

УДК 781.2:78.071.1(438)Лютославський
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627

КОРЧЕВ О. О.

Корчев Олександр Олександрович — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7455-5610>

teoralkor@gmail.com

© Корчев О. О., 2022

«GRAVE: METAMORFOZY NA WIOLONCZELE I FORTERIAN» ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО: РОЛЬ ДЕРИВАЦІЇ У ВТІЛЕННІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІДЕЇ МЕТАМОРФОЗИ

Розглянуто явище метаморфози у творчості польського композитора Вітольда Лютославського. На основі аналізу твору для віолончелі та фортепіано «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» («Граве: Метаморфози для віолончелі і фортепіано», 1981) та шляхом його компаративного співставлення з «Muzyka żałobna» («Траурна музика», 1958) визначено місце концепту метаморфози у творчому доробку видатного митця. Продовжено дослідження поняття деривації, що перебуває у сфері процесуальних теорій, зосереджених на вивченні засад становлення композиції музичного твору. У запропонованому контексті це поняття визначено як певний узагальнюючий принцип розвитку музичного матеріалу. Доведено, що у композиторській концепції метаморфози принцип деривації набуває найяскравішого вираження. Універсальний характер функціонування деривації дає змогу використовувати це поняття для позначення різнорівневих змін, яких зазнає запозичений текст у новій музичній композиції. Аналіз «Grave» В. Лютославського виявив засадничі засоби роботи з тематичним матеріалом, які є підґрунтям втілення концепту метаморфози у тематичній тканині композиції. Визначено характер видозміни запозиченого матеріалу К. Дебюссі та продемонстровано конкретні прийоми роботи з ним, серед яких: використання вільної серійної техніки у перетворенні глибинних принципів звуковисотної організації тематичного першоджерела; переосмислення варіаційної форми з більш чіткою дискретністю розділів у «Grave»; деконструкція початкової теми, виникнення на її основі похідних утворень, що є втіленням самої ідеї метаморфози; виділення знакових для музики польського композитора інтонаційних комплексів (тритону та малої секунди). У висновках підкреслено значення деривації та ідеї метаморфози в композиції «Grave» В. Лютославського.

Ключові слова: творчість Вітольда Лютославського, деривація, метаморфози, «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославський.

Актуальність дослідження. Вітольд Лютославський (1913–1994) є відомим перш за все як композитор-новатор, котрий яскраво проявив себе роботою з новими техніками композиції (алеаторикою, сонористикою), експериментами з гармонічною мовою, ритмікою, оркестровою фактурою тощо. Одним з оригінальних, але малодосліджених творів польського автора є «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» («Граве: Метаморфози для віолончелі і фортепіано», 1981). Ця композиція привертає до себе увагу з позицій втілення ідеї метаморфози, що поширилася у творчій практиці ХХ–ХХІ століть. Аналітичне дослідження «Grave» має поглибити усвідомлення цього явища та дати підстави для його визначення, адже поняття метаморфози активно вживається у працях музикознавців, але й досі не отримало свого теоретичного обґрунтування.

Аналіз публікацій. Творчості В. Лютославського присвячена величезна кількість робіт, його творча спадщина вже давно стала своєрідною константою музики ХХ століття. Одним з провідних досліджень, в якому доробок майстра детально розглядається в єдності з його творчим шляхом (зокрема, композиції «Musique funèbre» (1958) та «Grave» (1981)), є монографія Ч. Рея «Музика Лютославського» [Rae]. Вивчаючи «Musique funèbre» та «Grave», дослідник інтерпретує структурну організацію цих творів (особливо першого) як варіаційну форму, темою якої слугує вільна серія. При цьому поза увагою Ч. Рея лишається ідея метаморфози, означена композитором у найменуванні опусу. Тому, відштовхуючись від авторської назви, вважаємо за доцільне розглянути «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» В. Лютославського саме з позицій концепту метаморфози. В аспекті теорії музичного розвитку ми спираємося на роботу Н. Горюхіної «Вчення про музичну форму» [Горюхіна], а також на статтю Д. Лігеті «Перетворення музичної форми» [Лігеті].

