

УДК 785:78.82-2:78071Лютославський(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347638

Пікуш Ю. Ю.

Пікуш Юрій Юрійович — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-5548-3162>

yurii.pikush@gmail.com

© Пікуш Ю. Ю., 2025

«ВЕНЕЦІЙСЬКІ ІГРИ» ДЛЯ ОРКЕСТРУ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В АЛЕАТОРИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Проаналізовано твір Вітольда Лютославського «Венеційські ігри» для оркестру в контексті застосування принципів музичної (зокрема, ігрової) драматургії, що реалізуються засобами тембрової організації та контрольованої алеаторики. Детально розглянуто специфіку композиторської техніки, що полягає у поєднанні фіксованого звуковисотного матеріалу з часовою варіативністю, яку реалізують виконавці. Виявлено ключові принципи формування музичної тканини, зокрема чергування та взаємодію статичних і динамічних звукових мас, що змінюються відповідно до логіки драматургічного розгортання. У контексті контрольованої алеаторики Лютославського показано, як композитор зберігає структурну цілісність твору, водночас залишаючи виконавцям певну свободу в межах чітко визначених рамок. Аналіз звучання інструментальних груп дозволив виявити своєрідну «гру тембрів», що постає як формотворчий чинник. Доведено, що у своєму першому творі з використанням алеаторичної техніки композитор створив своєрідний «інструментальний театр», вивівши на перший план тембр у не властивій йому якості — як засіб формотворення. Проаналізовано способи взаємодії тембрових шарів, поступового драматургічного нарощення, введення сольного інструмента, а також кульмінаційного застосування повного оркестрового арсеналу у фіналі композиції. Композитор прагне створити матеріал, що природно відповідає можливостям кожного інструмента та не ускладнює процес виконання. Застосування алеаторики у цьому контексті відкриває нові можливості ритмічного збагачення та досягання звукових ефектів, які раніше існували лише в уяві митця. «Венеційські ігри» розглянуто як зразок індивідуального авторського стилю масштабної симфонічної композиції, у якій поєднуються продуманість форми та гнучкість виконавського втілення.

Ключові слова: музична драматургія, алеаторична композиція, творчість Вітольда Лютославського, «Венеційські ігри».

Вступ. У 1960-х роках під впливом Джона Кейджа провідні американські та європейські композитори-експериментатори починають активно використовувати алеаторну техніку композиції. Цей підхід передбачав формування звукових мас як результату взаємодії численних, тонко прописаних ліній, які зливалися між собою, утворюючи динамічні або, навпаки, статичні структури. У цьому контексті слід згадати «Атмосфери» Дьордя Лігеті (1961), де звукові маси постійно змінюються, та

«Трен» Кшиштофа Пендерецького (1960), де основою є своєрідна «рухома статика» хроматичних кластерів. У таких творах традиційні параметри — ритм, метр, гармонія — поступаються місцем фактурі, щільності, регістру, динаміці й тембру.

Беручи за відправну точку принципи тотального алеаторизму Джона Кейджа, Вітольд Лютославський розробив власний підхід, який отримав назву «контрольована алеаторика»¹. Ця система допускає елемент випадковості, проте суворо обмежує його сферу — здебільшого в ритмічній організації музики, тоді як висотний матеріал залишається фіксованим. Завдяки цьому композитор зберігає контроль над горизонтальним розвитком музичної тканини. У творах Лютославського, окрім чітко структурованих епізодів, також зустрічаються алеаторичні вставки *ad libitum*, які залишають виконавцеві певну свободу в межах заданих композитором рамок. Цей підхід ґрунтується на переконанні, що художня цілісність твору повинна бути результатом усвідомленої творчої діяльності автора, а отже, композитор або фіксує процеси повністю, або задає їхні межі, залишаючи виконавцю можливість для інтерпретації без порушення загальної структури. Зрештою внесок В. Лютославського у сферу формотворення, драматургії та часової організації музичного процесу мав вплив на творчість сучасників і наступних поколінь композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблем ритму, форми, інших особливостей музичної мови В. Лютославського звертались численні музикознавці. В Україні це, зокрема, М. Ковалінас [Ковалінас, 2001], О. Корчев [Корчев, 2022], О. Мироненко-Міхейшина [Мироненко-Міхейшина, 2020]. Серед зарубіжних авторів відзначимо Н. Рейленда [Reyland, 2007], Б. Ґерачинського [Gieraczynski, 1989], М. Кляйна [Klein, 1995]. Однак проблематика музичної драматургії композицій зрілого періоду В. Лютославського ще потребує прицільного погляду. Твір, обраний для дослідження — не тільки важлива віха творчого становлення композитора, він є репрезентативним та художньо цілісним взірцем у контексті загальної історії світової музики.

