующих разделах «Hesitant» острота и аскетизм мелодического рисунка, пристрастие к различным сочетаниям духовых напоминает некоторые особенности стилистики Стравинского неоклассицистского периода. Или вспомним фанфарную главную тему Первой симфонии того же Лютославского. При сравнении явственно проступает огромная разница в методах развития, музыкальной фактуре, в принципах построения формы. Это видно уже в ходе развития первого образа,— ясная определенность фанфарного мотива вскоре затушевывается и растворяется в сложных политональных наложениях 10-голосного хора медных, и хотя внутри каждой линии сохраняется трихордовость, квартоквинтовые и большесекундовые соотношения звуков, все сливается в общей густой колеблющейся массе, «звуковой магме», что совершенно исключается у Стравинского. Сразу подчеркнем: в дальнейшем, несмотря на полифонические и гетерофонные наложения, диатоническая основа сохранится как конструктивный принцип строения тематизма Второй симфонии, отправная точка ее «звуковых образов».

При внимательном вслушивании обнаруживается интересная закономерность последования начальных эпизодов. Здесь дается как бы тематизм в процессе развития. После всех модификаций и

перемещений трихордовых попевок в конце ц. 1 явно выделяются из магмы общего звучания тоны  $g—a$  у первой трубы. Эти же два тона в обратной последовательности  $a—g$  главенствуют и во 2 эпизоде у рояля и челесты. Трихорд  $a—g—d$  подчеркивается и в «постслове» рассыпающегося на осколки первого образа в ц. 2а и 2в у труб.

Таким образом, развитие первой темы осуществляется путем передвижения от бемольного трихорда  $es—f—b$  к «белоклавишному» —  $g—a—d$ , а центральная ось передвигается от  $es$  к  $a$  (находящемуся в тритоновом отношении к начальному  $es$ ).

Этот процесс будет продолжен и в дальнейшем: названные тоны, принимая на себя роль, аналогичную тональному центру в традиционной музыке, появляются в переломные моменты, намечая единую центральную линию драматургии произведения и показывая тематизм в движении, преобразовании.

В «Hesitant» сохраняется также принцип чистоты тембров, свойственный еще раннему, классицистскому периоду творчества Лютославского. Противопоставление эпизодов, связанных с определенными тембрами, возрождает в широком плане принцип концертного соревнования групп оркестра.

В целом можно отметить три типа тематизма, связанных с разными способами звуковой организации: диатоническая, хроматическая и позже, в «Direct», четвертитоновая группы. Характер тем связан также с тембровой реализацией. Подобно тому, как это было в «Поэмах Мишо», в первой части почти отсутствует струнная группа — тембр ее приберегается для финала. Здесь же комбинируются различные инструменты духовой группы и ударно-кolorистические, обладающие специфической окраской. Некоторые образы связаны с лейттембрами и возвращаются с правильной периодичностью, как это бывает в рондо-образной форме. Так, выделяется эпизод, основанный на звучании трио деревянных духовых (цц. 8, 13, 18, 25, 47, 49, 53). В их гнусавой окраске и специфической интервалике слышатся ноты скепсиса. Этот образ — рефрен «Hesitant», с ним связано развитие драматургической линии, воплощающей негативное начало:

81 2/4 = ca 90

Ob. 1 *p* *p.p.* *poco più vivo* *rit.*

2 *P. a.* *poco rit.* *p.p.* *p.p.a.* *a tempo.* *poco rit.*

C. ingl. *p* *p.p.* *p.p.a.* *poco rit.*

По мере развития изменяется образная сфера эпизодов, нарастают зловещие, грозные ноты, темнеет и искажается тембровая окраска, к концу «Hesitant» фаготы и тромбоны вытесняют остальные инструменты.

Эпизодам скепсиса, философско-созерцательного начала противостоят разделы пасторального характера, связанные с тембрами флейт и кларнетов, а также фантастически-сказочные эпизоды светлого, восторженного или мечтательного настроения. В сопоставлении с образами скепсиса они звучат еще ярче, радостнее и возбужденнее. Эти эпизоды сгруппированы в центре части и приводят к колористической кульминации.

Некоторые особенности композиционного метода Лютославского проявляются на подходах к кульминации. Во-первых, приближение к вершине части не исключает ясно выраженного солирования инструментов. Пристрастие Лютославского к выделению соло лежит в основе композиции формы с мобильными структурами и импровизационным ритмом; пример идеального раскрепощения солистов в камерной музыке — Квартет. Вторая симфония доводит до совершенства эту технику в «крупной замкнутой» симфонической форме, чем она и отличается от «Венецианских игр» и других произведений меньшего масштаба. Как уже говорилось, такая трактовка инструментов идет от принципа концертирования, излюбленного Лютославским.

Принцип концертного солирования лежит в основе всех темброво-сонорных эффектов произведения. Фактором *crescendo* в «Hesitant» служит особый план чередования групп.

Фактически тут чередуются два разнородных образа; в первом индифферентная гетерофонная масса, образующаяся от смеси фигураций духовых, постепенно обретает сильный динамический накал, когда к ней подключается группа ударных. Эта группа эпизодов подобна волнообразным порывам шквального ветра. Аналогом этих сфер могут служить такие образы, как безудержный поток стихийных сил природы в романтическом «Ученике чародея» или «разгневанные» механистические силы в сюрреалистском «Молоте без мастера». Другой, полярный образ, — импрессионистически переливчатые блестящие рояля, челесты и арфы, словно воплощение прекрасного видения, ускользающего в зыбкой призрачной дали.

Обе сферы развиваются и достигают предела образной заостренности. В первой выхолащиваются все «музыкальные» свойства и нарастает стихия ритма, ударно-шумового начала. Еще один вариант современной «Пляски мертвых», жуткий разгул античеловеческого, антигуманного, сметающего все прекрасное.

Таким образом, кульминация «Hesitant» имеет явно негативный подтекст; эпизод солирующих ударных — первое звено в цепи кульминаций, объединяющей эту линию драматургии симфонии. Он предвещает грядущие катастрофы, предсказывает ход развития дальнейшего. И не случайно после кульминации следует один из самых искаженных

вариантов «темы скепсиса»: она превращается здесь в тему причета и разрастается в обширный репризный раздел, замыкающий I часть (цц. 47—55). В преддверье «Direct» интонации стога глухо звучат в низких гнусавых регистрах трио фаготов; мрачная угроза слышится затем в рокошущем фрулато тромбонов и тубы (ц. 55). Так трагически завершается драматургическая концепция первой части Второй симфонии — «Hesitant».

Наиболее самобытным в утверждении новых средств выразительности представляется финал, «Direct». Начало его, собственно, продолжает последний эпизод «Hesitant». На смену стону фаготов и тромбонов приходит глухой гул контрабасов в низких регистрах. Впервые в партитуре (если не считать нескольких коротких «разделительных» аккордов между эпизодами) на сцену выступает струнная группа. Вначале неясный, все более четко обозначается контраст средств, перелом в самом методе лепки формы. После чистых тембров «Hesitant», где основным приемом было сопоставление несмешанных красок, здесь нарочитое наложение густых кластерных созвучий; после конструктивно четких интонаций мотивов — густая постепенно разрастающаяся смешанная масса — «звуковая магма». К контрабасам поочередно присоединяются виолончели, альты, скрипки, затем — медные и деревянные духовые.

Затаенное начало «из глубины» аналогично традиционным симфоническим образам мрака (вступление Шестой симфонии Чайковского, «De Profundis» Онеггера и др.). Вместе с тем продление басовых звучностей и их бесконечное раздувание создает столь грозное, подавляющее впечатление, что наводит на представление о космическом, бесконечном. В «Direct» все приобретает гипертрофированные размеры.

Интересно проследить тематическое развитие, — в крупной симфонической форме, несмотря на всю сложность техники Лютославского, очень отчетливо проявляется единая линия, интонационные связи между различными разделами произведения. При этом Лютославский придерживается композиционного принципа, который он разработал в своих прежних сочинениях: один и тот же материал по-разному расчленяется в гетерофонной ткани в зависимости от количества инструментов.

Так поначалу между соседними звуками преобладают широкие расстояния, по вертикали образуются целотоновые отношения, а по горизонтали густую вязкую массу «пробивает» все тот же трихорд, сразу же устанавливающий тематические связи между «Hesitant» и «Direct».

И вот фанфарная тема, едва определившись в начале симфонии, неожиданно, казалось бы, бесповоротно брошенная, вновь собирается по крупницам отдельных тонов и, наконец, напоминает о себе в последующем развитии:

107 ca 7"

109 ca 8"

senza sord. (*legato*)

Tr-be

3

1

Cor.

2

3

4

Tr-ne 1

*p*

*(legato)*

*(legato)*

*(legato)*

*(quasi legato)*

*p*

Характерно, что она принадлежит тем же тембрам, трубам и валторнам (цц. 107—112). Особенно отчетливо фанфарные мотивы напоминают о начальной теме «Hesitant» в следующих разделах, где снимаются струнные и к духовым подключается батарея ударных (цц. 120—122). Здесь появляется новое продолжение мотива, существенно влияющее на его содержание; благодаря пружинящей синкопированной ритмической фигуре, тема становится энергичнее, подготавливая близящееся нарастание. В ц. 122 этот новый ритмический элемент отрывается от своего фанфарного предшественника: отовсюду несутся кличи, господствует стихия ритма. При этом сохраняется трихордовое строение, теперь по вертикали. К ц. 124 намечается перелом в драматургии: от долго длящихся, продолжительных состояний первой половины «Digest», где сонорное играет еще значительную роль, к преобладанию средств динамики.

Большое значение в нарастании имеет постепенное ускорение темпа. В начале финала скорость довольно долго остается сдержанной (композитор обозначает ее по метрону: цц. 101—122 ♩ = 96). Далее вводится очень интересный прием агогического несовпадения, когда на фоне тематизма струнной группы, сохраняющего стабильный темп (♩ = 96), вторгаются эпизоды, исполняемые деревянными духовыми, затем медными, ударными и т. д. в значительно более быстром темпе

( $\text{♩} = 150$ ; ц. 123—124). Это пример намеренного противопоставления тематизма, связанного с различными тембрами, но сочетающегося в одновременности.

Темповая асинхронность — явление новое, которым Лютославский утверждает не только исполнительскую самостоятельность отдельных групп оркестра, но и самодовлеющую ценность каждого группового тембра. По сути это развитие двух принципов оркестровки — чистых тембров и функциональной трактовки оркестровых линий, когда контрапунктические и тематические пласты фактуры меняют свое назначение в развитии формы. Таким образом, в комплекс выразительных средств, характеризующих новый тематизм Лютославского, входит не только интонационно-ритмическая, артикуляционная, динамическая и красочная сторона, но и темп, находящийся в постоянном движении. Благодаря наложению на стабильный фон отрезков в более быстром темпе создается впечатление резкого рывка вперед. Лютославский широко пользуется этим приемом при волнообразном подъеме к вершине части.