Метою презентованої розвідки є розгляд втілення ідеї метаморфози в аспекті явища деривації у творі «Grave» В. Лютославського. **Завдання** статті включають у себе аналіз структурної організації «Grave», означення провідних методів роботи з тематичним матеріалом, характеристику основних принципів становлення музичного тексту твору.

Наукова новизна статті полягає у дослідженні явища метаморфози у сфері композиторської творчості на прикладі твору В. Лютославського, осягненні специфіки та сутності метаморфози в аспекті деривації, що продовжує аналіз глибинних структур музичного тексту.

Методологічним підґрунтям для написання статті стали системний, компаративний, жанровий методи дослідження, а також методи цілісного та структурного аналізу музичного твору.

Результати дослідження.

Осмислення процесуально-просторових координат музичного мистецтва є одним з важливих напрямів музикознавчих досліджень у ХХ–ХХІ століттях. Серед різних термінів та їхніх індивідуальних інтерпретацій окреме місце посідає поняття «деривація»¹, запропоноване М. Арановським. Воно ще не набуло всебічного висвітлення в музикознавчій літературі, хоча в інтерпретації дослідника якнайкраще виявляє змінну природу музичного тексту, означену як у музичній, так і в позамузичній сферах мистецтва. Сутність явища деривації полягає саме у перетворенні структури, що змінює конструкцію музичного матеріалу, його якість у процесі становлення музичного тексту. Зважаючи на універсальність поняття структури, що проявляється на різноманітних рівнях композиції твору, деривацію можна розглядати як поняття, що позначає більш глибинні, докорінні зміни музичного матеріалу на рівні тематизму і форми.

У цьому контексті поставлено за мету розглянути взаємозв'язки явища деривації і композиторської ідеї «метаморфози», яка поширилась в академічному музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, проте ще не набула належного теоретичного розкриття в музикознавчих дослідженнях. Зважаючи на етимологію цього слова (грецьк. *metamorphosis* — перетворення), його зміст виражає концепт перетворення, видозміни, близький до сутності явища деривації, адже в обох випадках виявляється універсалія змінності, що докорінно перетворює першоджерело та відіграє провідну роль у становленні музичного тексту.

«Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» є яскравим зразком втілення метаморфози у творчості В. Лютославського. Тут, як і в «Muzyka żałobna», автор

¹ Деривація — лінгвістичний термін, запропонований польським науковцем В. Храковським. Детальніше поняття деривації та його зв'язки з концепцією метаморфози розглядаються у нашій статті «Поняття деривації у теоретичних концепціях становлення музичного тексту» [Корчев].

також вдається до запозичення тематичного матеріалу. Зверненням до композиторської спадщини К. Дебюссі, а саме його опери «Пеллеас і Мелізанда» (1901), В. Лютославський віддає шану річниці смерті С. Яроцинського — польського музикознавця, котрий займався дослідженням творчості французького композитора. У такому ракурсі «Grave» ніби продовжує «лінію» «Музыка жалобна», яка присвячена пам'яті Б. Бартока, та «Епітафії» для гобоя та фортепіано (1979), присвяченої А. Річардсону, відсилаючи до поширеного у композиторській практиці ХХ століття явища *in memoriam* (що яскраво представлено у творчості А. Пярта, І. Стравінського, А. Шнітке, Т. Конроя та ін.).

Запозичений вступний мотив з опери «Пеллеас і Мелізанда», що є основою тематичного матеріалу «Grave» В. Лютославського, грає вагому роль у творі К. Дебюссі (приклад 1)¹. Він неодноразово з'являється у музичній тканині, зокрема, при появі Голо у першому акті (вступний мотив поєднується з лейтмотивом героя і супроводжує діалог Голо з Мелізандою); його інтонаційні елементи застосовано у вступі до другої картини третього акту; також мотив має вагому роль у четвертій картині четвертого акту, де з'являється у фігураційній фактурі інструментального супроводу до монологу закоханого Пеллеаса.

Приклад 1.

К. Дебюссі, опера «Пеллеас і Мелізанда», тт. 1-4

У Лютославського цей мотив стає інтонаційним джерелом дванадцятитонової серії, на основі якої базується становлення композиції твору (приклад 2). Відносна сталість її інтонаційної структури у кожному з дванадцяти проведень та конструктивна чіткість характеру розгортання (чергування P та RI²), асоціативно наближають її до теми варіаційної форми, що нагадує другий розділ «Музыка жалобна». При цьому цитований мотив з опери Дебюссі отримує багатобічний розвиток у «Grave» Лютославського. Можна виокремити два магістральні напрями роботи з ним: інтонаційний та метро-ритмічний.