Мета статті — виявити та обґрунтувати зв'язки принципів музичної драматургії та алеаторної композиції у творі «Венеційські ігри» Вітольда Лютославського.

Завдання дослідження: на основі наукової літератури та висловлювань композитора охарактеризувати інтерпретацію В. Лютославським принципів музичної драматургії; з'ясувати особливості музичної драматургії твору «Венеційські ігри»; визначити особливості композиторського підходу В. Лютославського до втілення принципів ігрової драматургії.

Результати дослідження. У 1960 році Вітольд Лютославський починає свої експерименти з алеаторикою у «Венеційських іграх» (1960–1961). Цей твір отримав першу премію на Міжнародному конкурсі композиторів у травні 1962 року та ознаменував вихід Лютославського на міжнародну арену як одного з провідних митців сучасності. Автор вважав, що саме «Венеційські ігри» засвідчили його зрілість як композитора. Попередньо перед «Венеційськими іграми» був написаний симфонічний цикл «Три постлюдії» (1960), в якому «Ігри» замислювалися як завершальний розділ. Однак цей задум залишився нереалізованим через певні події. У 1960 році Лютославський почув по радіо трансляцію Концерту для фортепіано з оркестром (1957–1958) Джона Кейджа. У цей же час Анджей Марковський² запропонував ком-

¹ Як відомо, до контрольованої алеаторики також звертався П'єр Булез, який у 1957 році першим дав визначення цій композиторській техніці у своїй статті «Алеа» (Див.: Boulez P. Alea. *Nouvelle revue Française*. Paris, 1957. № 59).

² Марковський Анджей (Markowski Andrzej) (1924–1986) – польський композитор і диригент.

позитору написати твір для Камерного оркестру Краківської філармонії, який планував узяти участь у Венеційській бієнале 1961 року. Концерт Д. Кейджа, зокрема, ідеї американського митця про алеаторику, що В. Лютославський сам визнавав, справили на нього значний вплив. І хоча твір польського композитора формувалася на принципово інших засадах, отриманий досвід прослуховування та приваблива пропозиція А. Марковського спричинили створення «Венеційських ігор».

Попри притаманну Лютославському скрупульозність у роботі, до світової прем'єри, що відбулася 24 квітня 1961 року у венеціанському театрі «Ла Феніче», він завершив лише попередні версії першої, другої та четвертої частин «Венеційських ігор». Повна версія з чотирьох частин прозвучала згодом, 16 вересня 1961 року, у Варшаві у виконанні Варшавського національного філармонічного оркестру під керівництвом Вітольда Ровицького. Тим часом концептуальні схеми та фрагменти попередніх версій частин, що були представлені у Венеції, зберігалися у видавництві Германа Моека (Hermann Moeske) у місті Целле (Німеччина). У 1962 році Моек видав остаточну версію «Венеційських ігор».

Значну роль у формуванні концепції контрольованої алеаторики відіграли дослідження композитора в галузі ритміки. О. Мироненко-Міхейшина зазначає: «В музиці В. Лютославського повторюваність як одна із закономірностей часової організації є доволі важливою. А саме: в його творах функціонує відносна регулярність, а також періодичність у чергуванні дрібних та більш тривалих метричних структур» [Мироненко-Міхейшина, 2020, с. 31]. Ця своєрідна метрична організація виникає завдяки принципам контрасту й подібності на різних рівнях структури. Дослідниця також звертає увагу на відсутність традиційної тактової регулярності у творах Лютославського, через що цілісність метричних одиниць досягається завдяки гармонічній, ритмічній та фактурній єдності. Важливо й те, що часові межі таких метричних структур значною мірою залежать від темпу виконання — аспекту, що раніше майже не враховувався в теорії ритму. Ще одним характерним нововведенням у творчості композитора стала форма з двома контрастними частинами: вступною (*hésitant*), яка будується на частих змінюваннях інтонаційного матеріалу та динамічних контрастах, і основною (*direct*)¹, що чітко і цілеспрямовано веде до кульмінації. Алеаторна техніка в розумінні Лютославського є засобом, що надає виконавцю часткову свободу і, відповідно, сприяє більш виразному, природному музичному висловлюванню. Композитор підкреслював значення алеаторики, що відкривала для нього нові перспективи, а саме нові ритмічні можливості, недосяжні іншими засобами. Новаторським є й драматургічний підхід композитора, зокрема в «абсолютній» музиці, де вводяться елементи сценічного розвитку. Як неодноразово зауважував Лютославський, музичний твір — це не лише послідовність звуків, але й вплив цих звуків на слухача, викликання відповідних реакцій та асоціацій. Композитор наголошує на важливості створення моментів, які спрямовують увагу слухача до недавнього минулого, формуючи цілісну музичну пам'ять. Саме це дозволяє активізувати психічні реакції, пов'язані з традиційними музичними формами — наприклад, функцією каденції, яка може бути реалізована як пауза або через різкі зміни темпу, динаміки чи фактури.