На подступах к кульминации вводятся еще два новых приема, имеющих важнейшее композиционное значение. Когда все прежние средства, в том числе и ускорение темпа, сыграли свою роль в нарастании напряжения, меняется самый способ игры оркестра; ритмическая импровизационность внутри разделов отвергается четким тактовым делением, то есть совместной игрой оркестра в такт (*a battuta*). Именно такая кардинальная смена фактуры более всего указывает на коренной перелом в драматургии.

Одновременно с таким резким изменением способов игры преобразуется также форма. Если прежде сопоставлялись протяженные, долго длящиеся отрезки, то по мере приближения к кульминации укорачиваются и сами эпизоды, и увеличивается частота их вступлений. Отдаленно этот прием напоминает стреттные имитации в традиционной музыке (кстати, излюбленное средство развития в Первой симфонии Лютославского), но разительно отличается от привычных схем сообразно новшествам техники композитора. Сталкиваются разнохарактерные образы, и начало одного накладывается на конец другого. Каждый из них составляет определенный фактурный комплекс. Индифферентные, типа так называемых общих форм движения, фигурационные, гетерофонное расслоение хроматических мотивов, гаммообразные пассажи, тремоло последовательно включающихся ударных — все более разнотембровые контрастные образы сменяют друг друга со все более суживающимся интервалом во времени. (Укорачивание разделов на подступах к главной кульминации Лютославский применил также в финале «Венецианских игр», а еще раньше в третьей «Постлюдии», где впервые разработал технику этого приема). В чередовании быстро мелькающих красочных пятен появляется некоторая калейдоскопичность (ц. 139—144). Наконец, поток разновременно включающихся ударов объединяется в общий такт (ц. 145, 147). Возникают явные жанровые ассо-

циации: упорядоченное движение напоминает быстрый марш. Благодаря сравнительному показу крайних противоположностей увеличивается сила воздействия и выразительность техники а Battuta, к которой мы настолько привыкли в традиционной музыке, что давно утратили столь острое ощущение ее силы и возможностей.

Как средство оркестрового *crescendo* подключается и темп. Если раньше намеренно употреблялась темповая «разноголосица», несовпадение, то здесь все приводится к единому знаменателю. В самый момент кульминации (ц. 146 и далее) темповое указание гласит:  $\text{♩} = 90$  (раньше  $\text{♩} = 160-180$ ), тем не менее темп кажется значительно более быстрым, ибо членение метра и организация ткани в четкие вертикали *tutti* уподоблены быстро скандируемой ораторской речи. К тому же сказывается разница между произвольным течением нетактированных эпизодов и четким метром дирижированной игры.

Кульминация протяженна во времени и распадается на несколько динамических волн. В первой реализуется процесс формирования новой темы. Характерно, что «строительный» материал аккорда *tutti* — преимущественно кварто (квинто)-секундовое, то есть выдержано то же трихордовое строение (ц. 146), как схема фанфарного тематизма.

Вторая волна — это собственно изложение кульминационной темы во времени, по горизонтали (цц. 147—151). В этой теме уже не трихордовый принцип, а диатоника тоновых и полутоновых отношений, причем в строении вертикали большую роль играет полимодальное наложение и даже имитационная полифония мотивных структур. Уже в следующий момент (ц. 149—151) «рубленный» ритм ровных четвертей начинает постепенно расшатываться. Сначала — внедрением различных ритмов внутри такта, при сохранении дирижирования. Противоборство двух принципов метрической организации какой-то период еще продолжается, — то берет верх ритмическая асинхронность (ц. 151), то ее вытесняет тактовая упорядоченность (ц. 152), однако все более господствуют синкопированные ритмы, развивчивая железную спаянность вертикалей. Тематически также усиливается «разброд», «колебания» между широким интервальным размахом и поступенной и глиссандирующей «наступательностью».

Высшая ступень кульминационного раздела — алеаторическая, вторая кульминация симфонии, (ц. 153), последний этап напряженности, когда объединяются 40 оркестровых партий, обладающих каждая своим самостоятельным интонационно-ритмическим рисунком. Мелодикоритмический рисунок каждой партии лапидарен и прост, — это либо опевание одного тона, либо тремолирующая квинтовая или тритоновая раскачка с последующим утверждением одного центрального тона. И так же, как было в преддверьи общего кульминационного раздела, отрезки второй вершины постепенно укорачиваются: от долгого звучания асинхронно вдальбливающих свой центральный тон партий — к реминисценциям, отголоскам, вторжениям отдельных эпизодов кульминаций. Здесь Лютославский, резюмируя развитие драматургии всех

линий симфонии, нашел замечательный эффект внезапного оркестрового *diminuendo*, который подчеркивает катастрофический смысл происшедшего. Напомним, что в начале «Hesitant» каждый тематический эпизод имел свой краткий резюмирующий *postscriptum*, подытоживающий сказанное. Эта линия своеобразно воскрешается в центральной кульминации в виде эффекта эха. Впервые прием неполного снятия *tutti*, когда часть инструментов по контрасту с грохотом *tutti* оставляет его «след», в виде еле слышных тянущихся pedalей *pp*, Люто-славский использовал в Первой симфонии, затем в «Венецианских играх» и неоднократно по-разному его варьировал. Во Второй симфонии эффект предстает по-новому и оказывает сильнейшее воздействие своим экспрессивным результатом. Еще в пределах общего *tutti*, заглушенные его ревом, некоторые инструменты деревянные и медные сбавляют силу звучности, переходят от *ff* к внезапному *pp*. И вот в момент, когда последние аккорды отгремели *tutta forza*, остается еле слышное звучание коротких прерывистых мотивов дерева и меди. Резонирующие обертоны отгремевших залпов словно отражены многократным эхом. Так закономерно подготовлен трагический вывод.

Когда идет на постоянном *diminuendo*; звучность снова возвращается в глубину соло двух контрабасов и замирает. Тембр контрабасов отсылает слушателя к началу «Direct», но там из густой мрачной бесформенной массы, как феникс из пепла, возрождалась жизнь, здесь же — после торжествующих высот — срыв и падение к истоку, к изначальной среде. В такой направленности развития содержится и проблеск надежды; не намек ли это на вечность процессов жизни и смерти, ведь возможно и возобновление всего круговорота с самого начала?

С точки зрения конструктивной обрамление главной части одним материалом придает композиции черты симметрии, стройности и уравновешенности, которые сохранились от классицистского периода творчества Лютославского и придают его произведениям черты упорядоченности и единства.

То же можно сказать о тематическом материале коды, как и вообще всей симфонии. Солирующие контрабасы интонируют большую секунду *es—f*, кластерный фон остальных контрабасов также содержит комплекс, опевающий важнейшие, центральные тоны симфонии:

The image shows a musical score for two double basses, labeled 'C-b. 1' and 'C-b. 2'. The music is written on two staves. Above the staves, there are tempo markings: 'calando' and 'poco meno mosso'. Dynamic markings include *mf*, *p*, *pp*, and *f*. A circled number '150' is at the top left, and a circled number '18' is at the top center. The score depicts a complex of notes, likely a cluster, as described in the text.

На протяжении симфонии фанфарные и трихордо-диатонические попевки неоднократно напоминали о себе. Они составили основную драматургическую линию произведения. Упорное возвращение к исход-



ным, центральным звуковым комплексам, использование отдельных интонаций как лейтмотивов еще раз говорит о том, что, несмотря на коренные преобразования в сфере тематизма, на его новую трактовку, Лютославский остается верен принципам, которые он утверждал еще в произведениях классицистского периода — Первой симфонии, Концерте для оркестра и др. Только тональная система сильно модифицирована, и ладовые центры в ней выступают в виде сложных полимодальных комплексов. Сохранилось и внимание Лютославского к выразительности интонации как важнейшего средства высказывания. В этом секрет того воздействия, которое оказывает Вторая симфония.

Принципы формообразования и нового соотношения техники общего ритма и *ad libitum*, найденные во Второй симфонии, Лютославский продолжает и закрепляет в следующем оркестровом произведении — «*Livre pour orchestre*». Написанное по заказу дирижера Хагенского Городского оркестра, Генерального директора музыки Б. Лемана, исполненное им в 1968 году в Хагене (ФРГ) и ему же посвященное, это сочинение является вершиной творчества 60-х годов. Здесь в сжатой концентрированной форме воплощаются все лучшие черты симфонизма Лютославского и обобщаются все достижения как позднего, так и классицистского творчества. Более того, «*Livre pour orchestre*» содержит и качественно новые стилистические черты, свидетельствующие об очевидном очередном повороте пути композитора.

Прежде всего Лютославский окончательно приходит к мысли о сугубой ограниченности возможности композиции с применением ритмической импровизационности. В беседе с Тадеушем Качиньским композитор решительно заявляет: «Я не считаю так называемый контролируемый алеаторизм или алеаторический контрапункт окончательно приглаженной, организованной системой, тем путем, по которому можно было бы неограниченно долго продвигаться. Одно кажется мне несомненным: данной системы сочинения недостаточно, чтобы на нее целиком опиралась какая-либо музыкальная форма. Этот способ сочинения и исполнения музыки имеет свои бесспорные козыри, но за каждый козырь надо платить. Контролируемый алеаторизм, который должен служить ритмическому и экспрессивному обогащению музыки, должен преобразовать музыкальную материю из своего рода версифицированной речи в прозу, дает безусловную пользу. Однако за этим следует неизбежность известного обеднения музыкальной материи. Это обеднение касается возможностей гармонического развития... Поэтому считаю такую систему сочинения одним из плюсов, который противопоставлен другому — композиции в общем пульсе...

Понимание этого было во мне с самого начала (последнего) периода... тем не менее целиком ясное суждение об этом могло притти только после сочинения ряда произведений. Я полагаю, что именно моя последняя вещь, «*Livre pour orchestre*», является примером того,

как два типа музыки: *ad libitum* и музыка общего пульса не только противопоставляются, но также вплетаются в саму конструкцию произведения»<sup>10</sup>.

«Платой за выгоды алеаторики служит большая степень статичности музыки, — говорит Лютославский в другой беседе. — Возникает необходимость смешивания двух техник или, по крайней мере, их противопоставления для того, чтобы не впасть в крайнюю статику»<sup>11</sup>.

Итак, оба вида техники служат различным целям и вытекают из авторской концепции произведения. Композитор ставит ее в зависимость от природы слушательского восприятия и строит в соответствии с его условиями. «Возникает ясно выраженная связь между моментами большой концентрации и разрядки напряжения и, соответственно, между двумя родами музыки: строгим и *ad libitum*. Первые три раздела произведения... — это части, написанные в традиционной (с точки зрения способов игры и дирижирования) технике. Они характеризуются большой насыщенностью музыкальных событий и при слушании требуют внимания. Поэтому после каждой из них должен наступить момент некоторой разрядки. Этой цели служат интермедии, состоящие из короткой, весьма незначительной фразы, которая повторяется некоторое количество раз... Тем легче позднее достигается сосредоточенность, которой требует следующая часть... Итак, два рода музыки — строгая и *ad libitum* — размещаются здесь в целесообразном порядке и служат строению формы целого произведения, облегчению восприятия и даже его организации»<sup>12</sup>.

