

3. Donatoni F. Clair : dve p'esy dlia klr. [Elektronnyi resurs] F. Donatoni. Rezhim dostupa: http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye_noty_dlja_klarneta_saksofona_violoncheli_i_fortepiano/9-1-0-17. Zagl. s ekrana.
4. Kshenek E. Monologi : dlia klr. solo [Elektronnyi resurs] / Ernst Krenek. N'iu-York : Rongwen Music, Inc., cop. 1958. 4 s. Rezhim dostupa: <http://classic-online.ru/production/76098> Zagl. s ekrana.
5. Sharrino S. Let me die before I wake [Elektronnyi resurs] : dlia klr. : in si bemolle / Salvator Sciarrino. – Rezhim dostupa: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6322.pdf. Zagl. s ekrana.
6. Nangeroni G. M. Franco Donatoni / Gabriella Mazzolo Nangeroni. Milan : Targa Italiana Ed., 1989. 158 p.
7. Sciarrino Salvatore [Electronic resource]. Mode of access: www.salvatoresciarrino.eu/Data/index_eng.html. Title from the screen.

УДК [786.2:785.72]:78.03

Игорь Седюк

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ – Н. ПАГАНИНИ: ДИАЛОГ В ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Седюк И. О. В. Лютославский – Н. Паганини: диалог в игровом пространстве музыкальной культуры. Рассматриваются Вариации на тему Паганини для двух фортепиано В. Лютославского в контексте проблемы «свое» – «чужое». Проводятся параллели между сочинением польского новатора и разнообразными примерами обращения к «Капрису» № 24 Н. Паганини в XIX–XX вв. Уточняются понятия «редакция», «обработка», «переложение», «транскрипция», «парафраз». Подчеркивается, что польский композитор не просто транскрибирует первоисточник, а помещает его в иную гармоническую среду, создавая игровую ситуацию *pro* и *contra*, «своего» и «чужого», более того, расширяя поле творческой рефлексии за счет других авторских версий. Раскрываются принципы работы с заимствованным текстом в условиях современной стилистики. С этой целью детализируются особенности «гармонической темы», написанной В. Лютославским в качестве оригинального «аккомпанемента» для темы «Каприса» № 24 Н. Паганини. Выявляются взаимодействие цитатного и авторского материала при изложении темы, приемы

контрапунктической техники в ряде вариаций, отношение к масштабным единицам исходного цикла, трактовка ансамбля и ролевых функций партий.

Ключевые слова: Вариации на тему Паганини В. Лютославского, «Каприс» № 24 Н. Паганини, парафраз, игровое пространство, «свое» – «чужое», фортепианный ансамбль.

Седюк І. О. В. Лютославський – Н. Паганіні: діалог в ігровому просторі музичної культури. Розглядаються Варіації на тему Паганіні для двох фортепіано В. Лютославського в контексті проблеми «свое» – «чужое». Проводяться паралелі між твором польського новатора й різноманітними прикладами звернення до «Капрису» № 24 Н. Паганіні в ХІХ–ХХ ст. Уточнюються поняття «редакція», «обробка», «перекладення», «транскрипція», «парафраз». Підкреслюється, що польський композитор не тільки транскрибує першоджерело, а й поміщає його в інакше гармонійне середовище, створюючи ігрову ситуацію *pro* й *contra*, «свого» й «чужого», більш того, розширюючи поле творчої рефлексії за рахунок інших авторських версій. Розкриваються принципи роботи з запозиченим текстом в умовах сучасної стилістики. З цією метою деталізуються особливості «гармонійної теми», що написана В. Лютославським у якості оригінального «акомпанементу» для теми «Капріса» № 24 Н. Паганіні. Виявляються взаємодія цитатного й авторського матеріалу при викладі теми, прийоми контрапунктичної техніки в ряді варіацій, відношення до масштабних одиниць вихідного циклу, трактовка ансамблю та ролевих функцій партій.

Ключові слова: Варіації на тему Паганіні В. Лютославського, «Каприс» № 24 Н. Паганіні, парафраз, ігровий простір, «свое» – «чужое», фортепіанный ансамбль.