Митець відстоює ідею метафоричного, а не буквального наслідкового зв'язку в музиці, підкреслюючи її відмінність від точних наук. У 1960–1970-х роках композитор активно використовує драматургію контрастного чергування: сегменти з різною

¹ Ці назви походять з назв розділів Другої симфонії автора, а також співвідносяться із назвами частин його Струнного квартету (Вступна, Головна).

динамікою, фактурою та оркестровкою змінюють один одного, причому їхня тривалість варіюється. Лютославський визначає ці контрасти як протиставлення «статичних» і «динамічних» варіантів викладу. Окрема увага надається тому, як композитор формує моменти інтенсивного музичного звучання, поступово накладає драматургічні шари, що зрештою втілюються у двох типах — «драматургії секцій» та «драматургії пластів», які стали визначальними у його подальшій творчості.

Назва «Венеційські ігри» відсилає як до Венеції — міста прем'єри, так і до концептуальної ідеї гри та інтерпретаційної свободи, що виникає під час виконання твору. Значна частина деталей звукової реалізації залишається відкритою для випадковості. Водночас, на відміну від загалом тотально алеаторичних композицій Джона Кейджа, у «Венеційських іграх» відкрита форма не є домінуючим елементом. Переважає чітко структурована організація, в межах якої всі випадкові елементи підпорядковуються загальній конструктивній логіці, закладеній Лютославським.

Композитор поділив твір на чотири частини, перша з яких складається з восьми секцій, позначених літерами A B C D E F G H. Вони написані з використанням контрольованої алеаторики, яка надає виконавцям свободу переважно у часовій інтерпретації (в секціях A C E G — без тактових рисок, B D F H — з пунктирними тактовими межами), при збереженні чітко зафіксованого звуковисотного матеріалу. Секції формують чергування двох контрастних блоків.

Перший блок складається зі «скерцозних» фрагментів дерев'яних духових інструментів, які поступово підсилюються участю литавр та мідних духових. Другий блок представляє собою напружене звучання струнного кластеру, до якого додаються рикошетні техніки гри та короткі мелодичні лінії першої скрипки у верхньому регістрі. Контрастність між блоками обумовлена різною ритмічною та інтервальною організацією, що, у свою чергу, впливає на фонічну структуру та темброву палітру. Перкусія відіграє функцію структурного маркера — сигналу до зміни секцій. Щоб досягти гармонійної ясності та водночас зберегти мелодичну самостійність кожної партії, у композиції чітко дотримано пропорційне співвідношення між кількісним складом ансамблю та мелодичним розвитком кожної інструментальної лінії.

Варто підкреслити, що встановлення ієрархії у взаємодії груп I та II неможливе — вони функціонують у паралельному, дихотомічному режимі без взаємного проникнення, яке стане помітним у подальших частинах. Єдиним фактором, що об'єднує ці групи, виступає процес поступового розвитку матеріалу. У секціях першої групи (A C E G) спостерігається тенденція до збільшення тривалості звучання та кількості залучених інструментів. Так, секція A триває 12 секунд, C — 18 секунд, E — 6 секунд, G — 24 секунди. У цьому контексті виняткова короткість секції E може інтерпретуватися як навмисне порушення очікуваної прогресії з метою викликати додаткову слухову інтригу перед кульмінаційною секцією G. Таким чином складається симетрія між розділами A C та E G, де кожна пара розділів триває 30 секунд.

Інструментальний склад секцій I групи ускладнюється поступово. Секцію A виконують дерев'яні духові інструменти у незвичному поєднанні: три флейти, один гобой, три кларнети та один фагот. Подібне переважання інструментів із м'яким тембром дозволяє досягти однорідної тембрової тканини. У наступних секціях до дерев'яної групи додаються литаври (секції C, E, G), мідні духові (труба, валторна, тромбон — у секціях E, G), а також два фортепіано (у секції G).