Якщо простежити за інтонаційними зв'язками у межах звуковисотного рельєфу початкової серії³ (P), можна виокремити такі засоби видозміни запозиченого тематичного матеріалу:

¹ Детально аналіз партитури першої картини опери К. Дебюссі представлений в статті Н. Клімової «Перша картина опери Клода Дебюссі «Пеллеас и Мелізанда» як ключ до розуміння концепції опери» [Клімова].

² У цій розвідці пропонуються усталені позначення чотирьох форм серії: початкова форма, прима — P; ракохід — R; інверсія — I; ракохід-інверсія — RI.

³ У цьому випадку це радше ряд (неповний, з повторами звуків і не дванадцятитоновий). Але композитор працює з ним як із серією, тому вважаємо за доцільне тут умовно позначати його як серію.

1. Варійована транспозиція цитати з опери «Пеллеас і Мелізанда»: *d-a-g-a – gis-cis-dis-eis-dis*.

2. Ракохід початкового мотиву, що влітається у мелодичну лінію серії: *eis-dis-e-ais*.

Приклад 2.

В. Лютославський, «Grave», тт. 1-3

При цьому початкове звучання інтервалів квати та квінти перетворюється на інтервал тритону, який також відіграє важливу роль у подальшому розгортанні серії (8–12 тони, тт. 3–6). Зокрема, на його основі утворюється похідний комплекс Лютославського, що базується на суміщенні інтонацій тритону та півтону і стає певною «антитезою» до цитати з опери Дебюссі.

Отже, у межах дванадцяти проведень Р польський композитор, у тій чи іншій мірі, чітко диференціює звучання мотивів, що стають «наріжними каменями» тематичного матеріалу *віолончельної* партії «Grave» і твору загалом. Їхня інтонаційна структура, співвідношення одного з одним зазнають змін у межах кожної Р та RІ.

При визначенні характеру розгортання запозиченого мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» Дебюссі у «Grave» Лютославського, можна виокремити такі його основні принципи:

1. Варіаційність, що проявляється на рівні форми, адже 12 проведень серії відрізняються досить високою усталеністю інтонаційної структури, яка проявляється у відносній стійкості мелодичного рельєфу, впізнаваності тематичного каркасу, що дозволяє означити їх як 12 варіацій, а організацію композиційного цілого, відповідно, варіаційною формою. Сталість розгортання інтонаційного (тематичного) ядра серії наближає її тип розвитку до варіаційного, що виявляється у відносно незначних змінах теми при збереженні її магістральних структурних одиниць і структури цілого.

2. Деривація запозиченого матеріалу проявляється у створенні його похідної структури (ч4+в2 – м2+тритон) шляхом контрастного співставлення у рамках серії, що є відмінним від варіювання і при цьому, вочевидь, пов'язане з першоджерелом. Це дозволяє розглядати похідну структуру як антитезу, що утверджується шляхом варіаційного повтору (тт. 3–11), і разом з тезою утворює нову цілісність – серію-тему (синтез), яка є основою композиційного цілого.

3. Метаморфоза проявляється у зміні композиційної логіки, а також ладової організації першоджерела, що є зразком тональної музики (розширений ре мінор). У тематичному матеріалі К. Дебюссі можна знайти елементи, що стали зернами «Grave» В. Лютославського. А перший мотив опери і тритонові структури в партитурі початкових тактів К. Дебюссі є своєрідною інтертекстуальною сполучною ланкою між двома композиціями.

У другому проведенні серії зіставлення мотивів стає особливо відчутним у ритмічній організації: видозмінена цитата з опери Дебюссі (у викладі

четвертними тривалостями) відмежовується паузуванням від подальших півтонових інтонацій у тритоновому співвідношенні, що репрезентують похідний мотив Лютославського (приклад 3).

Приклад 3.

В. Лютославський, «Grave», тт. 16-21

①

В інтонаційній структурі вступного мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» третього проведення серії композитор застосовує елементи інверсії, замінюючи звучання висхідної кватири низхідною квінтою, зберігаючи співставлення з мотивом тритону, який у цьому випадку є більш цілісним за інтонаційною структурою (приклад 4).