Sediuk I. O. W. Lutoslawski – N. Paganini: the dialog in the playing context of the musical culture. The “my” – “somebody else’s” antinomy, interpreted in the context of the music **background**, appears as a kind of a creativity process controller. In the “composer-tradition” coordinate system, it acquires either protagonist-like character on conditions that the existing standards are followed, or antagonist-like character if these standards are actively reconsidered, or demolished as obsolete concepts. Either variants carry agonic nature of the creativity, which realizes itself in the playing performance as a unique kind of activity. The playing performance logic prevails when another composer’s opus, created earlier, becomes the “theme” of another music piece. An undiminishing interest to the world-shaking “Caprices” by N. Paganini is driven by the artistic-masterful peculiarities of this music, which provoke struggle and competitiveness. This so-called challenge was taken by the most outstanding musicians, who achieved the great heights as pianists and composers. One of them in particular, W. Lutoslawski, the author of the “Variations on a Theme of Paganini” for two pianos, who was one of powerful groundbreakers of the radically minded 20th century, did not stay on the sidelines either. The appearing dialog of “two cultures”, two artistic minds, and two partners-performers

after all, reveals to a researcher as a massive field of knowledge, identifying the **goal** of this article. The individual approach to the “somebody else’s” music more distinctly outlined when using the **comparative analysis method**, which allows comparing the new authors conception with the existing models.

The idea of creating this opus belongs to I. Markevich, a harpist of the Warsaw philharmonic, who encouraged composing a paraphrase to the Caprice Nr. 24 by N. Paganini. On the one hand, a sharp appoggiatura on the strong beat catches the variation findings of Paganini himself, who adds coquettishness to the etude-like thematic invention of the 2nd variation with its help, amplifying the effect by means of the metric change. On the other hand, it refers to the piano part in the music adaptation made by K. Szymanowski, where the appoggiatura embellishes the restrained harmonic sustain, resembling the string thrumming. This method widens the circle of the associative bounds, absorbing Liszt’s experience, who used arpeggiato within the strong beat, empowering the theme with the rhapsodic character. W. Lutosławski entrusts the theme itself to the part of Piano I, keeping quite a rare but a distinct mode-tonal vertical structure in it. Piano II has another part in this play. It bears a harmonic function only visually; in fact, it has a new harmonic sequence which goes along with its logic of development. The ‘harmonic theme’ gives a modern look on the original theme, acting as one of dialog participants. The artistic initiative of W. Lutosławski asserts itself in creating ‘a variation on a variation’ techniques; developing his own harmonic ideas and their interaction with the source material; using the counterpoint techniques; interpreting the meaning of ensemble and the roles each piano part has. W. Lutosławski follows the structure of Paganini’s cycle without changing any variation by an essentially new interpretation of the theme. Going deeper into the cycle, the composer engages the counterpoint technique, creating either an additional variant of a previous variation, or simultaneously combining different parts of the same variation. For example, in the 6th variation Piano I plays the second part of Paganini’s variation, changing only its ending; accordingly, Piano II plays the first part of the variation, enforced only by the octave doubling. Using the tone-harmonic means, the composer highlights the coloring of a-moll key, which is common to the Caprice. Following the structural logic of the borrowed content, the 2nd ‘sentence’ of the variation is characterized not only by using the vertical-invertible counterpoint technique, but also by shifting to a modern soundscape. In a quite different way, the so-called ‘dance of the structures’ asserts itself in the 8th **variation**. The aspiration for transforming the original version was drawn by Lutosławski from Paganini, who uses the chordal exposition to create ostinato tones, tritone confluxes, parallel movement of third-sixth intervals, rich vertical structures through melodic progression of voices. The polish composer complicates a task, pronouncing his intentions in the first sentence. Here, the part of the Piano I corresponds to the source material, differentiating by a quite massive chordal exposition. The Piano II part is entrusted with the variation on the keynote-dominant expression of Paganini’s theme, with the difference that these functions are vertically aligned, forming a homophone texture of the etude-like type. Similar

to Paganini's breakaway from the main tonality by the number of modulations in the second sentence, W. Lutosławski amplifies the destructive aspects through unlimited potential of the twelve-tone system. Dealing closely with music pieces of other composers as a pianist, W. Lutosławski reacts to the similarity of the 1st and the 9th variation from Paganini's cycle by combining different elements within a single one. The contemporaneity of the author's way of thinking is shown not only by the harmonic context, but also by using different rhythmical structures within the distinctly specified metric space. The desired effect is achieved through 'subito' contrast.