Автор прагне створити органічний музичний матеріал, максимально характерний для кожного інструмента, уникаючи зайвої складності: «Я думаю про можливість збагачення ритмічної сторони композиції, не збільшуючи труднощів для виконавців і

дозволяючи вільну, індивідуальну гру інструментів в оркестрі. Елементи алеаторичної техніки зацікавили мене найбільше, тому що вони дають мені широке бачення того звуку, що інакше існував би тільки в моїй уяві», — зазначає композитор у розмові з С. Герацинським [Gieraczynski B., 1989, p. 5]. Спостерігається послідовне зростання кількості інструментів у кожній наступній секції, що створює ефект оркестрового крещендо. У кульмінаційній секції G Лютославський залучає увесь арсенал духових та ударних.

Використання довільної алеаторики, де кожен виконавець має свободу у темпово-ритмічній інтерпретації, при чітко визначеному звуковисотному матеріалі, є центральним засобом створення строкатої звукової фактури. Це породжує поліритмічну і непередбачувану звукову текстуру, яка щоразу змінюється при виконанні. Звуковисотний матеріал підсилює ефект строкатості: переважають стрибки на інтервали від кварта і вище, із частими репетиціями окремих нот. Загальний звуковисотний матеріал організований у вигляді дванадцятитонового акорду, проте всі 12 звуків ніколи не звучать одночасно, оскільки акордовий спектр розтягується у часі.

На відміну від I групи, де головним фактором розвитку виступає поступове нарощення інструментарію, секції II групи виконуються виключно струнною групою. Це зумовлює необхідність використання альтернативних методів розгортання матеріалу. У I групі відсутні тактові межі та зазначається лише загальна тривалість кожної секції. Виконавці можуть повертатися до початку фрагмента у разі передчасного завершення, чекаючи сигналу диригента для переходу до наступної секції.

У II групі застосовуються пунктирні тактові риси, кожен такт триває три секунди. Це значно обмежує часову свободу виконавців. Тривалість секцій розраховується множенням кількості тактів на три, однак фактична тривалість у виконанні може варіюватися (наприклад, остання секція нерідко триває близько хвилини). Секція B триває 18 секунд, D — 14 секунд, F — 2 секунди, H — 32 секунди. Спостерігається тенденція до скорочення тривалості перших трьох секцій із подальшим суттєвим розширенням останньої. Це можна пояснити тим, що звуковий матеріал II групи відносно статичний, і, щоб утримати увагу слухача, композитор контрастно співставляє динамічні епізоди I групи з короткими моментами спокою; кульмінація досягається у G, після чого настає розрядка у вигляді статичного епізоду секції H (див. приклад 1).

Попри загальну статичність звукового матеріалу II групи, його структура не позбавлена процесуальності та внутрішнього розвитку. Аналізуючи звуковисотну організацію, відзначимо, що вже у першій секції другої групи B простежується певна еволюція. Вона починається (див. приклад 1) з хроматичного кластера, що виконується струнними у низькому та середньому регістрах: контрабасами, віолончелями та альтами. У четвертому такті до цієї щільної звукової маси приєднується одна скрипка. В межах кластера з'являються рикошетні фрагменти — спочатку чотиризвучні, згодом тризвучні повтори. У восьмому такті чітко вирізняється сольний виголос скрипки на тоні E третьої октави. Таким чином, формуються три основні структурні елементи — хроматичний кластер, рикошетні епізоди та солююча скрипка у верхньому регістрі, що згодом зазнають розвитку у наступних секціях другої групи (B, D, F, H).

Загальна концепція твору передбачає, що жоден елемент не залишається ізольованим або випадковим — усі компоненти мають продовження й розвиток у межах логічної форми, що є характерною рисою композиційного мислення Лютославського.

У наступній секції D хроматичний кластер піднімається вищим регістром, проте зберігає свою внутрішню компактність, охоплюючи діапазон чистої квінти. Досягнення цього ефекту здійснюється за рахунок виведення з фактури контрабасів та за-

лучення скрипок, що посилює темброву легкість. Солюючий потенціал скрипки, вперше представлений у попередній секції, реалізується тут активним повторенням тону «мі» третьої октави. Попри обмеженість звуковисотного матеріалу, композиційна виразність досягається завдяки ретельно виписаній динаміці та чергуванню різних способів звуковидобування (натуральний флажолет та звичайне притискання струни), що створює яскравий рельєф фактури.