Отметим в приведенном высказывании противопоставление автором различных способов композиции в зависимости от образной сферы музыки и распределения единой линии драматургии.

Интересно также, что в «*Livre pour orchestre*» Лютославский связывает технику *ad libitum* с менее значительными по содержанию моментами музыкального действия — с участками интермедийного, промежуточного характера. И, наоборот, в разделах, написанных в тактированной партитуре традиционным способом, композитор находит неисчислимое богатство оттенков выразительности, насыщая их разнообразным содержанием. В финале он последовательно применяет то один, то другой вид композиции, мобилизуя все выразительные возможности обоих.

«Не следует понимать мое высказывание так, что музыка, исполняемая *ad libitum*, всегда является средством разрядки напряжения, — говорит автор. — ... Тем не менее я полагал, что для создания таких моментов разрядки прекрасно подходит техника *ad libitum*. Причем следует обратить внимание, что здесь она упрощается до «эмбрионального» вида. В сущности интермедии являются ничем иным, как одной

---

<sup>10</sup> K a c z y ń s k i, s. 62—63.

<sup>11</sup> Ibid., s. 23—24.

<sup>12</sup> Ibid., s. 65—66.

повторяющейся фразой... Сам тип материала умышленно малозначителен. Ясно, что этого наимпримитивнейшего вида недостаточно, чтобы сочинять музыку более насыщенную содержанием, и поэтому в более поздних фазах последней части я применил разнообразные способы, далеко выходящие за пределы «эмбрионального» алеаторизма, использованного в интермедиях»<sup>13</sup>.

Скупые авторские пояснения, касающиеся, как всегда, в основном технической стороны дела, ни в коей мере не могут дать полного представления об этом замечательном, своего рода совершенном произведении, идеально воплотившем замысел композитора.

«Livre pour orchestre» — название чисто условное; Лютославский отсылает здесь к старинной традиции эпохи классицизма, подражая таким подзаголовкам, как *Livre de clavecin* Куперена или *Orgelbüchlein* Баха. Но если учесть, что последние были композициями сюитного типа, то такой чисто внешней аналогией сходство и ограничивается. Скорее «livre» здесь понятие более объемное, философское; книга — собрание важных принципиальных положений, логических постулатов, итог многолетних наблюдений, — своеобразная «книга жизни» наподобие той «Le Livre», которая разворачивается накануне казни перед внутренним взором осужденной героини клоделевско-онеггеровской «Жанны д'Арк на костре»<sup>14</sup>. А ее «главы» — различные акты единого развертывающегося действия.

Первая из двух крупных частей распадается на несколько неоднородных разделов, «глав».

1-er Chapitre — начальный этап действия. Подобно тому, как было в «Hesitant» из Второй симфонии, здесь ряд попыток активной деятельности оканчивается ничем. Но если сравнить «I главу» с теми же «Hesitant», то сразу же бросится в глаза разница между ними. Прежде всего — в самом характере музыки, в ее образном строе и особенно — эмоциональном тоне. В данном случае с полным правом можно говорить о новом типе тематизма, который в позднем творчестве в таком законченном виде появился впервые. Если в предыдущих произведениях, начиная с «Венецианских игр», тематизм складывался из готовых «данностей»-«звуковых образов», — сложных синтетических комплексов, заключенных в отграниченные во времени отрезки-«секции», то здесь самый метод темообразования почти возвращается к традиционному. Налицо момент рождения темы-мелодии, ее развития, преобразования, короче — драматургического, процессуального ее становления. Можно говорить о мелодии почти в обычном значении этого термина; тема скрипок насыщена живой человеческой теплотой, ее «длинное» дыхание сравнимо с вокальной кантиленой. Действительно, нервная трепетность, порывистость интонаций в таком качестве и такой

---

<sup>13</sup> K a c z y Ń s k i, s. 67.

<sup>14</sup> Вторая сцена этой оперы-оратории, выполненная в виде диалога Жанны и Доминика, носит подзаголовок «Le Livre».

степени проявлялась, пожалуй, лишь в вокально-симфонических (и скорее сольных) произведениях Лютославского. Так перекидывается мост от «*Paroles tissées*» к «*Livre pour orchestre*».

Другой источник ее стиля — Квартет с выработанным там особым способом передачи микрочастиц мелодии от разных инструментов к общей производной линии монологического высказывания. Но в Квартете композитор был ограничен рамками малого ансамбля, что облегчало задачу, к тому же там сама мелодическая линия была слишком рафинированной, распадалась на мельчайшие интервально-дифференцированные элементы. В «*Livre*» Лютославский лепит крупную симфоническую форму и, имея дело с большим оркестром, распределяет общий поток мелодических линий между целыми его группами. Здесь, как нигде, предстает логическая обоснованность и необходимость последовательно проводимого композитором принципа оркестровки «числительных» тембров, — каждая оркестровая группа уподобляется солисту и почти персонифицируется в своей экспрессивной выразительности. Это новый вариант применения излюбленного Лютославским концертного принципа.

Экспрессия усугубляется также очень плавными, скользящими четвертитоновыми переходами. Это не *glissando*, а медленно, постепенно понижающиеся или повышающиеся интонации, имеющие чисто речевую или вокальную природу: некая округлость, объемность, словно бы пространственность звука, льющегося медленным непрерывным потоком, то усиливающимся, то затихающим, подчиняющимся множеству нюансов — динамических ( $p > pp$ ,  $p > pp$ ), артикуляционных (лиги, фразировка, группировка мотивов), темповых (*rit.*, *a tempo*, *rit.*, *acc.*) и т. д.

В беседе с автором этой книги Лютославский подчеркнул, что четвертитоны имеют значение перехода из одной высоты в другую, то есть выполняют чисто мелодическую (отнюдь не гармоническую) функцию.

Наконец, мелодической логике голосоведения подчинена также гетерофонная ткань, которая в «*Livre*» насквозь мелодизирована; это, по словам автора, связка мелодий, накладываемых одна на другую и создающих образ нечеткий, сдвоенный, как бывает при стереофоническом наложении двух негативов. Лютославский дает пояснение, что гетерофония здесь — важный формотворческий элемент. Она применяется как в эпизодах, исполняемых *ad libitum*, так и в тактированной партитуре.

Итак, тема в «*Livre*» рождается как мелодическая волна, которая, отталкиваясь от общего унисона, затем утолщается, словно расплескивается пучком разветвляющихся линий. Сначала гетерофонно расплывчатая, она постепенно обретает четкие ладо-гармонические контуры. Ее путь — от основания вширь и вглубь, к мощному захвату вершины, где мелодические линии, обретая самостоятельность, складываются в выразительный аккорд определенной структуры:

Волнообразное строение темы предопределяет драматургию всей ти; каждая волна — импульс для возникновения последующей; идет конечная «цепная» реакция взаимосвязанных и вытекающих одно другого звеньев мелодии. Здесь в удивительно точной форме проявляется действие асафьевской формулы  $i:m:t$  (импульс — движение — заключение) и «постоянное переключение функций сочленовой формулы»<sup>15</sup>.

Переключение функций — с одного звена мелодии на другое, с одной волны на другую, переход от скрипок к альтам и виолончелям, струнных к медным и ударным и т. д. — осуществляется в рамках плавной формы. Отсюда так ясно прослушиваются границы больших разделов. С этой же точки зрения следует рассматривать и введение элементов «разрядки напряжения» — интермедий, с которыми связана смена средств и способов игры (переход от тактированной ритмики к бестактовой *ad libitum*, от живого пульса к статике густо-смещения трихордовых попевок, заполняющих одновременно 12-тую скалу):

---

<sup>15</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 129. См. также в Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 12.

1<sup>er</sup> INTERMEDE  
AD LIB.

35 10 sec. 20<sup>th</sup>

В целом первую часть можно считать экспозицией основного, центрального образа, данного в развитии, — от воплощения глубоко человеческого, прекрасного идеала к действию (вторжение внешнего активного начала) и срыву, краху предыдущих устремлений в конце «главы». Если сравнивать часть с традиционными формами, то можно найти аналогии между ней и главной партией сонатного allegro. Тогда вторая часть (2-me Chapitre) предстанет своеобразной побочной партией. Впрочем, аналогии эти очень условны. Бросается в глаза своеобразная окраска второй части-темы. К полиметрической фигурации струнного квинтета *pizzicato* подключена целая группа инструментов, обладающих характерным тембром; звенящие арпеджио арфы сочетаются с токкатными мартеллятными фигурациями рояля, волшебно струящимися звуками челесты и вибратона, гулкими ударами колоколов, литавр и нежными перезвонами колокольчиков. Возникает особый, присущий только перу Лютославского скерцозно-фантастический образ. В отличие от мягкой округлости, стереофоничности первой темы, во второй используются различные отрезки 12-тоновой скалы, данные то вразбивку (в начальных фигурациях), то в виде стелющихся хроматических пассажей. Вскоре, благодаря тембровым изменениям (медные духовые, кластеры у рояля), обнаруживается его негативный характер.

В постоянном нагнетании динамики можно усмотреть взаимосвязанность фрагментов. Если в первой части складывалась единая сквозная линия развития благодаря продлению мелодической волны и переключению функций (условно назовем такой прием «волновой» драматургией), то во второй происходит своеобразное наложение составляющих образ «кадров», подобно постоянной стретте («стреттная», или — пользуясь терминологией киноискусства — «кадровая» драматургия). Но во всем сохраняется преемственность развития, постоянное тематическое «прорастание», «развертывание», присущее «цепной» композиции<sup>16</sup>. В частности, фигурации духовых по-новому интерпретируют рисунок комплексов струнных в начале части — та же мозаика асинхронных полиритмических звуковых групп.

<sup>16</sup> Термины Вл. Протопопова, Б. Асафьева, В. Бобровского, С. Слонимского.

В кульминации вся разрозненная масса собирается в единый унисон tutti — звук *as* во всех регистрах оркестра. Унисоны в кульминации II части (ц. 212—215) знаменуют переход от стихии анархического движения к точности и организованности, после полиритмии — к упорядоченным вертикалям. Снова подчеркивается роль мелодии в этом произведении; на сей раз она выступает как синтезирующий, обобщающий фактор содержания. В лаконичных, резко синкопированных ритмических формулах воплощается ораторский призыв. Возвратившийся после долгого перерыва тембр струнных агсо напоминает об экспрессии в теплоте темы струнных и всего образного строя I части.

Кульминация II части более трагична, чем I: если там и нарастание, и поворот к статике более сдержанны, здесь все обозначено крупнее, в больших масштабах — и крушение резче. Однако трагический конвульсивный срыв одновременно означает и поворот от агрессивного к экспрессивно-человечному.

Таков итог II «главы», когда вступает нейтральная 2 интермедия — момент отдыха, отстранения (ц. 216).