Summing-up the analytical observations, we can say in the **conclusion** that the combinative inventiveness of W. Lutosławski is based on a delicate work with the structural elements. Being projected onto the twelve-tone space, they acquire an unexpected shape, sometimes even shading any genetic relations within the original text. Within "my" – "somebody else's" playing context, the composer reveals the new performance capabilities of the Caprice No. 24 by N. Paganini as well as the ways to apply his artistic ideas. As a result of such an interaction we can observe the effect of "moving towards" – "moving away from" which reflects the general functioning principles of the classic pieces in the modern music culture, when the early music coexists in a single sound continuum, or gives a way for searching of an authentic reproduction.

Key words: "Variations on a Theme of Paganini" by W. Lutosławski, "Caprice" Nr. 24 by N. Paganini, paraphrase, playing context, the "my" – "somebody else's" antinomy, piano ensemble.

Антиномия «свое» – «чужое» как искусствоведческая проблема возникла в 70-е годы в связи с расширением художественного тезауруса и включением в современное сознание завоеваний далеких культур. По мнению Ал. Михайлова, уже в XVIII в. «люди начинают узнавать себя в формах *иного*. Это было переживание истории – и одновременно эстетическая игра» [5, с. 31]. По мысли ученого, творческое сознание постепенно начинает отражаться в «зеркалах прошлого», что ставит его перед проблемой выбора. В результате возникает «простор для безудержной игры в искусство» [там же]. Рассуждая далее на эту тему, исследователь высказывает интересную мысль, согласно которой произведение искусства являет собой «универсальный итог», «узел исторического опыта» [там же, с. 32]. Антиномия «свое» – «чужое», осмысленная в контексте опыта музыкальной культуры, предстает своего рода регулятором творческого процесса. В системе координат «композитор – традиция» она приобретает либо протагонистический характер в условиях наследования сложившихся нормативов,

либо антагонистический при активной их переоценке, вплоть до ломки устаревших представлений. В любом из вариантов не утрачивается агоническая природа творчества, реализуемая в игре как особым виде деятельности. Игровая логика доминирует в тех случаях, когда «темой» сочинения избирается созданный ранее опус другого автора. Получив импульс в музыкальной культуре барокко, эта практика расцветает в эпоху романтизма, стимулирующую любые формы проявления творческой инициативы. Неослабевающий интерес к «Каприсам» Н. Паганини, взбудоражившим музыкальный мир своего времени, объясняется художественно-виртуозными особенностями музыки, провоцирующими ситуацию борьбы, состязательности. На недекларированный вызов откликнулись выдающиеся музыканты, с именами которых ассоциируются и высшие достижения фортепианного искусства, и открытия на композиторском поприще. Внушительный список «вторичных» образцов, в частности «Каприса» № 24 *a-moll*, приводит И. Ямпольский, объединяя их под рубрикой «обработки» и дифференцируя в зависимости от инструментального состава [6, с. 324-325]. Напомним, что книга И. Ямпольского вышла в свет в 1961 году, в силу чего многие сочинения остались за ее пределами. В их числе – «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано Витольда Лютославского (1913 – 1994), одного из влиятельных новаторов радикально настроенного XX века. Возникающий в этом сочинении диалог «двух культур», двух творческих сознаний, наконец, двух партнеров-исполнителей предстает перед исследователем обширным полем познания, определяя **цель** предлагаемой статьи.

По словам композитора, в годы войны они с Анджеем Пануфником¹ (1914 – 1992) играли в кафе не только фоновую, но и классическую музыку. С этой целью они делали переложения для двух роялей органичных токкат И. С. Баха, вальсов В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, И. Брамса, сюиты из «Щелкунчика» П. Чайковского, «Болеро» М. Равеля и др. [3, с. 20]. Любопытна авторская позиция по отношению к «чужой» музыке: «Наши транскрипции очень точно следовали авторскому тексту: например, переложения токкат Баха ближе оригиналу, чем обработки Бузони. Мы старались сохранять даже регистровку, что, естествен-

¹ Выдающийся польский композитор и дирижер.