Приклад 1.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», цифра В

Секція F, що триває лише дві секунди, порушує попередню лінію поступового розвитку хроматичного кластера. Тут використано два малі мінорні септакорди, розміщені на інтервалі малої нони ($g-b-d-f$; $gis-h-dis-fis$). Така надзвичайна короткотривалість цієї секції пояснюється її функціональною роллю: вона виконує перехідну функцію — миттєве переключення на новий тембр задля підготовки кульмінаційного епізоду G. За відсутності достатнього часового ресурсу для розгортання складнішого матеріалу, композитор відмовляється від інтонування й розвитку кластера, оскільки подібна подія залишилася б неусвідомленою для слухача.

Завершальним етапом розвитку кластера в межах першої частини твору є заключна секція H. Тут відбувається подальше піднесення кластерної маси у високий регістр. У цьому епізоді задіяні лише дві віолончелі, три альти та чотири скрипки (див. приклад 2). Така оркестровка забезпечує прозору, камерну фактуру з виразним акцентом на верхніх регістрах, що надає розділовій функції цьому завершальному етапу, створюючи умовне звукове «завмирання» після попереднього напруженого розвитку.

Приклад 2.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», заключний епізод першої частини

У першій частині «Венеційських ігор» ми спостерігаємо, як форма складається з двох контрастних звукових комплексів, що чергуються між собою, головною відмінністю яких є тембр. Кожна тема складається з чотирьох секцій, де кожна наступна секція стає новим витком розвитку (в тому числі й тембрального) та становлення музичної ідеї. Окрім тембру, важливими відмінностями є часова організація та темп. У першій групі секцій це поліритмічна конструкція у швидкому темпі, максимально ускладнена випадковими ритмічними сполуками за допомогою контрольованої алеаторики.

У другій групі секцій часова організація вирізняється більшою чіткістю та визначеністю, підтримується помірним темпом і фіксацією тривалості кожного такту. Така метроритмічна структура контрастує з вільнішою, алеаторичною організацією першої групи. Водночас обидві групи тяжіють до формування дванадцятитонових гармонічних комплексів, однак реалізація цієї тенденції відрізняється характером використаних інтервалів. У першій групі домінують широкі інтервали — починаючи з кварта, що надає фактурі більш розрідженого, прозорого характеру. Натомість друга група базується на хроматичних кластерах, які у кожній наступній секції поступово зміщуються у вищі регістри, створюючи ефект вертикального розгортання.

Форма першої частини композиції наближається до структури подвійних варіацій, де кожна з двох тематичних груп розвиває власні формальні та інтонаційні особливості, залишаючись при цьому доволі ізольованими одна від одної. Відсутність взаємопроникнення між ними на цьому етапі підкреслює їхню автономність і різноспрямованість розвитку.

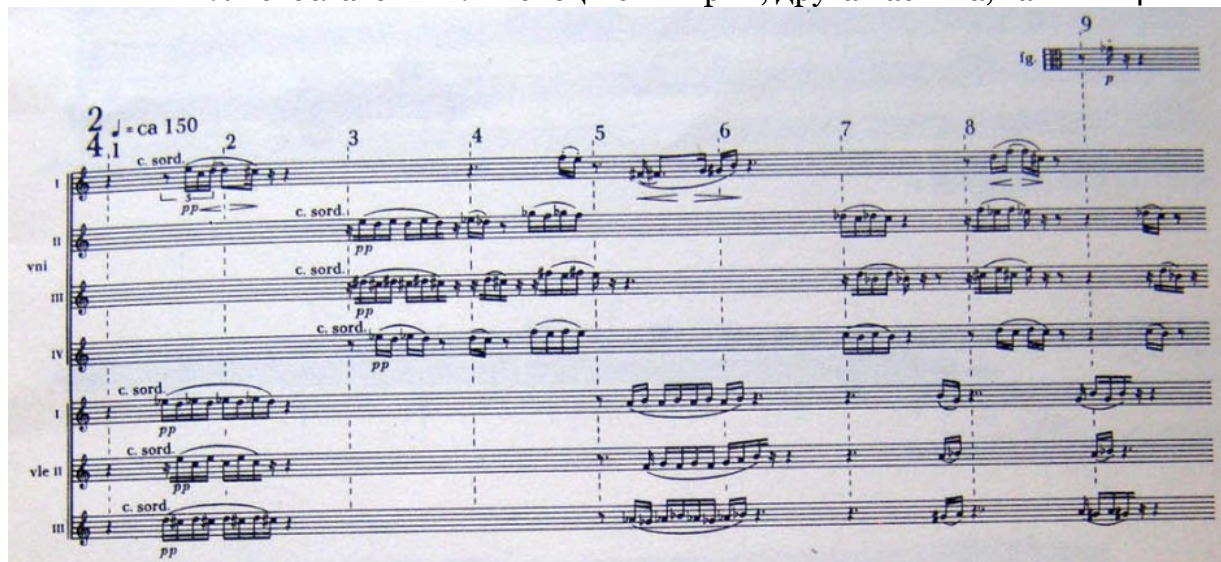
У другій частині твору також спостерігається зіставлення струнної та духової груп, однак на відміну від першої частини, тут намічається інша стратегія — зближення інтонаційних та метроритмічних характеристик. Основним конструктивним принципом стає постійне чергування, заміщення однієї групи інструментів іншою, що зумовлює динаміку формотворення.