III часть (3-me Chapitre) синтезирует в сжатой, концентрированной форме наиболее динамичное, активное начало предыдущих. Если продолжить наши условные аналогии с традиционной формой, эта часть соответствует разрабочному разделу сонатной формы; в цикле «*Live*» это третья ступень темпового и общего нарастания по пути к основной цели — финалу. Как никакая другая часть, она едина и по тематическому материалу: вся построена на гаммообразном хроматическом движении, образующем общий стремительный поток. Вначале прозрачный, разреженный по фактуре, к концу он сгущается, обращаясь в грозную кипящую лаву. На кульминации, как и в предыдущих частях, — срыв; снова наступление наталкивается на сопротивление...

Сохраняется здесь и «кадровая» драматургия и принцип несмещения тембров, которые индивидуализируются в своей выразительности. С точки зрения подобия 3-me Chapitre разработке традиционной сонатной формы показательна тематическая связь ее с предыдущими частями. В различных отрезках III «главы» нетрудно обнаружить трансформированные мотивные группы из прежних частей. Гаммки начала основаны на четвертитоновых отношениях, как и в I части. Здесь они даны сразу в нескольких «измерениях», выступая как кластерная гетерофонная смесь.

Во второй фазе нарастания (ц. 302 и дальше) медные, а затем деревянные часто вклиниваются в поток движения струнных, отстраняя их. Эта драматургическая арка протягивается от I части (ц. 108) и II части (204, 206). Образуется особый тематический пласт, составленный из ряда четко метризованных аккордов (ц. 303). Принцип рождения твердого метра из беспорядочной массы сплошного движения окажется основополагающим в разворачивании финала; таким образом, данный фрагмент, выросший из предыдущего, продолжит свое развитие в дальнейшем.

Кульминация III части — еще более трагический смысл, чем предыдущие. Наиболее активному взлету энергии в III части соответствует столь же разрушительный исход.

Обратим внимание на оригинальную переключку кульминаций как в первых двух, так и последующих «глав» «Livre», — образуется своеобразная «арочная» связь, сквозная линия драматургии, красной нитью проходящая сквозь все произведение. В частности, технология этого приема выглядит так: в каждой кульминации соединяются пути развития двух «противоборствующих» групп тематизма в контрапункте, а в последующий момент один из пластов вытесняет другой, оставаясь главным и единственным. Такая альтернатива — «выбор» основного смыслового и конструктивного звена, отстраняющего все побочные — прямо ведет к финалу, пафос которого — сначала в обобщении всех линий драматургии, а затем — акцентировании центральной, ведущей.

Финал продолжает предшествующую ему 3 интермедию. Поначалу она существенно не отличается от предыдущих; та же «музыка отдохновения», основанная на индифферентной трихордовой фигурации. Лишь постепенно вырисовывается коренной поворот к новому; «линия интермедий», отстранения от главных событий музыкального действия, незаметно входит в основную драматургию произведения.

Процесс перехода связан с изменением всей системы образно-выразительных средств. «Кажется, что все будет происходить так же, как и прежде, но это психологический обман»<sup>17</sup>. Уже с начала третьей интермедии бросается в глаза ее тембровое отличие от предшественниц. В «линии интермедий» постоянно усиливается красочное начало: в 1 заняты только кларнеты, во 2 к ним присоединяется арфа, в 3 кларнеты и вовсе вытесняются арфой, спутниками которой становятся сначала — рояль, затем колокола (ц. 402), еще позже — тарелки (*piatti sospesi*), гонг (407), там-там (408). Исподволь, незаметно, к ним подключаются струнные. В ц. 404 две солирующие виолончели выступают агсо с кантиленой: отсюда функция струнных становится ведущей, тематической. Соответственно меняется и рисунок фигурации; упрощается ритмически и тематически, сокращаясь у каждого инструмента до двузвучия. Так образуется 12-звучие из диатоничных и трихордовых попевок. Мелькающие колоритными пятнами в гетерофонной массе, они складываются в единое мозаичное панно.

Напомним, что диатонические и трихордовые попевки были основой тематизма и Второй симфонии; упорное пристрастие Лютославского к подобным структурам выдает славянское происхождение языка их автора.

Грандиозное нарастание начала финала «Livre», как и его тембровое и композиционное решение, родственно аналогичному разделу Второй симфонии («Direct»). Это могучее зарождение жизни, постепенное прояснение контуров мироздания, возникающего из хаоса ту-

<sup>17</sup> Пояснения даны были В. Лютославским в беседе с автором книги.



манной мглы, напоминающее величественную картину расцвета, пробуждения природы.

Однако при сравнении с известными образцами тут же обнаруживается почерк современного автора. Начало финала, становление его нового тематизма (цц. 400—419) выполнено в технике *ad libitum*. Свободная ритмическая импровизационность (продолжающая средства формирования интермедий) соответствует данному драматургическому моменту произведения и его образной сущности; сгущение и разрежение звуковой магии, отдельные мотивы, собирающиеся в монолитную кантилену струнных — все это удачно передает средства игры *ad libitum*. Равновесие установившегося широкого движения расшатывается очень постепенно.

Сигналом приближающегося сдвига служит укорачивание отрезков на подступах к кульминации — конструктивный прием, последовательно применяемый во Второй симфонии. В «*Livre pour orchestre*» он получает качественно иное значение благодаря эффекту собирания новой темы из укорачивающихся фрагментов предкульминационной зоны.

Важными вехами, отмечающими процесс рождения этой темы, становятся сильно акцентированные аккорды хора медных, прорезающие общую массу звучания и указывающие границы эпизодов. В действие вступают дотоле неиспользованные резервы сонорных красок и новые типы фигураций, причем все приемы звукоизвлечения содействуют усилению ритмо-ударного начала. Наконец, атаки вторгающихся аккордов меди учащаются настолько, что «забивают», а вскоре и вовсе вытесняют свои продолжения. Так в ц. 439 предыдущее движение вливается в самостоятельную тему в четком тактированном метре. Каждый аккорд по вертикали составлен из квинто-тритоновых отношений, что сообщает им терпкость и жесткость, участвуют все двенадцать звуков. По горизонтали каждый голос представляет собой также сцепление кварт и секунд. Возникает «галолирующее» размашистое движение в разных направлениях. Постепенно его вытесняет хроматическое гаммообразное восхождение.

Этот бешеный вихрь хлестких ударов, лавина несущегося смертоносного града — дикая пляска смерти, снова современный вариант «*Danse macabre*». Таков жанровый подтекст кульминационной темы.

Симптоматично также, что в решающий момент драматургии в действие вступает сила тематизма как основного выразителя содержания произведения. Утверждение тематической кульминации — явление качественно новое в творчестве Лютославского, но не случайное; здесь снова, хотя и опосредованно, применяются некоторые принципы формообразования традиционной музыки. И жанровая определенность (танцевальность, вернее — плясовая маршеобразность), и обобщенно-мелодический характер темы подтверждают намерения Лютославского. Напомним, что подобный же смысл имела маршевая тема в кульминации «*Direct*» (Вторая симфония). И так же, как во

Второй симфонии, тактированную тему кульминации продолжает следующая ее ступень — *tutti*, составленное из ритмически свободных партий: здание, воздвигнутое с такими усилиями, рушится.

Однако, главный итог произведения впереди. Лютославский подводит к нему, используя уже испытанный в других произведениях сопорный эффект эхообразного отзвука после внезапного снятия *tutti*. Одновременно с судорожными тремолирующими фигурациями медных (ц. 446), струнные берут долгий аккорд, *ppp*, разумеется, какой-то период времени не слышный. О том, что композитор добивался определенного звукового эффекта, свидетельствует ремарка: *furioso, pavillons en l'air*: неистово, раструбами вверх. Яростная пляска противопоставляется неподвижной статике стереофонически звучащей воздушной арки.

Контраст между вершиной возможного *forte tutti* и наитишайшим *pianissimo* струнных Лютославский, как и другие композиторы, использовал и раньше, о чем уже шла речь. Кроме того, драматургически он подготовлен кульминациями предыдущих «глав», но там прием был лишь намечен краткими штрихами и до поры до времени не раскрыт. Новизна заключается здесь в том, что эффект служит не красочно-образительным целям, а средством переключения из одной образной сферы в полярно противоположную. Композитор прибегнул к такой кардинальной смене средств, чтобы обозначить коренной поворот в течении событий и подготовить вывод произведения.

Кода «*Livre rouge orchestre*» действительно кажется не только неожиданной, но, более того, беспрецедентной: призрачное воздушное звучание аккордов скрипок внезапно сливается с чудным пением двух флейт. Их выразительная кантилена, подобно голосу души, — излияние необычно искреннее, доверчивое, по-детски открытое.

Стилистически кода обобщает нити драматургии, идущие от первой, лирически проникновенной темы начальной части. Наигрыш флейты намеренно дублируется второй флейтой, «размывающей» его контуры («образ сдвоенный, не острый, не четкий», по словам Лютославского); смысл гетерофонии — в «размножении», двукратном увеличении напева. По красоте и выразительности — это одна из лучших мелодий у Лютославского, соперничающая с прекраснейшими образцами его вокальной кантилены. С точки зрения завершения центральной линии драматургии *Livre* важно обращение в коде, как и в других поворотных пунктах драматического развертывания, к жанровым образам, вызывающим у слушателя совершенно конкретные представления: если в кульминации это был марш и танец, то здесь — песня.

Неоднократно встречается у Лютославского мелодический рисунок типа импровизированного наигрыша, с мелизматическим опеванием устоев, и его развитие — постепенный, как бы ступенчатый подъем, завоевание более высоких звуков. Спада не следует: песня умолкает так же внезапно, как и родилась, в момент наивысшей достигнутой точки  $e^3$ :

440  $\text{♩} = 7/8 \text{ sec.}$

Fl. I *mf espressivo*

Fl. II *mf espressivo*

4 V-nl I *solli* *[sempre ppp]*

4 V-nl I *solli* *[sempre ppp]*

1. *[sempre ppp]*

2. *[sempre ppp]*

3. *[sempre ppp]*

4. *[sempre ppp]*

4 V-nl II *solli* *[sempre ppp]*

4 V-nl II *solli* *[sempre ppp]*

4 V-nl II *solli* *[sempre ppp]*

4 V-nl II *solli* *[sempre ppp]*

90  $\text{♩} = 3/4$

*p* *tranquillo*

Типичен для композитора также переход в коде к статике, философскому созерцанию после активного движения динамики, ибо ее функция — резюмирование, высочайшее обобщение. Концепционность финальных разделов крупных произведений — свойство, пришедшее в позднее творчество Лютославского из его классицистских сочинений и воспринятое композитором от лучших традиций наследия.

С точки зрения технического воплощения коды интересно соединение двух видов письма — тактированной партитуры (аккорды струнных) и свободного ритма, не скованного рамками точного размера. Такой синтез знаменует здесь концентрацию обеих линий развития всего произведения. Рассматривая коду под этим углом зрения, можно уловить в ней отголоски кульминационной темы, хотя и сильно трансформированной, словно надломленной. Снова образ феникса, возрождающегося из пепла... Контрапункт струнных звучит на втором плане, как фон, на котором развиваются последние события драмы. Вместе с тем и яростные захлебывающиеся в неистовстве выкрики медных, и нежное пение флейт, накладываясь в свободном импровизационном дыхании на эту организованную сетку, одновременно и противопоставлены ей и испытывают ее влияние. Именно под воздействием феномена волшебного мерцающего звучания струнных естественно возникает

посвист флейт, сливающихся с ними. Поэтому же, несмотря на трагические срывы всех предшествующих волн нарастания, в конечном итоге вывод цикла оптимистичен, и это — закономерное следствие драматургического поворота, происшедшего в конце произведения.