но, проще сделать, когда в распоряжении находятся два инструмента. В таком роде мы обработали более двухсот произведений! Помимо этого, мы делали парафразы. Вальс Штрауса гармонизовали в духе Раделя... Это вносило в нашу деятельность оживление и доставляло нам удовольствие (заметим, налицо приметы игровой ситуации. – И. С.). Сочетание известных мелодий с колористической, пикантной гармонией было особенно привлекательным. Так мы преображали фрагменты из оперы “Кармен” Бизе, а порой и бытовые жанры типа чардаша [там же, с. 20-21]. Приведенные замечания композитора объясняют методы его работы при создании «Вариаций на тему Паганини». Идея написания этого опуса принадлежала И. Маркевичу, арфисту Варшавской филармонии, позднее дирижеру, который, как и многие известные до войны люди, работал официантом. Его неоднократно повторяемый призыв: «Вы должны обязательно сочинить парафраз на 24-й Каприс Паганини!» – возымел свое действие и в 1941 году появились «Вариации»¹ [там же, с. 21]. «Я это сделал, – говорил В. Лютославский, – единственный раз самостоятельно, без участия Пануфника» [там же].

Индивидуальный подход к «чужой» музыке выпуклее очерчивается в том случае, когда есть возможность сравнить новую авторскую концепцию с уже существующими образцами. Известно, что «Каприсы» Паганини вдохновляли Р. Шумана, Ф. Листа, Й. Брамса, в XX веке – С. Рахманинова, Дж. Рохберга, Э. Денисова, А. Шнитке; широкое распространение получили обработки Ф. Крейсера, Л. Ауэра, К. Шимановского, вошедшие в классический фонд скрипичной литературы. Г. Григорьева относит такого рода сочинения к особой форме «варьирования вариаций» [1, с. 53]. Среди популярных источников, вдохновлявших творческие искания современных мастеров, музыковед называет «Чакону» И. С. Баха и «Каприс» № 24 *a-moll* Н. Паганини для скрипки соло. Данные сочинения, по мнению Г. Григорьевой, выступают «темами высшего порядка», предоставляя известный простор для реализации собственных идей. В частности, ученый отмечает, что Э. Денисов в цикле «Пять каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра

¹ 30 лет спустя, в 1977 – 78 годах композитор создал версию для фортепиано и оркестра.

(1986) помещает 24-й каприс на последнюю позицию и осуществляет варьирование в оркестровой партии, обыгрывая как возможности стилевого варьирования, так и утвердившихся способов обогащения фактуры. Напротив, для А. Шнитке знаменитый каприс Н. Паганини становится одним из фрагментов полистилистической композиции (имеется в виду «Посвящение Паганини» для скрипки соло, 1982). Для американского композитора Дж. Рохберга музыка Н. Паганини дает импульс для создания своеобразной инверсии формы – вариаций с темой в «Каприс-вариациях» для скрипки соло (1970)¹, что не исключает использования иного материала, заимствованного из музыки Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Веберна. Характеризуя «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано В. Лютославского, музыковед пишет: «По сути, это транскрипция текста Паганини, трактующая “тему” как точное последование 11 вариаций с кодой» [1, с. 63]. При этом отмечают «направленность изменений в сторону всевозможных способов заострения звучания, скерцозности, вплоть до гротеска», «сочетание “вариаций на вариации” с интересными ансамблево-фигурационными приемами обработки оригинала» [там же]. Позиция исследователя ясна – понятие «транскрипция» подразумевает для автора сохранение композиционного остова первоисточника, а не степень изменения интонационно-стилистической составляющей музыкального текста. Как видно, точка зрения музыковеда не совпадает с мнением композитора, относящего свои «Вариации» к типу парафраза. Возникший логико-смысловой диссонанс требует дополнительных разъяснений и уточнения собственной позиции.

Для обозначения подобного рода явлений в музыковедении задействуются такие понятия, как «редакция», «обработка», «переложение», «транскрипция», «парафраз». Несмотря на разнообразие, они объединяются под знаком «обработки», поскольку «чужое» произведение, независимо от поставленных индивидуальных целей, подвергается той или иной степени изменения. Оговорим, что «редакция», существо которой определяется исполнительско-методическими задачами, является самым простым видом «вмешательства» в авторскую музыку и может присутствовать в любом из более сложных типов «обработки»,

¹ Данный принцип претворен и в Третьем концерте для фортепиано Р. Щедрина, что отражено в его подзаголовке – «Вариации и тема» (1973).