Початковий розділ другої частини відкривається репліками струнних інструментів. У кожній партії ключовим інтервалом виступає мала або велика секунда, що формує основу для хроматичної гармонії (приклад 3). Об'єднуючись, партії струнних утворюють щільний кластер в обмеженому діапазоні, охоплюючи інтервали від тер-

ції до квінти. Після восьмитактового експонування цього тембру як домінантного, очікується подальше формальне заміщення або контрапункт духових, що формує динамічну, поступальну структуру другої частини.

Приклад 3.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», друга частина, такти 1–4



З 9-го такту з'являються пуантилістичні вкраплення інструментів духової та ударної груп (приклад 4). З часом поява цих інструментів стає все частішою, що приводить до повноцінного виходу на перший план саме духових та ударних інструментів (т. 28), які в т. 37 знову поступаються місцем струнній групі інструментів.

Приклад 4.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», друга частина, такти 10–12

Визначальною відмінністю між двома групами, окрім тембрової специфіки, є також характер ритмічної організації. Зокрема, в духовій групі широко застосовується поліритмія, що надає звучанню внутрішньої динамічності та фактурної складності.

Починаючи з 37-го такту, домінування у фактурі знову переходить до струнної групи. Тут уперше залучаються віолончелі та контрабаси, що регістрово доповнюють тембр струнних. Загалом, весь склад струнних не використовується одночасно; композитор надає перевагу змінній роботі всередині струнної групи, створюючи безперервну фактурну трансформацію.

З 46-го такту знову вводяться духові та ударні інструменти, починаючи з вібрафона. Цей момент слід розглядати як другу хвилю розвитку, де духові та ударні групи, прагнучи витіснити струнні, досягають повного домінування з 55-го такту. У цьому розділі струнні інструменти тимчасово зникають із фактури, а з 67-го такту повертаються у вигляді *pizzicato*, відіграючи суто фонову роль.

Темброве «змагання» між групами могло би продовжуватися, однак композитор вдається до стратегічного драматургічного рішення — запроваджує нові інструменти, зокрема два фортепіано¹, які вперше з'являються у 83-му такті. Цей момент стає каталізатором введення немелодичних ударних інструментів. Зламано накопичену інерцію попередніх хвиль чергування, що дозволяє вивести драматичний розвиток на новий рівень. Символічно, що ця важлива подія припадає на початок останньої третини частини (загальна кількість — 116 тактів), що відповідає «золотому перетину» часової структури.

У тактах 93–112 звучать виключно ударні інструменти з невизначеною звуковисотністю та два фортепіано. Часова організація цього розділу базується на принципах обмеженої алеаторики, диригент не керує тактуванням, а лише позначає вступні сигнали. Після цієї кульмінації настає генеральна пауза, а далі — три такти з духовими, вібрафоном та арфою, що стає алюзією до попереднього змагання тембрів.

Форма другої частини виявляє двочастинність, чітко окреслену появою фортепіано як поворотного моменту у розгортанні матеріалу. Основним формотворчим чинником цієї частини виступає гра інструментальними групами, їх чергування, взаємозаміщення та поступова або раптова зміна домінантної фактури. Лютославський створює ефект «інструментального театру», у якому тембр відіграє центральну формотворчу роль.