В «*Livre pour orchestre*» как в фокусе соединились черты классической, романтической и экспрессивной линий в творчестве Лютославского. Качиньский спровоцировал композитора определить, к какому направлению можно отнести «*Livre*». Сам автор очень осторожно и с оговорками допускает влияние различных стилистических течений, таких, как импрессионизм, экспрессионизм и другие. Речь может идти об отдельных, частных их проявлениях и лишь в границах определенных образных сфер произведений. Вот, например, как говорит композитор о первом разделе «*Livre pour orchestre*»: «Первые три части являются в некотором смысле эхом экспрессионизма, естественно, очень отдаленным; ... лично меня очень немного связывает с экспрессионизмом, я просто употребляю это слово для названия определенного типа музыкального развития. Он изменчивый, неровный, после коротких моментов покоя наступают бурные ускорения. Последняя же часть является отрицанием этих принципов... Тем не менее в конце финала (нарастание) приводит к тому, что вы характеризуете как драматизм в музыке. Целиком согласен, что этот драматизм не является столь острым и стремительным, как во Второй симфонии... такова черта, особенность данного произведения»<sup>18</sup>.

Итак, не экспрессионизм, а доведенный до высокой степени напряжения драматизм. Подобное же явление мы наблюдаем у ряда других композиторов реалистического направления в музыке XX века — художников, наиболее чутко реагирующих на трагические события истории нашего времени и отображающих их в своем творчестве. Это Шостакович и Онеггер, Бриттен (в отдельных произведениях) и Барток.

«*Livre pour orchestre*» открывает новые перспективы в творчестве Лютославского. Последующие произведения — Концерт для виолончели с оркестром и Прелюдии и fuga для 13 струнных (с которыми автору не удалось познакомиться достаточно подробно, и поэтому они не вошли в данную монографию) — свидетельствуют о новом повороте пути Лютославского. Композитор сочетает в них высшие достижения позднего периода с классической уравновешенностью композиционных компонентов и романтической эмоциональностью стиля.

Если окинуть взглядом весь путь, пройденный Лютославским, то ясно проступает главная стержневая линия, ведущая от раннего и фольклорного периодов к сегодняшнему творчеству. Несмотря на всю сложность его языка, основной его «состав» остается определенным. Это классическая стройность формы, жанровые истоки тематизма, выверенность драматургического плана произведений, спаянность компо-

<sup>18</sup> K a c z y Ń s k i, s. 71—72.

зиции. Это опора на традиции в лучшем, реалистическом понимании слова. Это национальные и — шире — славянские корни его языка. Недаром в самых поздних сочинениях Лютославского сквозь нагромождения оркестровой массы ясно прослушиваются трихордовые и диатонические ладовые отрезки, напоминающие о ранних опусах фольклорного периода. В них мы услышим отголоски «попевочного» тематизма Римского-Корсакова так же, как своеобразных бартоковских ладов. Сохранение национального начала и сплав его с высшими достижениями современного творчества при тщательном отборе наиболее ценных черт — вот то главное, что объединяет все этапы творчества Лютославского. Именно такая ориентация уберегла композитора от всех соблазнов некоторых течений авангарда. Нельзя сказать, что они его вовсе не затронули. Лютославский воспользовался некоторыми техническими новшествами, позаимствовал и по-своему внедрил отдельные приемы письма авангардистов. Однако Лютославский использует прием не во имя самого приема, как цель композиции, он служит лишь в качестве одного из средств реализации замысла, соседствующего рядом со многими другими приемами, уместными в каждый данный момент сочинения. Поэтому ни в коем случае нельзя говорить об авангардизме у Лютославского, как это делают некоторые западные критики.

В связи с этим уместно поставить вопрос о сложности произведений Лютославского. Его стремление облегчить восприятие слушателя отнюдь не означает, что композитор намеренно упрощает свою музыку, идя на поводу у самой неподготовленной аудитории. Логические системы, звуковые и формальные конструкции этой музыки нередко остаются достаточно трудными для восприятия и далеко не сразу приоткрывают завесу над существом замысла. Однако эта сложность не имеет ничего общего с искусственными нагромождениями и надуманными схемами, которые не дают нужного эффекта. Здесь можно говорить о сложности высшего порядка, когда композиционная техника адекватна определенным идеям. Такая сложность свойственна, например, технике Баха, Танеева, Стравинского, Бартока, Шостаковича, и повсюду оправдана идейно-эстетическим содержанием творчества.

Сложность Лютославского рождена самим его творчеством. Динамическая образность и своеобразная экспрессия привела его к непростой композиционной системе, но нигде в ней нет ни штукарства, ни пустой игры, — все рождает целостность высшего класса.

Правда, существует и другая сторона этого процесса. Порою композитор находится как бы в плену своих композиционных идей. Будучи одним из лучших мелодистов современности, в определенный период он всячески ограничивает себя, до предела сжав проявление эмоций, сведя к минимуму лирические излияния. Такой уклон связан со стремлением к максимальной компактности, упорядоченности композиции, примату логического, интеллектуального начала. Все это несколько уменьшило ту обобщающую силу симфонического мышления, которая так ярко проявилась в его ранних классических опусах (Концерт для ор-

кестра) или драматических ораториально-кантатных сочинениях. И сам композитор верно почувствовал это, вновь создав в «*Livre pour orchestre*» и последующих произведениях замечательные и проникновенные мелодии.

Будущее покажет, возместили ли новые средства отказ от таких традиционных, как мелодический тематизм, ладогармоническая система мажоро-минора, историческая роль новаций еще не определилась до конца, это вопрос все еще дискуссионный. Но безусловно многое здесь заслуживает серьезного внимания и достойно внимательного изучения.

Роль Лютославского в музыке современной Польши можно сравнить с той ролью, какую в свое время сыграл в ней Шопен, а позже Шимановский. Скрещение народных черт с высшими достижениями мирового музыкального искусства при сохранении национальных традиций — вот единственно правильный путь в развитии искусства страны. Музыка Лютославского — выдающееся явление современной музыки потому, что композитор понял историческую перспективность этого пути и смог осуществить свою почетную миссию в силу мощного, выдающегося таланта.

Вторая половина 60-х годов. Лютославский — в зените творческого расцвета и мировой славы. Высшие учебные музыкальные заведения Англии и США приглашают маэстро для чтения лекций по теории композиции, жюри фестивалей современной музыки в разных странах считают необходимым включать его произведения в свои программы, руководители известнейших музыкальных коллективов заказывают ему сочинения для юбилейных чествований своих ансамблей.

Именно в эту пору автору данной монографии довелось с ним познакомиться. Первое, что поражает в облике известного композитора, необычная скромность, простота в обращении. Лютославский — остроумный собеседник, в глазах его светится живость ума, внимание, заинтересованность предметом разговора. Непринужденность в манерах, неотразимая обаятельность свидетельствуют об утонченном такте, когда благожелательность, дружеская расположенность к младшему товариществу, готовность помочь, искренность в высказываниях — неотъемлемые черты натуры, сказывающиеся во всем стиле поведения.

Честный и принципиальный в своем художническом *credo*, бескомпромиссный и твердый в убеждениях и творчестве, Лютославский отличается широтой и терпимостью взглядов. Композитор живо интересуется всем незнакомым и новым, никогда не зная пределов в освоении наиболее для себя интересного. Именно поэтому он неоднократно садился за «школьную» скамью, не стыдясь положения ученика. Трудолюбие известного композитора достойно уважения. В 60-х годах, получив приглашение читать лекции в Тэнглвуде, он изучил английский язык; в начале 70-х овладел русским.

Рабочий день художника строго регламентирован, он не позволяет себе никаких отступлений от графика, придерживаясь заведенного порядка независимо от обстоятельств. Во время насыщенных концертами дней «Варшавской осени», не пропуская ни одного из мероприятий и концертов фестиваля, Лютославский тем не менее садится за стол в восемь утра и не выходит из рабочего ритма. При этом он находит время и встретиться с делегатами разных стран, и организо-

вать прием для них, и просто поговорить в неофициальной обстановке, за чашкой кофе, охотно раскрывая тайны мастерства, выпускает в лабораторию своего творчества. И это очень ценно: в зашифрованных образах поздних произведений бывает не так просто разобраться; не всегда отражается в них открытость и простота, свойственные их автору.

Творчество Лютославского неотделимо от его идейно-эстетических взглядов, более того, во многом исходит из них. Поэтому стоит отвести им особое место. Разумеется, такой обзор не даст полного представления об убеждениях Лютославского — они реализуются в его творчестве, о чем шла речь выше. Но определенную ценность представляют и его высказывания.

Как мы видим, композитор охотно выступает в печати, подробно поясняя свои замыслы. Сопоставив все эти высказывания, мы получим более или менее полное представление о художнических принципах Лютославского, о круге проблем, которые его особенно волнуют. Поэтому из всего «критического наследия» Лютославского стоит отобрать те страницы, которые складываются в стройную последовательную систему, соответствующую его принципам и отражающую его творчество. Сделаем перед этим несколько оговорок.

В ряде случаев формулировки композитора кажутся недостаточно четкими, что опять же объясняется его неискушенностью в профессиональном музыковедении.

Надо учесть, что Лютославский нигде прямо не высказывается о задачах и идейных основах социалистического искусства. Тем не менее он все время говорит об общественных функциях искусства, его демократизме и социальном долге художника, что составляет важную сторону его взглядов.

В сборниках С. Яроцинского и Т. Качиньского собраны статьи Лютославского, составляющие его интервью и высказывания на протяжении 15 лет; естественно, что в разные периоды творчества его позиции по отдельным вопросам менялись. В нашу задачу входит не освещение эволюции взглядов художника, а отбор наиболее устойчивого и ценного, отражающего его эстетику.

При внимательном рассмотрении обнаруживается, что композитора в основном волнуют и занимают следующие группы вопросов:

1. Об ответственности художника перед обществом, взаимоотношения композитора и аудитории, — этическая позиция автора в его творческих декларациях.

2. Отношение к композиционной технике, как производное от названных выше категорий.

3. Вопрос о традициях и новаторстве, как составная часть концепции формы и содержания творчества.

Прежде чем перейти к основной проблематике статей Лютославского, мы, несколько нарушая указанную последовательность, остановимся на одной из работ — «Прошлое, будущее, настоящее». Своеоб-



разное «лирическое интермеццо», это интервью косвенно рисует личность композитора, дает представление о принципах, которым он следовал в разные периоды жизни. Вместе с тем исповедь композитора одновременно является важным программным руководством, воспитывающим мировоззрение молодых коллег Лютославского. Речь идет о традициях и новаторстве, о необходимости каждодневного изучения классики.