облегчая или усложняя инструментальную партию. Универсальные свойства термина «обработка» не отменяют его собственного значения, связанного с примерами обогащения оригинала при помощи введения дополнительных партий. Таковыми принято считать обработки 24-го «Каприса» Ф. Крейсера, Л. Ауэра, К. Шимановского для скрипки и фортепиано. Их анализ позволяет говорить о том, что обработка не герметичная форма и обнаруживает способность к сближению с наиболее нерегламентируемым принципом создания сочинения на основе «чужой» музыки. Он определяет суть парафраза, этимология слова которого – «пересказ» [4, стб. 178], подразумевает активное участие в процессе другого сознания. Подобного рода важное условие становится очевидным при сравнении с транскрипцией, означающей, буквально, «переписывание» [2, стб. 589(-590)]. Сказанное не исключает проявления творческой инициативы транскриптора при «перенесении» чужого сочинения в условия иного инструмента (инструментального состава). В частности, подчеркивая новаторскую роль Ф. Листа в развитии данного вида сочинительства, исследователи отмечают, что «он отошел <...> от чрезмерно буквального воспроизведения текста подлинника, считая возможным и необходимым компенсировать неизбежную при переложении утрату некоторых сторон художественного целого другими средствами, предоставляемыми новым инструментом» [там же, стб. 590]. Казалось бы, отнесение Г. Григорьевой «Вариаций на тему Паганини» В. Лютославского к транскрипции находит свое дополнительное подкрепление. Между тем, польский композитор не просто транскрибирует первоисточник, а помещает его в иную гармоническую среду¹, создавая игровую ситуацию *pro*

¹ Эту особенность отмечает и Г. Григорьева: «Тема изложена с форшлагами, регистровыми скачками, перегармонизацией не только по отношению к оригиналу, но и к гармонической схеме предложений периода. Продолжающая часть двухчастной формы вовсе меняет тональный план и ладовую окраску темы, вводя хроматическую секвенцию, элементы политональности. Так уже сама тема становится вариацией на оригинальный мелодический источник. Далее следует ряд вариаций, опирающихся как на гармонический план темы Лютославского, так и на дальнейшие изменения этой ее стороны. Отсюда – причудливость, острота, гротеск, ощущаемые как новые образные варианты диатонической темы Паганини» [1, с. 63-64]. Замечания музыковедов, как видно, свидетельствуют в пользу парафраза.

и *contra*, «своего» и «чужого», более того, расширяя поле творческой рефлексии за счет иных авторских версий.

Исходные установки В. Лютославского заявлены в изложении **темы**. Острый форшлаг на сильной доле такта, с одной стороны, словно бы подхватывает вариационные находки самого Н. Паганини, который придает с его помощью кокетство этюдopodobному тематизму второй вариации, усиливая эффект за счет метрического сдвига; с другой стороны, отсылает к фортепианной партии в обработке К. Шимановского, где форшлаг «расцветчивает» скупую гармоническую опору, вызывая ассоциации с «бряцанием» по струнам. Данный прием расширяет круг ассоциативных связей, вбирая опыт Ф. Листа, который использовал арпеджиато в рамках сильной доли, придавая теме рапсодический характер. Тему В. Лютославский поручает партии *Piano I*, не лишая ее, хотя и редкой, но ясной ладотональной вертикали. Однако во втором четырехтакте *D* возникает на фоне *DD*, образуя на сильной доле выразительное квартовое созвучие, первая часть завершается *C-dur*, а вторая открывается *A-dur (subito sf molto)*, в дальнейшем отдельные мотивы «оминориваются» (вместо *C-dur – c-moll*), что выступает показателем авторской инициативы на этапе изложения заимствованного материала. Небезынтересен и прием «разнесения» основной темы «Каприса» в регистровом пространстве, благодаря чему «аккомпанемент» и «мелодия» создают иллюзию игры в четыре руки. Иная роль уготована *Piano II*. Лишь визуально его партия выполняет гармоническую функцию. На самом деле складывается впечатление, что В. Лютославского мало заботит ее соответствие заимствованной теме. Правда, изредка «радует слух» неожиданное звучание, в частности, доминантового трезвучия в конце первого четырехтакта, *C-dur* на первой доле в кадансе первой части, *a-moll* в конце. В целом же, «гармоническая тема» основана на септаккордовых последовательностях, подчиняющихся собственной логике развития. Если проследить движение баса, то вырисовывается не менее рельефная линия, чем в оригинале: *f-d-h-e-f-d-h-c-d-||es-des-es-es-ces-b-f-e-a*. Согласуясь с первоисточником метроритмически, «гармоническая тема» создает современный «комментарий» по отношению к нему, выступая в роли одного из участников разыгрываемого диалога. Уместно напомнить,