У третій частині композитор акцентує увагу на солюючому інструменті — флейті. Як належить солісту, її партія побудована на віртуозних, насичених технічними прийомами та артикуляційною варіативністю пасажах. Тактові лінії, як і раніше, позначені пунктиром. Сам композитор у партитурних вказівках зазначає: «Партія першої флейти має бути вільно інтерпретована; часових рамок, позначених тактовими рисками, слід дотримуватись приблизно». Водночас звуковисотність фіксується чітко й не підлягає варіативному трактуванню.

Імпровізаційність як формотворчий принцип готувалася ще від початку твору: у першій частині всі інструменти першої групи мали статус умовних солістів у межах контрольованої алеаторики. У третій частині цей принцип концентрується в одному виконавцеві — флейтисті. Інші інструменти також мають певну міру свободи у часовій організації: дерев'яна група створює педальне тло, вступаючи у квазі-пуантилістичній манері та формуючи однорідну сонорну масу. Загальне звучання доповнюється арфою, чия фактура пов'язана з солістом, а також фортепіано, яке ду-

¹ Такий прийом зрештою стане однією з «візитних карток» стилістики В. Лютославського.

блює фактурні елементи дерев'яних духових, хоч і оформлене інакше — без традиційних штилів та з використанням французьких ліг. У пошуках тендітного звучання композитор повністю відмовляється від мідних духових, водночас економлячи оркестрові ресурси перед четвертою частиною.

Контрастом до пластичної фактури виступає струнна група. Її часова організація строго підпорядкована диригентському жесту. Струнні вступають разом, унісонно, протиставляючись гнучкій, розмитій фактурі дерев'яних. Таким чином, утворюється поліфонія фактурних пластів: перший — континуально-сонористичний; другий — дискретно-токатний. Між ними розгортається сольна лінія флейти.

Особливої уваги заслуговує спосіб поступового нарощування участі струнної групи, яка у фіналі частини досягає максимальної інтенсивності. Шлях до кульмінації реалізується через серію акордів, кожен із яких з'являється швидше за попередній, з динамікою скорочення інтервалів у пропорції ряду Фібоначчі: починаючи з 34-х четвертних тривалостей (або 34 секунд при темпі 60), далі — 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1. Після цього настає кульмінаційна точка частини.

Четверта частина «Венеційських ігор» — найдинамічніша та найбільш насичена подієвістю. Тут композитор широко застосовує алеаторичну техніку, в якій диригент контролює лише момент вступу інструментальних груп. Подібно до попередньої частини, форму побудовано на принципі ущільнення подій: інтервали між вступами поступово скорочуються з п'яти до однієї секунди. Врешті-решт увесь оркестр звучить одночасно, утворюючи щільну сонорну масу — кульмінацію як фінальної частини, так і всього твору.

Після цього композитор поступово знімає напругу, вводячи розрядкові епізоди з використанням ударних інструментів без визначеної висоти звуку, челести та фортепіано. Починаючи з активного ритмічного матеріалу, ударні поступово сповільнюються, а наступні події продовжують функцію згасання драматичної енергії, замикаючи аркою форму твору.

Висновки і перспективи дослідження. У результаті проведеного дослідження виявлено, що твір Вітольда Лютославського «Венеційські ігри» є зразком глибоко продуманої композиційної концепції, у якій поєднуються елементи випадковості та суворого контролю. Застосування контрольованої алеаторики дало змогу по-новому осмислити функціонування музичної форми, ритмічної структури та драматургічного розвитку. «Венеційські ігри» для оркестру характеризуються різноманітною взаємодією інструментальних груп, їхнім тривалим або швидкоплинним чергуванням, плавними або різкими виходами на перший план певної оркестрової групи.

Основним драматургічним принципом є чергування контрастних звукових блоків, які розвиваються у різних тембрових і ритмічних вимірах. У структурі твору послідовно формуються конфлікти між групами інструментів (струнними, духовими, ударними), що подаються у вигляді зіставлення, взаємозаміщення або протиставлення, поступово створюючи ефект драматичної напруги.