«Мне трудно сегодня вообразить себе занятия музыкой при равнодушном отношении к ней. Современную музыку я представляю не иначе, как часть всего мирового наследия, начиная от Перотина и до наших дней. На Ваш вопрос, имеет ли мое композиторское мастерство практическую связь с музыкой прошлого, отвечаю утвердительно. Каждый композитор строит свое мастерство в большой мере опираясь на знания, почерпнутые в прошлом. Без этой базы мастерство не было бы достаточно серьезным. Существует еще иной аспект этого вопроса: отношение к классической музыке композитора в качестве слушателя. Я, например, являюсь страстным слушателем музыки; сегодня я ее слушаю, конечно, меньше, чем в молодости, — этот период интенсивного впитывания уже позади, — но слушаю я ее не только из-за увлечения, но и по необходимости обращаюсь к музыке различных эпох»<sup>1</sup>.

Лютославского не останавливает свойственный многим его молодым коллегам страх подпасть под известные влияния. «Думаю, что воздействие старой музыки может быть только положительным. Опасность существует только для тех, кто преувеличенно или даже болезненно оберегает свою «индивидуальность» или «независимость». Считаю такую позицию искусственной, свидетельствующей об отсутствии смелости или веры в себя. ... [Оригинальность] зависит от того, есть ли у композитора что сказать, является ли он инструментом, создающим что-то новое или только перерабатывающим испытанные впечатления... Уклонение от художественных впечатлений есть сознательное обеднение, обкрадывание самого себя, отказ от порою очень содержательных знаний. ... Считаю, что [изучение композиторов всех эпох] является необходимой частью образования, и даже больше чем образования — творческого опыта мастера»<sup>2</sup>.

Лютославский охотно называет своих предшественников, у которых он черпал творческие идеи и приемы мастерства. Это венские классики — Гайдн и Бетховен, мастера XX века — Дебюсси, Стравинский, Руссель, Барток. И это национальные традиции — прежде всего Шопен. «Может быть это покажется удивительным и неправдоподобным, — говорит Лютославский, — но даже сегодня, в процессе каждодневной композиторской работы я нахожу в музыке Шопена источник оживления фантазии (естественно, в некоторых отдельных направлениях)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Kaczyński, s. 146—147.

<sup>2</sup> Kaczyński, s. 147—148.

<sup>3</sup> Ibid., s. 153.

Вместе с тем, Лютославский открыто ставит себя в оппозицию к некоторым модным течениям, вспыхивающим время от времени подобно «эпидемии». «Мне чужды некоторые тенденции, которые я вижу в современной молодой музыке... Такое отчуждение... я уже пережил в начале 50-х годов, когда чуть ли не все молодое поколение писало музыку, получившую название поствеберновской. Меня охватывало подчас ощущение непривычной изоляции, одиночества, ибо я не имею с этой музыкой абсолютно ничего общего. Это ощущение миновало в ту минуту, когда «эпидемия» благополучно окончилась, поствеберновские имитации умерли естественной смертью, а чистое как кристалл творчество Веберна осталось. Сегодня я снова вижу в музыке зарождение чуждых мне тенденций, которые я назвал бы в общем антимузыкой. Это в сущности одно и то же явление, выступающее в самых различных формах: попытка бегства от музыки, это все те ее виды,... где все — дело чистого случая или явление, сопровождающее нечто, что с музыкой не имеет ничего общего...»<sup>4</sup>.

Итак, опора на традицию, выделение главного звена в истории музыки, отделение подлинного от наносного, подражательного, искусственного — таково творческое *credo* художника. Оно отражается и на других высказываниях, посвященных иным проблемам, — специфически профессиональным (музыкальный язык, форма на ее современном этапе) — и общим (вопросы интерпретации музыки, воспитания широкой аудитории, слушательского восприятия).

Ряд высказываний композитор посвящает проблемам музыкального языка и стиля. Как известно, Лютославский — противник какой-либо догмы, сочинение произведения по заранее предписанным законам он отвергает. Он считает, что каждый автор, не поддаваясь общему увлечению модой, должен обладать собственным лицом. «Для меня то, что Вы назвали стилем... является чем-то неопределенным... музыкальная материя, над которой я работаю, в течение ряда лет кажется мне постоянно изменяющейся. Конечно, некоторые черты, свойственные человеческой натуре, должны повторяться в делах того же человека, тем не менее, реакция на звуковые явления подвергается развитию. Речь идет не только о стремлении к усовершенствованию композиторской техники или музыкального языка, но и о более глубоких преобразованиях, каким подвергается собственно музыкальная эстетика... Работая над отдельными произведениями, полагаю, что каждый раз делаю что-то новое... Некоторые вещи я сознательно повторяю. Они относятся попросту к музыкальному словарю, принятому на определенном отрезке времени. Однако этот словарь всегда должен служить чему-то новому»<sup>5</sup>. «Введение какого-либо приема является средством, но не целью», — говорит он о способе игры при контролируемом алеаторизме<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Kaczyński, s. 155.

<sup>5</sup> Kaczyński, s. 60—61.

<sup>6</sup> Авторская аннотация к «Венецианским играм».

Из этой программной установки ясна и мысль Лютославского о вреде, который приносит музыке непереносимое приращивание раз навсегда установленной догмы. «Я всегда обороняюсь от всякого рода категорических решений в области техники композиции. Ведь все способы, которыми мы располагаем, находятся в постоянном развитии... Предположение, что достигнуты какие-то окончательные формы собственной техники или собственной системы сочинения,—очень опасный момент в жизни художника»<sup>7</sup>.

Отсюда следует важнейший вывод об односторонности техники контролируемого алеаторизма и о взаимодействии ее с другими приемами, о чем неоднократно шла речь.

Пояснения Лютославского по поводу «*Livre pour orchestre*» показывают, как заботился композитор о соответствии средств содержанию и в каком направлении работал над расширением «музыкального словаря».

В связи с этим любопытно, что Лютославский, автор многочисленных произведений непрограммной, «чистой» музыки, охотно допускает ассоциации между законами ее построения, а также образной сферой с аналогичными законами смежных искусств, в частности литературы и театра. Нельзя назвать это программностью в ее обычном понимании,—напротив, Лютославский избегает программного толкования своей музыки, считая его субъективным и произвольным. Тем не менее, ради донесения своих замыслов до слушателей Лютославский не только поощряет сравнения из области других искусств, но сам подает тому пример. Очень интересен его разбор Квартета и Второй симфонии, где всю технологию музыкального развития он переводит в категории внемузыкальные. Такие сравнения он предлагает с целью облегчить восприятие слушателей.

Современный автор, сам для себя, в арсенале средств «композиторской кухни» пользуется внемузыкальными аналогиями, помогающими ему в создании яркой, специфической образности. И делает он это, разумеется, ради слушателя, имея в виду облегчить аудитории постижение содержания своего творчества. Вот уж поистине пример заботы об адресате!

Отсюда и убежденность в том, что прием, технологическая сторона должна быть незаметна слушателю и находиться на службе содержания: «Вся изощренность организации музыкального материала может иметь ценность только в той мере, в какой она заставляет слушателя понять произведение, хотя бы после многократного прослушивания. Подчеркиваю, что речь идет о том, чтобы вызвать у слушателя непосредственное впечатление, а не сознание методов организации музыкального материала. Поэтому я остерегаюсь всяких исканий, предмет которых была бы чисто математическая красота самого уклада элементов в музыкальном произведении... Я не собираюсь отрицать

---

<sup>7</sup> K a c z y ŋ s k i, s. 62.

этой своеобразной красоты... Однако реализацию ее в музыке считаю недоразумением, и во всех математических и квазиматематических операциях, к каким обращаются современные композиторы, стремлюсь видеть лишь... звуковой результат и — что за этим следует — психологическое влияние на слушателей»<sup>8</sup>.

Далее Лютославский подтверждает, что, пользуясь иногда простейшими математическими комбинациями, он никогда не теряет из виду определенной цели, к которой они направлены, а именно — эстетического восприятия слушателя.

В интервью с корреспондентом журнала «Odra» Лютославский открывает истинную последовательность своей творческой работы: звуковой образ, тема — важнейшая первооснова сочинения, его концепционная база, а конструкция связана с реализацией его развития, что всегда у Лютославского обусловлено обращением к адресату произведения<sup>9</sup>. Показательны также высказывания композитора о соотношении творческого вдохновения и технического мастерства: «Все в музыкальном произведении должно быть делом творческой изобретательности. Отсюда можно сделать вывод, будто в музыке нет места тому, что обычно называют «композиторской техникой». Возможно. Однако если я утверждаю, что композиторская техника несмотря ни на что существует, то лишь потому, что считаю технику также делом изобретательности. Ибо в моем понимании техника — это не что иное, как собрание творческих идей, которые можно применять много раз. Так понятая техника должна быть продуктом творческого вдохновения...»<sup>10</sup>.

На протяжении своего творческого пути Лютославский не устает осуждать всякого рода формализм и, как видим, склонен утверждать примат творческого во всех элементах композиции, даже в деле мастерства.

По Лютославскому в идеале процесс композиции должен быть синтезом творческого, эмоционального — и сознательного, рационального, но отнюдь не схематическим конструированием. Всюду, во всех своих статьях и интервью, Лютославский говорит о том, что анализ средств неотделим от вопросов художественного содержания произведений и слушательского восприятия в процессе ознакомления с ними.

Вопросам слушательского восприятия посвящен целый ряд работ Лютославского; он рассматривает эту проблему разносторонне, — и как вспомогательную, сопутствующую раскрытию процессов развертывания формы, и как самостоятельную, с точки зрения психологии.

«Основным назначением музыкального произведения, как и каждого иного произведения искусства, является восприятие его слушателем», — заявляет Лютославский в своей программной статье «Композитор и адресат»<sup>11</sup>. При сочинении автор должен обязательно учитывать ту

<sup>8</sup> Materiały do monografii, s. 66.

<sup>9</sup> См.: Kofin E. Rozmowa z Lutosławskim, s. 1.

<sup>10</sup> Kaczynski, s. 34.

<sup>11</sup> Буквально — «Композитор и потребитель». — Materiały do monografii, s. 65.

реакцию, которую вызовет его сочинение при прослушивании. Для концепции Лютославского характерно то, что эту мысль он считает основополагающей для творческого процесса. Чтобы представить себе, как будет воспринято его произведение, композитор перевоплощается в слушателя.

В другой статье «Положение и потребности культуры в Польше» Лютославский развивает свою концепцию, переводя ее в конкретную проблему популяризации, донесения музыки до аудитории.

Пропаганда музыки нашего времени — проблема, волнующая многих авторов. Еще Онеггер сетовал на то, что публика, приученная к музыке Бетховена, Шопена и других классиков, совершенно игнорирует своих современников. Просчеты в деле воспитания приводят к крайностям, когда часть публики признает лишь классику, а другая часть, напротив, ходит только на концерты Булеза, Штокгаузена, электронной и конкретной музыки, поднимая на щит авангардистов и полностью игнорируя классиков<sup>12</sup>. Лютославский призывает к серьезному пересмотру дела музыкального воспитания, считает необходимым коренным образом улучшить его в общих школах и считает, что его недостатки привели к появлению так называемого поколения глухих<sup>13</sup>. Эти высказывания Лютославского были особенно актуальны в середине 60-х годов.