что свои «Вариации на тему Паганини» В. Лютославский написал 4 года спустя после окончания консерватории, когда вынужден был писать «типично тональную музыку», вопреки собственным новым гармоническим представлениям [3, с. 18]. Отсюда истоки несколько полемического запала по отношению к сочинению XIX века, известного рода демонстрация полной независимости от устоявшихся норм и, одновременно, подчеркивание открытости опуса Н. Паганини для инновации, в том числе, в области музыкального языка. Думается, в этом В. Лютославский выступает преемником сложившейся традиции, поскольку каждое из обращений к «Капрису» Н. Паганини стало образцом, подтверждающим как неиссякаемость интонационно-игровых идей великого скрипача, так и безграничность фантазии его интерпретаторов.

В продолжение возникающих параллелей назовем нарушение масштабных единиц цикла. Напомним, что скрипичный оригинал состоит из темы и одиннадцати вариаций, венчающихся кодой, построенной на арпеджированном движении. В. Лютославский дополняет цикл двенадцатой вариацией, тем самым отодвигая завершающий фазис цикла. Такого рода «вольность» не нова для существующих версий «Каприса» № 24 Н. Паганини, скорее органично вписывается в сложившуюся традицию. В частности, если обратиться к интерпретации Й. Брамса в *op.* 35, то становится очевидной множественность идей, рожденных паганиниевской музыкой. Так, в первой тетради (1862 – 1863) сочинение представлено четырнадцатью вариациями с кодой, во второй, написанной в те же годы, Й. Брамс придерживается избранной композиции, обогащая цикл жанровым варьированием, что приводит к изменению темпа, характера, метроритма, тональности, в целом, эмоционального строя. С этих позиций В. Лютославский также не обходит стороной обострение контраста между вариациями, однако ориентируется скорее на классическую традицию включения более спокойной вариации в контекст общего оживленного тонуса движения. Такова, в частности, шестая вариация *Poco lento*, выдержанная в тихой звучности, *dolcissimo e molto legato*. Нельзя отнести к новациям композитора и проведение темы в неизменном виде (*Piano II*) в дополнительной вариации *Ancora più mosso*. Достаточно назвать напоминание темы

в последней вариации у Ф. Листа, в коде обработки К. Шимановского. Другими словами, если мысль Н. Паганини движется по пути «распыления» тематизма, по сути, размыкая границы цикла и создавая виртуально бесконечный ряд дальнейших метаморфоз, то польский композитор подхватывает опыт создания замкнутой в самой себе целостности. Между тем, В. Лютославский не обходит вниманием особенности паганиниевской темы, индивидуальность которой заключена в фигурационно-ритмическом оформлении гармонической последовательности. Современный композитор в этом отношении предлагает свою собственную гармоническую подсветку, создающую параллельно развивающееся действие, благодаря чему музыкальные идеи Н. Паганини то находятся в остром сопряжении с современным контекстом, то восстанавливаются в правах как ведущие, то диктуют необходимость своеобразного реконструирования исходного материала в первоначальном виде. Складывается впечатление, что польский новатор ставил перед собой задачу написать вариации, пользуясь известным высказыванием С. Прокофьева, как если бы Н. Паганини писал свой «Каприс» в XX веке. Вместе с тем, творческая инициатива В. Лютославского заявляет о себе в приемах создания «вариаций на вариации», в развитии собственных гармонических идей и их диалога с первоисточником, приемах контрапунктической техники, трактовки ансамбля и ролевых функций партий. Несмотря на это, возникает вопрос о выборе вариаций первоисточника, поскольку сложившаяся традиция демонстрирует разные композиторские подходы¹. В. Лютославский придерживается композиционной логики цикла Н. Паганини, не прибегая к подмене каких-либо вариаций принципиально индивидуальным толкованием темы. При этом авторское своеволие проявляется не только в развитии параллельно существующего гармонического контекста.

¹ В частности, Ф. Крейслер выпускает третью, пятую, седьмую и одиннадцатую вариации, взамен предлагая две собственные, при этом гармонический остов паганиниевской темы легко угадывается. К. Шимановский, на первый взгляд, придерживаясь текста оригинала, меняет многие вариации местами, что связано с приемом жанрового варьирования и завершением цикла утверждением блестящего концертного начала. Если говорить о знаменитых транскрипциях Ф. Листа и Й. Брамса, то венгерский художник сохраняет последовательность всех вариаций, в то время, как немецкий мастер вольно относится к оригиналу.