Приклад 4.

В. Лютославський, «Grave», тт. 25-28

②

У четвертому проведенні Р повторення тонів серії посилюють кварто-квінтові інтонації цитованого мотиву, що робить акцент на їхньому звучанні. Особливо виділяється ритмічно-помірна висхідна кварта *f-b* (паузування, четвертні й половинні тривалості), що є мелодичною вершиною цієї серії. Одразу ж після неї йде динамічний тритоновий мотив, розширений за рахунок повторення тону *gis* (приклад 5).

В. Лютославський, «Grave», тт. 33-36

Музична тканина п'ятого проведення Р, стає доволі фрагментарною за рахунок широкої інтерваліки мелодичної лінії (кварта, септима), ритмічного паузування. Тритоновий мотив «згладжується», логіка розгортання його інтонаційної структури є схожою з попередньою Р: репетиції тонів *e*, *f*, *c* восьмими тривалостями ніби «витісняють» тритонову інтонацію (тт. 43–48).

Шосте проведення Р наслідуює логіку попереднього варіанту серії. За рахунок дроблення тривалостей звучання віолончелі стає більш «точковим», тим самим надаючи більше простору комплементарній партії фортепіано. Основними методами розвитку залишаються інверсія та інтервальна комбінаторика (висхідна кварта – низхідна квінта; секунда – нона, приклад 6).

В. Лютославський, «Grave», тт. 53-57

У сьомому проведенні складові елементи теми «Grave» поділяються на окремі рельєфні мотиви: розгортання цитати з опери Дебюссі (у варіанті поєднання висхідної кварта та низхідної септими) нагадує ланки секвенції у тритон, наступна похідна синтагма Лютославського розширюється за рахунок повторення інтонації тритону *fis-c*, яка в умовах змінного розміру (2/4, 3/8) перетворюється у рельєфну ритмо-інтонаційну структуру (приклад 7).

В. Лютославський, «Grave», тт. 76-82

У наступній Р серії мотиви Дебюссі та Лютославського інтонаційно дещо зближуються за рахунок широкої інтерваліки у мелодичній лінії (кварта, септима – тритон, септима), а також подібності ритмічної організації. Розгортання зміненої цитати є більш фрагментарним, за рахунок паузування. У похідному мотиві Лютославського інтервал тритону стає мелодичною вершиною цієї серії, що затверджується ритмічно: тріольний «передикт» й висхідна тритонова інтонація на сильній долі періодично змінного розміру 4/4-5/4-6/4-7/4.

Подальше розгортання серії ознаменоване «згладженням» мелодичних контурів за рахунок насичення партії віолончелі типовими формами руху, повторенням тонів серії, одноманітного ритмічного розгортання (континуальний рух тріолями у сталому розмірі 3/4). Унаслідок цього у похідному мотиві Лютославського посилюється саме півтонова складова (приклад 8).

Приклад 8.

В. Лютославський, «Grave», тт. 104-109

До однієї з експресивних точок Grave, безумовно, можна віднести ракохід інверсію у дев'ятому проведенні серії та десяту Р. Це проявляється у граничному розширенні інтервальних меж інтонаційного абрису запозиченого мотиву (нона-септима-ундецима, т. 113), що зумовлює розширення діапазону звучання віолончелі і надає більшої виразності за рахунок підсилення динаміки (f - ff), укрупнення ритмічного викладу тематичного матеріалу у співставленні з «швидкоплинними» пасажами шістнадцятих тривалостей. Можна навести приклад, у якому мотив з опери Дебюссі (чвертки, половинні на динаміці f) ніби витісняє похідну синтагму Лютославського (шістнадцяті, p ; приклад 9):

Приклад 9.

В. Лютославський, «Grave», тт. 116-120

Своєрідним передиктом до кульмінаційної зони твору є прима та ракохід-інверсія одинадцятого проведення серії, позначені активним, динамічним звучанням. Тематичний матеріал обох магістральних мотивів «Grave» розчиняється у пасажах віолончелі, проте не втрачає свого рельєфу (зберігаються основні інтонаційні абриса запозиченого першоджерела, які представлені в ініціальному вигляді: інтервали висхідної чистої квати, великої секунди, звучання яких набуває

токатного відтинку внаслідок систематичного повторення тонів серії). Витримана «тремолоюча» інтонація *ges-as* підводить до кульмінації твору: контрастом звучить тривала мелодична вершина *b* (ціла з крапкою у розмірі 3/2), від якої починається низхідний ракохід-інверсія мотиву з опери Дебюссі.