В интересной беседе с Качиньским «Вокруг «Варшавской осени»» Лютославский также касается проблемы воспитания публики в весьма злободневном сейчас — социологическом — аспекте. Собеседников занимает вопрос посещаемости концертов современной музыки и причины неравномерности интереса к ней у различных слоев публики — вопрос, который в равной мере интересует и советских музыкальных социологов. В результате подсчетов и наблюдений выяснилось, что в Варшаве концерты современной музыки во время фестивалей посещаются охотнее и вызывают гораздо больший приток слушателей, чем во внефестивальное время. Значит, привлечение публики зависит от постановки дела пропаганды, рекламы и умения составлять программы. Важно умело наладить пропаганду с учетом интересов слушателей и в обычных рядовых концертах. Лютославский приводит любопытные данные о Германии, Австрии и США. Так, в Германии различается два рода публики: слушатели концертов новой музыки (организованного Гамбургским Радио цикла «Das neue Werk») и посетители традиционных программ городского Филармонического оркестра (так называемая Beethoven — Tschaikowski — Publikum)<sup>14</sup>.

В США исполнение в одном концерте произведений современной музыки и традиционных дало различные результаты в зависимости от подбора и сочетаний стилей и эпох. Оказалось, что современную музы-

---

<sup>12</sup> См.: *Materialy do monografii*, s. 61.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 64.

<sup>14</sup> *Kaczynski*, s. 109.

ку не принимают любители популярных произведений классики и романтизма XIX века. «Здесь происходит нечто, что можно было бы назвать взаимоисключением двух эстетик»,— говорит Лютославский<sup>15</sup>. Когда организаторы концерта включили наряду с увертюрой Бетховена и Первым фортепианным концертом Чайковского «Три поэмы А. Мишо», часть подписчиков цикла забрала обратно свои абонементы. «Существуют зато богатые возможности объединения современной с музыкой старых эпох (барокко, позднего Ренессанса) или начала нашего века»,— добавляет Лютославский<sup>16</sup>. Здесь учитывается возросший интерес нынешней публики к старинной музыке. И когда Квартет Лютославского прозвучал в соседстве с произведениями Габриели, кантатой Баха и танцами Дебюсси для арфы и струнного квинтета, все были очень довольны.

Мы приводим так подробно выдержки из беседы не только ради демонстрации еще одного из многообразных аспектов проблематики, интересующей Лютославского, но и потому, что это представляется актуальным и для нас.

Оригинальность суждений Лютославского раскрывается и в беседе с Качиньским «Классика и авангард». Понятие «авангард» в его представлении несколько расходится с обычным понятием термина в значении передового или «крайне левого». «Различие между классикой и авангардом в сущности есть различие между произведениями, обладающими постоянной, самостоятельной, как бы вневременной ценностью, и теми, которые имеют значение для развития языка, стиля, эстетики в данный момент истории искусства»<sup>17</sup>.

Таким образом, в любую эпоху бок о бок сосуществуют оба явления. При этом Лютославский подчеркивает, что авангард часто служит невольным подспорьем классики, исподволь подготавливая ее завоевания, как бы воздвигая по кирпичику ее здание. Очень близко нам следующее заявление Лютославского: «Видеть в авангардизме произведения искусства его основной признак я считаю неестественным и неубедительным, ибо, по моему мнению, слабы те произведения, главным или — что еще хуже — единственным достоинством которых является новизна. Ибо именно эта черта скорее всего устаревает. Лично меня прежде всего интересуют те элементы техники, которые имеют перспективы большей устойчивости, которые не стареют сразу, а пригодны для многократного применения независимо от того, поражают ли они своей абсолютной новизной или нет»<sup>18</sup>.

Взгляды Лютославского на классику и авангардизм созвучны принятому в искусстве социалистического реализма определению традиций и новаторства. С этой точки зрения показателен дифференцированный подход Лютославского к понятию эксперимента в зависимости

<sup>15</sup> Ibid., s. 110.

<sup>16</sup> Ibid., s. 111.

<sup>17</sup> Kaczyński, s. 87.

<sup>18</sup> Kaczyński, s. 89.

от того, каким целям он служит: «Все зависит от того, кто и для чего экспериментирует. Экспериментирование в области композиции является неизбежной необходимостью для каждого подлинного творца... Только самовлюбленность, любование собственным искусством может удерживать от этой естественной склонности, что очевидно приводит к прискорбным результатам. Цель эксперимента — обогащение мастерства композитора. Авангард в узком значении слова ставит своей целью подготовку базы для следующих поколений, для будущих классиков. Поэтому следует различать эксперимент, который служит индивидуальному мастерству одного композитора, от эксперимента, ставящего своей целью привести в движение колесо истории»<sup>19</sup>.

Лютославский затрагивает широкий круг проблем, стоящих вокруг исследуемой, в частности, вопрос подражательства и эпигонства, современности и устарелости средств искусства. Критерий актуальности и ценности новации у него всегда один: художническая честность, служение большим содержательным задачам и доступность аудитории. «Защита правды... является наиглавнейшей моей заботой, — утверждает композитор. — Все, что художник выражает в своем искусстве, должно соответствовать его глубочайшим убеждениям, а в каждом отдельном случае — его внутреннему видению данного произведения. Если художник начинает «переделывать» это видение по какому-либо образцу, чтобы кому-нибудь угодить, он изменяет и себе и правде... И в результате вместо того, чтобы удовлетворить свою аудиторию, он платит ей фальшивой монетой. Однако я не считаю, что позиция, которую я защищаю, ведет к явлениям, известным под противоречивыми этикетками «искусство для искусства», «башня из сложенной кости», «герметизм» и т. д. Я прекрасно представляю себе художника, который поступает в соответствии с сформулированным принципом и творчество которого доступно множеству людей. Это зависит от характера его представлений, его внутренней правды. Если эта правда созвучна большому количеству людей, он может стать очень популярным. Я хотел бы, чтобы меня правильно поняли, — заключает Лютославский, — цель всех моих замечаний сводится исключительно к защите художественной правды и одновременно разоблачению фальши, неискренности или компромиссов»<sup>20</sup>.

Соображения о художнической честности руководят Лютославским и при составлении программ «Варшавской осени». Как известно, Лютославский — многолетний член репертуарной комиссии фестиваля. То обстоятельство, что он соглашается отобрать к исполнению некоторые экстремистские опусы современного авангарда, отнюдь не свидетельствует о противоречивости и непоследовательности его позиции: он осознает кризисность этих явлений, критикует их, но старается проявить объективность. Кроме того, он доверяет польской аудитории и

<sup>19</sup> Ibid., s. 89.

<sup>20</sup> K a c z y ŋ s k i, s. 96—97.

считает, что вкусы публики можно воспитать лишь на основе широкого знания и возможности сопоставления явлений.

«Мне кажется, что мы теперь переживаем кризис, и он находит свое отражение в фестивале,— говорит Лютославский в беседе с Качиньским о фестивалях «Варшавская осень».— Это не значит, что вся создаваемая сегодня музыка стоит под знаком вопроса. Однако существует ряд явлений, которые не только возбуждают беспокойство, но могут даже вызвать у слушателей целиком негативную реакцию. Если эти тенденции имеют широкий общественный радиус действия, я считаю неправильным скрывать их от публики. Мы имеем преданных слушателей, которые нам доверяют и хотят знать правду о современной музыке. Поэтому, например, в программу одного из последних фестивалей были включены вещи, вызывающие горячий протест части публики (речь идет о концерте ансамбля «*Warsztat muzyczny*» на «Варшавской осени», в программе которого были произведения Уайта, Скемптона, Мэритена, Кардю, Вольфа.— *Л. Р.*). Он [протест] кажется мне справедливым, хотя я и не люблю таких форм проявления недовольства как ... прерывание исполнения, шум, выход на эстраду и т. д.»<sup>21</sup>.

Однако Лютославский не разделяет мнения пессимистов о длительном кризисе, о «гибели искусства»; он верит в здравый смысл и нормальную психику человека: «Полная гибель искусства не наступит до тех пор, покада человечество существует в своем настоящем облике»<sup>22</sup>.

Помимо воспитания публики, в сфере размышлений Лютославского — проблема образования, в частности школьной подготовки профессиональных критиков и музыковедов. В статье «Об оценке и комментировании музыки» говорится о недостаточности тех средств анализа и той базы, которую музыковед получает в стенах вуза, и в дальнейшем он, как и композитор, должен постоянно пополнять свои знания, совершенствовать свое мастерство.

Творчество — для публики, произведение — как средство общения с аудиторией,— вот программная установка эстетики Лютославского. Эти идеи являются также важной составной частью концепции формы и техники «контролируемого алеаторизма» — двух «краеугольных камней» теории композиции Лютославского.

С этой же точки зрения Лютославский поясняет назначение различных элементов музыкальной выразительности, например, гармонии, цикла модуляций.

Лютославский «реабилитирует» классические понятия ее разделов и объясняет их с точки зрения психологии восприятия музыки. Идя дальше, композитор переносит традиционные понятия в сферу психологии слушательского восприятия формы. Возвратимся к упомянутым выше «характерам», то есть типам изложения материала: статическому (мо-

<sup>21</sup> K a c z y ń s k i, s. 100.

<sup>22</sup> Ibid., s. 102.



менты показа, экспозиции тематизма) и динамическому (все остальные типы).

По Лютославскому двум типам организации формы соответствуют «два рода слушательского восприятия: пассивное и активное. Пассивным назовем то, при котором внимание слушателя регистрирует происходящее в данный момент. Активное — то, при котором слушатель в каждый момент осознает услышанное ранее и предвидит что-то предстоящее. Композитор способен руководить восприятием слушателя путем мобилизации памяти, суммирования и способности предвидеть дальнейший ход событий». Эти способы основаны на типовых реакциях психики человека, реакциях, частично уже выработанных старыми, исторически сложившимися музыкальными системами.

Композитор подчеркивает, что ныне, несмотря на коренные изменения в сфере языка, необходимо подумать над такими способами употребления его элементов, чтобы достичь в построении большой формы возможностей, аналогичных тем, какие классикам давали определенные типы музыки. Во всяком случае следует определить отношение каждого из отрезков нашей новой формы к ее целому, то есть функции и данного отрезка в строении целого.

В форме на современном этапе ее развития, конечно, трудно с точностью определить границы разделов. Но во всяком случае речь может идти о моментах большей смысловой насыщенности — и меньшей, которые отдельно, вне формы, теряют свой смысл. Значение их заключается в их отношении к другим моментам, к целому, — иными словами — в их формальной функции.

Таким образом, ценность концепции Лютославского состоит в применении принципов функционального толкования формы к современным произведениям. Именно такая ее трактовка указывает и пути ее развития; она дает свободу творческим изменениям в композиции, внедрению различных новаций при условии, что традиционная основа формы сохранится.