По мере продвижения вглубь цикла композитор активизирует контрапунктическую технику, создавая либо дополнительный вариант ранее прозвучавшей вариации, либо совмещая в единовремении разные периоды одной и той же вариации. Так, **четвертая вариация** соответствует паганиниевскому тексту только в партии *Piano II*, в параллель этому в партии *Piano I* появляется новая версия второй вариации, максимально приближенной к оригиналу. В этом свете, собственно **вторая вариация** в цикле В. Лютославского воспринимается отголоском листовского пианизма: знаменитые *martellato*, дополненные восходяще-нисходящими взлетами групп шестнадцатых. Образ прошлого вызывает к жизни своеобразную полемику, которая возникает благодаря остроте гармонического фона в партии *Piano II*: интонационно «искривленные» группы шестнадцатых вступают в переключку с тональными «собратьями» первоисточника. Техника имитирования трионовой и квинтовой структур обнажает игровую природу сочинения. В подтверждение данного тезиса заметим, что если рассматривать выписанную трель как звуковое утолщение опорного тона, то в партии *Piano II* содержится версия той же вариации, решенной средствами современной стилистики.

Не менее изобретательно решена **шестая вариация**, на первый взгляд, полностью основанная на паганиниевских идеях. В Лютославский в ней оперирует более развернутыми структурными единицами, контрапунктически соединяя два периода. Так, партии *Piano I* он поручает вторую половину вариации, изменяя лишь ее окончание. Небезынтересно, что прием терцового параллелизма оригинала композитор XX века подменяет параллельным движением трезвучий, что производит эффект резонирования (опорные точки – это второй, третий и четвертый звуки обертоновой шкалы). Соответственно партия *Piano II* воспроизводит первую половину вариации, сохраняя терцовую втору, лишь усиленную октавной дублировкой. Любопытно, что композитор ладо-гармоническими средствами подчеркивает тональную краску *a-moll*, свойственную «Капрису». Следуя структурной логике заимствованного материала, во второй части вариации он не только использует технику вертикально-подвижного контрапункта, но и перемещает материал в современную звуковую среду. С этих позиций

«гармоническая тема», заявленная в партии *Piano II* в момент экспонирования темы «Каприса» Н. Паганини, предстает своеобразной порождающей моделью для его последующих интонационно-звуковых метаморфоз. В ином свете игра структур заявляет о себе в **восьмой вариации**. Вдохновение для превращения исходного текста В. Лютославский черпает у Н. Паганини, у которого аккордовое изложение порождает появление «остинатных» тонов, тритоновых сопряжений, терцово-секстовых параллелизмов, «прямой» вертикали за счет мелодического движения голосов. Польский композитор усложняет задачу, декларируя свои намерения в первом периоде. Здесь партия *Piano I* соответствует первоисточнику, отличаясь более массивным аккордовым изложением. Второму роялю поручается вариация на тонико-доминантовую формулу паганиниевской темы с той лишь разницей, что две функции совмещены по вертикали, образуя гомофонную фактуру этюдopodobного типа. Аналогично тому, как во втором периоде Н. Паганини серией отклонений нарушает стабильность основной тональности, В. Лютославский усиливает деструктивные моменты за счет неограниченных возможностей двенадцатитоновости. Тем неожиданнее воспринимается ясно очерченное трезвучие *A-dur* в обеих партиях в начале **девятой вариации**. Кажимая спонтанность такого решения легко объяснима – в партии *Piano II* появляется материал, интонационно и визуально напоминающий первую вариацию из цикла Н. Паганини. Однако, нельзя пройти мимо очевидного сходства двух вариаций в самом «Каприсе» – первой и девятой. Имея богатый опыт общения с чужой музыкой как пианист, В. Лютославский реагирует на это сходство, комбинируя разные элементы в границах одной вариации. Современность мышления автора выдает не только гармонический контекст, но и игра ритмоструктурами в четко обозначенном метрическом пространстве. Достигается нужный эффект с помощью *subito* контраста. В результате, квартетам *Piano I* соответствует квинтоль и триоль у партнера. Во второй части композитор обыгрывает идеи девятой вариации, дополняя их контрапунктом тематического *initio* второй вариации.