У дванадцятому проведенні розвиток запозиченого мотиву затверджує новий варіант його звучання, шляхом «кристалізації» з фігураційної структури його низхідної інверсії (квінта–велика секунда), перетворюючи статичні квінтолі восьмих *marcato* на розмірені чвертки–половинні, що доповнюються розширеним діапазоном інтонаційного абрису (велика секунда–дуодецима–септима). Похідна синтагма Лютославського, навпаки, ніби «проростає» з низхідної півтонової інтонації у тритонову ланку квінтолей (приклад 10).

Приклад 10.

В. Лютославський, «Grave», т. 149



Загалом, можна відмітити чітку конструктивну логіку організації композиційного цілого, в основі якої лежить дванадцять проведеннь серії з квінтовым принципом розгортання: її звуковисотний рух охоплює дванадцять тонів хроматичного звукоряду, «замикаючись» у заключному проведенні від тону *d*:

d-a-e-h-fis-des-as-es-b-f-c-g-d

Подібну композиційну логіку роботи із запозиченим матеріалом можна зустріти у другому розділі «Музыка жалобна», в якому виділяють дванадцять варіацій-метаморфоз, розташованих по низхідних квінтах у рамках варіаційної форми.

На відміну від партії віолончелі тематичний матеріал фортепіанної партії є більш вільним з позицій серійної техніки. Її розгортання представлено різноманітними фактурними елементами, серед яких можна виділити:

- 1) акордові структури, зокрема кластерні співзвуччя;
- 2) фігураційний фон, на тлі якого розгортається наскрізна серія-тема «Grave»;
- 3) комплементарні лінійні фрази, що утворюють контрапункт до мелодії віолончелі, доповнюючи її звучання.

Підкреслимо, що всі складові тематичного матеріалу партії фортепіано мисляться польським композитором як одне ціле: й у межах цієї партії, й у рамках композиції «Grave». Це яскраво демонструє початок твору, де можна спостерігати народження «кластерного» звучання з тону *e*, що поступово замінюється півтоновими «репетитивними» малосекундовими інтонаціями, ключовими для теми-серії у партії віолончелі (приклад 11).

В. Лютославський, «Grave», тт. 4-15

The image shows two systems of musical notation for the piano and cello parts of the first system (measures 4-15) of 'Grave' by Shostakovich. The piano part is written in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The piano part features dynamics such as *mp*, *pp*, and *poco sf*. The cello part includes a *8va bassa* marking and a *Ped.* (pedal) marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Зазначимо, що серед зв'язкових елементів тематичного матеріалу партій віолончелі та фортепіано у рамках 12-тонової ладової організації можна виокремити наявність спільних тонів, інтервальних структур, ритмо-інтонаційних комплексів, що надають більшої однорідності звучанню лінійної контрапунктичної тканини. Наприклад, у партії фортепіано (тт. 20–24) можна простежити спільні тони (*d*, *gis*, *es*, *g*). В них відмітимо похідну дуодециму фортепіано (*gis-d*), що слідує як обернення за тритоновною інтонацією віолончелі (*d-gis*).

Окремо зауважимо на поєднанні вертикалі та горизонталі, в якому інтонація півтону виступає своєрідним зв'язковим елементом акордової педалі (півтонове поєднання двох квінт, що створює похідне звучання тритону) та мелодичної лінії, «подрібненої» на малосекундові інтонації (у тритоновому співвідношенні, що відсилає до мотиву теми-серії) (приклад 3).

У деяких випадках тематичний матеріал партії фортепіано наслідує елементи серії-теми, інколи дублюючи її. Наприклад, інтерваліка фігураційного фону 41 такту (ч8-зб4-в7) є похідною від інтонаційної структури другого мотиву Р (приклад 12).