Методы построения современных произведений на базе двух типов музыки («насыщенной» и «ненасыщенной» смысловым содержанием) рекомендуются Лютославским опять же с учетом слушательского восприятия. Необходимо соблюдать строгие пропорции в соотношении этих двух типов; музыка, перенасыщенная концентрированным содержанием, вызывает перенапряжение внимания. В другом случае форма окажется бессодержательной, «пустой, неудовлетворительной. В обоих случаях ошибкой будет отсутствие равновесия сил, действующих в противоположных направлениях. Речь идет о разумном распределении внимания слушателей в процессе восприятия произведения». Лютославский вводит определение «психологического равновесия музыкальной формы».

Разумное распределение разделов, насыщенных более или менее концентрированным содержанием, необходимо как дыхание для жизни человека... Нормальный ритм работы воспринимающего аппарата чело-

века как слушателя музыки является необычайно важным фактором для построения крупной формы»<sup>23</sup>.

Ценен и тезис о диалектическом единстве контрастных образных сфер, связывающих произведение в одно целое. Качиньский называет такой синтез «дуализмом крайне противоположных черт». «Каждая форма,— говорит Лютославский,— есть результат противодействующих сил. Их можно назвать центробежными и центростремительными. Центробежные силы происходят из разнородности музыкального материала; они должны быть чем-то уравновешены; должна существовать центростремительная сила, которая соединяет отталкивающиеся элементы в единое целое. Не берусь определить, на чем основано действие такой силы. На эту тему, наверное, можно написать не одно эссе... Думаю, что истинный путь, ведущий к конструированию замкнутых форм, основан на включении в произведение различных, контрастирующих между собой элементов, то есть таких, центробежная сила которых достаточно велика, а затем — подчинении их центростремительной силе. Только в таком случае существует шанс, чтобы произведение стало действительно прочной и крепкой конструкцией»<sup>24</sup>.

Главной отправной точкой его творчества остается забота о сохранении жизнеспособного музыкального искусства. Вспомним творческое *stredo* композитора: «Воплощением художнической совести является именно мой «воображаемый адресат», и я надеюсь, что следуя его требованиям, я приближаюсь быстрее, чем каким-либо иным способом, к важнейшей цели работы художника, которая состоит в том, чтобы облечь в правдивейшую форму то, что он хочет сообщить другому человеку»<sup>25</sup>. Показательны ответы Лютославского на анкету журнала «*Odra*» № 1, 1971 года. Беспокоясь о будущем музыки, о ее засорении «всяческими псевдомузыками», Лютославский, однако, выражает надежду, что «... эта саранча звуков со временем исчезнет и откроются возможности для создания подлинной музыки для человеческой души. Пусть никогда не утратит музыка своей чарующей проникновенности!»<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> K a c z y ń s k i, s. 64—65.

<sup>24</sup> Ibid., s. 74.

<sup>25</sup> Materiały do monografii, s. 70.

<sup>26</sup> «*Ruch muzyczny*», 1971, № 5, s. 1.

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ В. ЛЮТОСЛАВСКОГО

### Музыкальные произведения

#### Произведения для симфонического оркестра

Скерцо <sup>1</sup>	1930
Двойная fuga	1936
Симфонические вариации	1938
Первая симфония	1941—1947
Концерт для оркестра	1954
«Три постлюдии»	1958—1960
Вторая симфония	1967
«Livre pour orchestre»	1968
Концерт для виолончели с оркестром	1970

#### Произведения для камерного оркестра

Малая сюита	1950
10 польских танцев (силезских и кашубских)	1953
«Траурная музыка» для струнного орк.	1958
«Венецианские игры»	1961

#### Камерно-инструментальные ансамбли

30 полифонических пьес для духовых инструментов	1943—1944
Трио для гобоя, кларнета и фагота	1945
Струнная увертюра	1949
Шесть коляд для трех блок-флейт	1959
Струнный квартет	1964
Первая соната для скрипки и ф-п	1927
Вторая соната для скрипки и ф-п	1928
Речитатив и ариозо для скрипки и ф-п	1951
Танцевальная прелюдия для кларнета и ф-п	1954
Прелюдии и fuga для 13-ти струнных	1972

#### Произведения для фортепиано

Прелюдия	1922
Три прелюдии	1927
Вариации	1929
Танец Химеры	1930

<sup>1</sup> В правой колонке указан год создания произведения.

Соната	1934
Два этюда	1941
Народные мелодии (12 легких пьес для ф-п)	1945
Буколки	1952
Вариации на тему Паганини для 2 ф-п	1941

## Вокальные произведения

Реквием для солистов, хора и орк. (2 фрагмента)	1937
Силезский триптих для сопрано и орк.	1951
«Товарищ» песня на сл. С. Выгодского для мужск. хора и орк.	1952
«Три поэмы А. Мишо» для 20-голосного хора и орк.	1963
«Paroles tissées» для тенора и камерного орк.	1965
Пять песен подпольной борьбы для голоса и ф-п	1934—1944
20 польских коляд для голоса и ф-п	1946
Детские песни для голоса и ф-п	1947
«Лавина» — песня на стихи А. С. Пушкина для голоса и ф-п	1949
Массовые песни для голоса и ф-п	1950
Детские песни для голоса и ф-п	1956—1959
«Пять песен на стихи К. Иллакович» для голоса и ф-п	1957

## Переложения

Малая сюита (для симф. орк.)	1951
Танцевальная прелюдия для кларнета и ф-п (для различных инструментальных ансамблей)	1955, 1959
«Пять песен на стихи К. Иллакович» для голоса и ф-п (для голоса и 30 инструментов)	1958
Детские песни для голоса и ф-п (1947) (для детского хора и орк.)	1952
150 переложений произведений разных авторов (совместно с А. Пануфником)	1941—1945

## Музыка к театральным постановкам

«Гарун аль-Рашид»	1931
«Сид» Корнеля — С. Выспяньского <sup>2</sup>	
«Фантазий» Ю. Словацкого	
«Горштыньски» Ю. Словацкого	
«Амфитрион 38» Ж. Жироду	
«Виндзорские проказницы» В. Шекспира	
«Кровавая свадьба» и «Чудесная башмачница» Ф. Гарсиа Лорки	
«С любовью не шутят» А. Мюссе	1953
«Макбет» В. Шекспира	1955
«Бесноватая из Шайо» Ж. Жироду	1959

## Музыка к короткометражным и документальным кинофильмам

1936—1946

## Музыка к радиопостановкам (1945—1950)

«Возвращение Одиссея» А. Малишевского  
«По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя

<sup>2</sup> Точные даты постановок, музыка к которым написана до 1952 года, установить не удалось.

«Мирандолина» К. Гольдони	
«Кордиан и Балладина» Ю. Словацкого	
«Тонкость чувств» К. Халчиньского	
«Тиль Уленшпигель» Ш. де Костера	
«Ревизор» Н. Гоголя	1952
«Свадьба» С. Выспянского	1952
«Одиссей на Итаке» (к «Одиссее» Я. Парандовского)	1953
«Колдуньи» и «Сиракузянки» Феокрита	1953
«Дядя» А. Мицкевича	1955
«Нос» Н. Гоголя	1956
«Лисистрата» Аристофана	1956
«Эвридика» Ж. Ануя	1957
«Лилла Венеда» Ю. Словацкого	1959
«Канделябр» А. Мюссе	1960

## Статьи

- Technienie wielkości — о К. Шимановском: *Muzyka Polska* 1937, № 4.
- I. S. Bach — в альманахе под ред. З. Лиссы, Warszawa, 1951
- Kilka wrażeń podróży do ZSRR — «*Muzyka*», 1951, № 11.
- Festiwal współczesnej muzyki niemieckiej w Berlinie — «*Muzyka*», 1953, N 1/2
- O Grzegorzu Fitelbergu. — «*Muzyka*», 1954, N 7/8
- Festiwal Sibeliusa w Helsinkach — *Przegląd Kulturalny*, 1955, N 28
- Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów
- Polskich (Вступительная речь на Генеральном съезде Союза польских композиторов) — «*Ruch muzyczny*», 1957, № 1.
- O radiu (ответы на анкету Радио) — «*Radio i Telewizja*», 1959, № 47
- Цикл лекций для летних музыкальных курсов в Муз. Центре Беркшира, Тэнглвуд, США — 1962—1968 (в основном, — рукописи): *Z dziejów muzyki XX wieku* (опублик.: *Studii Estetyczny*, 1965)
- Kilka zagadnień z dziedziny rytmiki
- Z zagadnień formy muzycznej
- Wysokość dźwięku, interwał, współbrzmienie
- O aleatoryzmie. — «*Music and Chance*», 1964
- Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych
- O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku
- Quatuor à cordes. Заметки об интерпретации произведения (выдержки из писем к Вальтеру Левину). Рукопись
- Uwagi o sposobie wykonywania mego kwartetu smyczkowego. — «*Ruch muzyczny*», 1965, N 17.
- O dzisiejszej orkiestrze. — «*Ruch muzyczny*», 1968, N 17.
- Статьи Лютославского, собранные С. Яроциньским в книге: Witold Lutosławski. *Materiały do monografii* (zestawił Stefan Jaroński). Kraków, 1967
- Teoria a praktyka w pracy kompozytora
- Czy to jest muzyka?
- O roli elementu przypadku w technice komponowania
- Rozmyślając o balecie
- Strawinski
- Webern
- Koncert na orkiestrę
- Muzyka żałobna
- Trois poèmes d'Henri Michaux
- Paroles tissées
- Kwartet smyczkowy
- Stan i potrzeby kultury w Polsce

**Okres rozkwitu**

**Kompozytor** a odbiorca

**Беседа** Лютославского с Т. Качиньским, собранные в книге: Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków, 1972

Trzy poematy Henri Michaux

Kwartet smyczkowy

Paroles tissées

II Symfonia

Livre pour orchestre

Koncert wiolonczelowy

Klasyka i awangarda

Wokół «Warszawskiej Jesieni»

O wykonywaniu nowej muzyki

O wartościowaniu i komentowaniu muzyki

Przeszłość, przyszłość, teraźniejszość

Rozmowa «bez tematu»

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
Начало пути. Фольклорный период творчества	5
«Классицистские» произведения (Первая симфония и Концерт для оркестра)	25
Переходный период (на рубеже 50—60-х годов)	41
Вокально-симфонические произведения первой половины 60-х годов	64
Произведения второй половины 60-х годов	86
Некоторые черты эстетики Лютославского	120
<i>Приложения</i>	
Список сочинений В. Лютославского	132

**Раппопорт Лидия Григорьевна**  
**ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ**

Редактор *М. Волкова*, Художник *Е. Семенов*.

Худож. редактор *Ю. Зеленков*, Техн. редактор *Т. Сергеева*, Корректор *Н. Белоброва*.

Подписано к печати 2/VI—76 г. Формат бумаги 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 8,62 (Нст. п. л. 10,98)  
Уч.-изд. л. 9,77 (включая иллюстрацию) Тираж 5000 экз. Изд. № 8981 Зак. 1572  
Цена 67 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.