Обобщая аналитические наблюдения, в **выводе** отметим, что комбинационная изобретательность В. Лютославского основывается на

тонкой работе со структурными элементами. Спроецированные на двенадцатитоновое пространство они приобретают неожиданный облик, затушевывая порой генетическое родство с текстом оригинала. В игровом пространстве «свое» – «чужое» композитор раскрывает новые возможности «Каприса» № 24 Н. Паганини и пути реализации своих творческих идей. В результате такого взаимодействия возникает эффект «приближения» – «удаления», отражающий общий принцип функционирования классических образцов в современной музыкальной культуре, когда старинная музыка сосуществует в едином звуковом континууме либо дает повод для поиска аутентичного воспроизведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование» / Г. В. Григорьева. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
2. Коган Г. М. Транскрипция / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. –Т. 5. – Стб. 589-590.
3. Лютославский В. Статьи, беседы, воспоминания / Витольд Лютославский ; [беседы вела и подгот.] Ирина Никольская. – М. : Тантра, 1995. – 206, [1] с.
4. Медведева И. А. Парафраза / И. А. Медведева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. –Т. 4. – Стб. 178.
5. Михайлов Ал. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого / Ал. В. Михайлов // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР. – № 6 (175). – С. 28-32.
6. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. Ямпольский. – М. : Гос. муз. издательство, 1961. – 380 с.

REFERENCES

1. Grigor'eva G., 2004. Muzykal'nye formy XX veka. Kurs "Analiz muzykal'nykh proizvedenij": ucheb. posobie dlya studentov vuzov, obuchayushixsya po special'nosti 030700 «Muz. obrazovanie», Moscow, Gumanitar. izd. centr VLADOS, 175 p.
2. Kogan G. M. 1981. Transkripciya, Muzykal'naya e'nciklopediya v 6 t., gl. red. Yu. V. Keldysh, Moscow. T. 5., stb. 589-590.
3. Lyutoslavskij V., 1995. Stat'i, besedy, vospominaniya [besedy vela i podgot.] Irina Nikol'skaya. Moscow, Tantra, 206, [1] p.

4. Medvedeva I. A. 1978. Parafraza, Muzykal'naya e'nciklopediya v 6 t., gl. red. Yu. V. Keldysh, Moscow. T. 4., stb. 178.
5. Mixajlov Al. «Svoe» i «chuzhoe» v iskusstve proshlogo, Dekorativnoe iskusstvo SSSR, Ezhemesyachnyj zhurnal Soyuzo xudozhnikov SSSR, № 6 (175). P. 28-32.
6. Yampol'skij I. 1961. Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo, Moscow, Gos. muz. izdatel'stvo, 380 p.

УДК 78.071.1:78.03(73)“19/20”

Максим Шадько

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ПЬЕСЫ-СИМВОЛЫ В ДРАМАТУРГИИ «МАКРОКОСМОСА» ДЖ. КРАМА

Шадько М. А. Пьесы-символы в драматургии «Макрокосмоса» Дж. Крама. Рассматривается своеобразие двух циклов «Макрокосмоса» для электронно-усиленного фортепиано Дж. Крама. Характеризуются содержательная сторона сочинений, многослойность их образно-семантической программы. Исходные композиторские позиции находят отражение в программных заголовках, отсылающих к историческим, религиозным, поэтическим, философским представлениям, в названии и графическом изображении знаков зодиака, посвящениях, в двухмерности звукового пространства инструмента – игре «на клавиатуре» и «в корпусе», авторских комментариях. Конкретизируются основные тематические комплексы, приемы звукоизвлечения, принципы организации композиции. Раскрываются обусловленность живописного начертания нотного текста в пьесах-символах с ключевыми идеями каждого из подциклов, обобщение в них основных интонационных элементов предшествующих миниатюр, доминирование христианских идей, заявленных в «*Crucifixus*» (№ 4, том 1) и «*Agnus Dei*» (№ 12, том 2), связанных единством ведущих концептуально-тематических идей.

Ключевые слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, пьеса-символ, тематические комплексы, приемы звукоизвлечения на фортепиано, электронно-усиленное фортепиано, графическое изображение нотного текста, драматургия.

Шадько М. О. П'єси-символи у драматургії «Макрокосмосу» Дж. Крама. Розглядається своєрідність двох циклів «Макрокосмосу» для електронно-посиле-