В. Лютославський, «Grave», тт. 41-42

The image shows two systems of musical notation for the piano and cello parts of the second system (measures 41-42) of 'Grave' by Shostakovich. The piano part is written in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The piano part features dynamics such as *f* and *p*. The cello part includes a *Ped.* (pedal) marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

У 31-му такті композитор вдається до комплементарного дублювання мелодії віолончелі, повторюючи звучання запозиченого мотиву Дебюссі у партії фортепіано (приклад 13).

Приклад 13.

В. Лютославський, «Grave», тт. 31-32

Загалом, основною функцією партії фортепіано є супровід серії-теми віолончелі, що, зокрема, проявляється у різноманітних фігураційних формах тематичної тканини. Як приклад наведемо лінійні пасажі, що є супровідними до стрижневого тону є похідного мотиву Лютославського у мелодичній лінії (приклад 14).

Приклад 14.

В. Лютославський, «Grave», тт. 43-45

Звуковисотний склад наведеного прикладу наближається до 12-тонового діапазону (десять тонів). Наступний зразок (див. приклад 15) демонструє повне охоплення додекафонного спектру, в якому яскраво представлені розосереджені інтонації тритонового мотиву «Grave» у партіях обох інструментів, а саме:

- 1) розосереджена малосекундова інтонація, що є наскрізною у триголосній лінійній тканині цього фрагмента;
- 2) інтервал тритону, наявний як у горизонтальному зрізі, так і в контрапунктичній вертикалі (a-es, у партії фортепіано).

Подібну композиційну логіку спостерігаємо в наступному прикладі, де в рамках розгортання 12-тонової палітри віолончельна партія зосереджується на повторенні інтонації зменшеної квінти, у той час як основою тематичного матеріалу фігураційного супроводу є комплементарна інтонація півтону, що доповнює звучання похідного мотиву «Grave» в ансамблевому викладі (приклад 7).

Інколи у фігураціях супроводу простежуються видозмінені інтонації серії-теми «Grave». Наприклад, основою тематичного матеріалу фортепіанного супроводу ракоходу-інверсії сьомого проведення слугують складені інтервали, що є спорідненими з інтонаційною структурою запозиченого мотиву з опери Дебюссі (велика секунда — мала квартдецима, або збільшена децима; чиста кварта —

чиста ундецима та дуоецима). Вони виступають як фон, доповнюючи звучання похідної синтагми Лютославського у мелодії віолончелі (приклад 15).

Приклад 15.

В. Лютославський, «Grave», тт. 83-87

Подібний інтервальний склад можемо спостерігати у восьмому проведенні, де інтонації великої септими, чистої квати, великої квартдецими та збільшеної квінти слугують основою фігураційного супроводу фортепіано.

Інколи у фігураційному супроводі віолончельної партії «Grave» можна спостерігати поступове розгортання 12-тонового ряду, зокрема у послідовному зчепленні ланцюжків арпеджіо через спільний тон (приклад 16).

Приклад 16.

В. Лютославський, «Grave», тт. 100-103

У дев'ятому проведенні композитором використовується своєрідний синтез тритону та інтервалів чистої квати, квінти, які у поєднанні з наступною «репетитивною» тріольною півтоною інтонацією нагадують звучання похідного мотиву Лютославського та поєднуються у вертикальному зрізі (b-e-a-h, 113 такт). Подібне поєднання інтервальних структур можемо спостерігати в ансамблевому звучанні RI десятого проведення, мелодична лінія якого заснована на інтонаціях великої секунди, у той час, як основним елементом партії супроводу є інтервал чистої квати, що разом відсилають до інтервальної структури запозиченого мотиву Дебюссі у вертикальному зрізі.

Основним елементом звуковисотної палітри тематичного матеріалу передкульмінаційної зони «Grave» стає саме фортепіанна партія, основу якої складають півтонові мотиви, що через пентатонічні пасажі виростають у 12-тоновий спектр звучання та насичують скуту повторенням секундових інтонацій мелодію віолончелі, яка підводить до кульмінаційної точки твору і зв'язує її з інтонаційною структурою тритонового мотиву.

У кульмінаційній точці тематичний матеріал акордової фактури партії фортепіано ніби розпадається на два пласти, що утворюють комплементарні тризвучні структури: мелодичний тризвук (*fis-b-cis*) у верхньому регістрі та гармонічний квартсекстаккорд (*a-d-fis*) у нижньому, від якого у подальшому залишається лише контур збільшеної терцдецими (приклад 17).

В. Лютославський, «Grave», тт. 141-146

The image displays two systems of musical notation for the piece «Grave» by V. Lyutoslavskyi. The top system consists of a piano part (left hand) with a dense, chromatic accompaniment and a violin part (right hand) with a melodic line. The bottom system also features a piano part and a violin part. The score includes dynamic markings such as *ff* and *poco accel.*, and performance instructions like *8va* and *Ped.*. A circled number 10 is visible at the top of the first system.

У завершенні твору партія фортепіано доповнює звучання початкового варіанту запозиченого мотиву з опери Дебюссі у мелодії віолончелі, у деякому роді розмикаючи його у 12-тоновий спектр звучання, що складається з трьох пластів:

1. завершення цитованого мотиву у партії віолончелі;
2. фігураційний супровід у високому фортепіанному регістрі (*fis-es-c-es*);
3. широка басова низхідна лінія у партії фортепіано (*ais-h-e-f-as-des*).

Висновки. Розглянувши виявлення ідеї метаморфози у творчості В. Лютославського, можна констатувати чіткість та послідовність втілення цієї концепції у двох творах, що проявляється у характерних ознаках композиторського підходу до тематичного матеріалу. Можемо виокремити наступні риси:

1. Звернення до «чужого слова», а саме запозичення теми або елементів першоджерела — алюзія на хроматичну тему фугато in a «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока у «Музыка жалобна», а також цитування вступного мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі у «Grave».

2. Переосмислення глибинних принципів звуковисотної організації вихідного матеріалу з наступним наданням йому оновленої якості завдяки використанню вільної серійної техніки. Такий аспект може проілюструвати «метаморфозу методу формотворення», про яку писав Д. Лігеті у статті «Перетворення музичної форми», де показав процес розвитку, а, відповідно, й поступової зміни основних засад музичного мовлення від «незначних модифікацій звуковисотності у модальних утвореннях» крізь площину «функційної гармонії, разом з архітектурою періодичних форм», подальшою хроматикою, до різноманітних методів дванадцятитонові техніки, зокрема, серійного принципу у його внутрішній еволюції [Лігеті, с. 175]. У презентованому контексті «Grave» ілюструє метаморфозу тонального вступу до опери «Пеллеас і Мелізанда» (in D) К. Дебюссі, а саме перетворення його тематичного матеріалу шляхом використання вільної серійної техніки у рамках нової структурної організації твору В. Лютославського (як диспозицію різних концепцій музичного формотворення).

3. Обрання варіаційної форми з розмитими межами у вільній серійній техніці другого розділу «Музыка жалобна» та більш чітким, дискретним поділом розділів у «Grave».

4. Деконструкція запозиченого першоджерела, створення його похідних утворень, що й символізує явище метаморфози. Сам процес можна описати за допомогою поняття деривації.

5. Використання у музичній мові тематичної тканини творів польського композитора *знакових інтонаційних комплексів*, а саме інтервалу тритону та малої секунди, що дозволяє говорити про деривацію на рівні музичного матеріалу.

У зверненні В. Лютославського до видатних творів минулого, композиторський жест пошани поєднується з «життєво необхідним» оновленням запозиченого першоджерела, що і являє собою не тільки суть метаморфози, а й загальом розвитку будь чого. У цьому контексті дуже співзвучними виявляються слова Г. Сковороди: «... тоді ти в нім усе, як у джерелі, як у дзеркалі, побачив те, що завжди в ньому було, а ти ніколи не бачив. І що є найдавніше, те для тебе, <...> нове є, бо тобі на серце не сходило. А тепер ніби все наново зроблено, тому що воно тобою раніше ніколи не бачене, а тільки чуване. Отже тепер ти бачиш старе і нове, явне і таємне. Але озирнися на самого себе. Як ти раніше бачив себе?» [Сковорода, с. 18]. Тож запропонований польським композитором шлях переосмислення символізує й наше пізнання чогось незвіданого, можливо навіть самопізнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме : Учебник для музыкальных вузов. Киев, 1990. 362 с.
3. Климова Н. И. Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 171–179.
4. Корчев О. О. Поняття деривації у теоретичних концепціях становлення музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 129. С. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>
5. Лигети Д. Превращения музыкальной формы. *Дьёрдь Лигети: личность и творчество* : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания ; сост. Ю. В. Крейнина. Москва, 1993. С. 167–189.
6. Сковорода Г. С. Накріс. Розмова про те: пізнай себе. *Електронна бібліотека української літератури*. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (дата звернення: 17. 05 2022).
7. Rae Ch. The Music of Lutosławski. London : Omnibus Press, 1999. xviii+318 p.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. G. (1998). *Muzikalnyj tekst: struktura i svojstva [Musical text: structure and properties]*. Moscow: Composer, 343 p. [in Russian].
2. Goryukhina, N. A. (1990). *Uchenie o muzykalnoj forme: Uchebnik dlja muzykalnyh vuzov [Studies about musical form: a textbook for music universities]*. Kiev, 362 p.
3. Korchev, O. O. (2020). Poniattia deryvatsii u teoretichnykh kontseptsiiakh stanovlennia muzychnoho tekstu [The concept of derivation in the theoretical concepts of the formation of a musical text]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 129, pp. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732> [in Ukrainian].
4. Klimova, N. I. (2014). The first act of the opera by Claude Debussy “Pelléas et Mélisande” as a key to understanding the concept of opera [Pervaya kartina opery Kłoda Debyussi «Pelleas i Melizanda» kak klyuch k ponimaniyu kontseptsii opery]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. Issue 48, pp. 171–179 [in Russian].

5. Ligeti, D. (1993). Prevrashcheniya muzykalnoy formy [Metamorphoses of musical form]. In: *György Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: personality and creativity]*: collection of articles. Russian Institute of Art Studies. Moscow, pp. 167–189 [in Russian].

6. Skovoroda, G. S. Nakris. Rozмова pro te: piznai sebe [Nakris. Talk about: know yourself]. In: *Elektronna biblioteka ukrainskoi literatury [Electronic library of Ukrainian literature]*. Available at: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (accessed: 17 May 2022) [in Ukrainian].

7. Rae, Ch. (1999). *The Music of Lutosławski*. London: Omnibus Press, xviii+318 p. [in English].

OLEKSANDR KORCHEV

Korchev, Oleksandr — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7455-5610>

teoralkor@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627

«GRAVE: METAMORFOZY NA WIOLONCZELĘ I FORTEPIAN» BY WITOLD LUTOSLAVSKI: THE ROLE OF DERIVATION IN THE EMBODIMENT OF THE IDEA OF METAMORPHOSIS

Relevance of research. The relevance of the article lies in the empirical study of new phenomena in the field of composition, understanding the essence of the concept of metamorphosis on the basis of its practical detection in the works of W. Lutoslavski, for its further characterization in modern terminological dictionary of theoretical musicology.

The purpose of the study. The aim of this article is to consider the embodiment of the phenomenon of metamorphosis through the prism of derivation in the work “Grave: Metamorphosis for Cello and Piano” (1981) by W. Lutoslavski. The objectives of the presented work are analytical consideration of the compositional features of the structural organization of “Grave”, the definition of leading methods of working with thematic material, characterization of the basic principles of formation of the musical text of this work.

Methods. The article uses system, comparative, genre research methods, as well as methods for a holistic and structural analysis of a musical work.

The results and conclusions. The concept of metamorphosis in the works of Polish composer W. Lutoslavski is considered, on the example of his work for cello and piano “Grave”. By comparing the above opus with W. Lutoslavski’s *Muzyka żałobna* (1958), the place of the idea of “transformation” in the creative work of the outstanding artist was determined. With the help of holistic analysis, the main means of working with thematic material were identified, which is the basis for the embodiment of the phenomenon of metamorphosis in the thematic material of “Grave”. The relationship between the composer's idea of metamorphosis and the principle of derivation by M. Aranovsky is illustrated on the example of analytical consideration of “Grave”. The paper presents the embodiment of this concept of transformation through the prism of derivation, by analytical consideration of the functioning of borrowed material in the formation of a new compositional whole, its impact on the characteristics of the structural organization of the work.

Key words: creativity of Witold Lutoslavski, derivation, metamorphoses, «Grave: Metamorfozy na Wiolonczelę i Fortepian» by Witold Lutoslavski.