У кожній оркестровій групі переважає характерний тільки для неї обраний автором музичний матеріал. У першій частині виявлено чергування двох звукових комплексів, що контрастують між собою тембром, структурою та метроритмом, з тенденцією до поступового нарощення інструментального ресурсу. Це створює ефект драматургічного руху через темброву динаміку. У другій частині форма набуває характеру інструментального театру, де «гра» між тембровими групами наближає слухача до глибшого осмислення структури твору. Третя частина підсилює імпровізаційність та сольну виразність через віртуозну флейтову партію, що функціонує на тлі

складної фактурної поліфонії. Кульмінацією композиції стає четверта частина, яка завершує твір стрімким ущільненням подій та потужним драматургічним узагальненням. Усе це дозволяє стверджувати, що «Венеційські ігри» є одним з виразних прикладів утілення прийомів тембрової драматургії у музиці другої половини ХХ століття. Завдяки поєднанню структурної логіки та інтерпретаційної свободи твір Лютославського пропонує слухачеві багаторівневе художнє переживання, засноване на принципах ігрової драматургії.

Висвітлення цієї об'ємної теми може бути здійснене також у напрямку класифікації принципів і параметрів ансамблевої та оркестрової ігрової драматургії, усвідомлення типових для композитора принципів драматургічного розгортання. Перспективним є також дослідження взаємозв'язку між алеаторикою та формотворенням у творчості Вітольда Лютославського, а також визначення ролі виконавського чинника у реалізації контрольованої випадковості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. Львів : Сполом, 2002. 148 с.
2. Ковалинас Н. А. Эйдосфера музыкального текста. *Київське музикознавство*. Випуск 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 96–105.
3. Корчев О. О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 134 : Музична практика минулого і сучасності: аналітичні підходи та рішення. С. 125–134. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627.
4. Мироненко-Міхейшина, О. «Цілісність» як нове поняття теорії ритму: Спроба визначення змісту. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020. № 16 (2), 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738).
5. Gumbrecht Hans Ulrich. Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif. : Stanford University Press. 2004. 180 p.
6. Reyland N. Lutosławski, 'Akcja', and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. 2007. Vol. 88, No. 4 (Nov.). P. 604-631. Published By: Oxford University Press.
7. Gieraczynski B. Witold Lutoslawski in Interview. *Tempo*. 1989. Vol. 70. P. 4–10.
8. Klein M. A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form. Thesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995.
9. Stucky S. Lutoslawski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
10. Varga A. Lutoslawski Profile. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd., 1976.

REFERENCES

1. Kaczyński, T. (2002) Conversations with Witold Lutosławski. Lviv : Spolom. 148 p. [in Ukrainian].
2. Kovalinas, N. A. (2001) 'Eidosfera muzykal'nogo teksta / Tekst muzychnoho tvoruu: praktyka i teoriia' [Eidosphere of music text / Music composition's text: practice and theory]. In: Kyiv Musicology, 7, pp. 96–105 [in Russian].
3. Korchev, O. O. (2022). «Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози» [“Grave:

Metamorfozy na wiolonczeli i fortepian” by Witold Lutosławski: The role of derivation in realizing the composer’s idea of metamorphosis]. In: *Naukovyj visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskjogho* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], (134), pp/ 125–134. Musical practice of the past and present: analytical approaches and solutions [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269627>.

4. Myronenko-Mikheishyna, O. (2020) “Tsilisnist” yak nove poniattia teorii rytmu: Sproba vyznachennia zmistu’ [Continuity as a New Concept in the Theory of Rhythm: An Attempt at Defining Its Meaning]. In: *Naukovyi zhurnal Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Scientific Journal Artistic Culture: Current Issues], 16 (2), pp. 27–35 [in Ukrainian]. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)

5. Gumbrecht, H. U. (2004). Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif. : Stanford University Press. [in English].

6. Reyland, N. (2007). Lutosławski, 'Akcja', and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. Vol. 88, No. 4 (Nov.), pp. 604–631. Published By: Oxford University Press [in English].

7. Gieraczynski, B. (1989). Witold Lutoslawski in Interview. In: *Tempo*, Vol. 170, p. 4–10 [in English].

8. Klein, M. A (1995). Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form. Thesis Doctoral, State University of New York at Buffalo [in English].

9. Stucky, S. (1981). Lutoslawski and His Music. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

10. Varga, A. (1976). Lutoslawski Profile. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd. [in English].

YURI PIKUSH

Pikush, Yurii. — postgraduate student at the Department of Theory of the Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-5548-3162>

yurii.pikush@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347638

WITOLD LUTOSŁAWSKI’S «VENETIAN GAMES» FOR ORCHESTRA: SPECIFICS OF MUSICAL DRAMATURGY IN ALEATORIC COMPOSITION

Relevance of the study. The creative legacy of Witold Lutosławski occupies a central place in the panorama of twentieth-century music, representing a synthesis of strict compositional logic and aleatoric freedom. His orchestral work *Venetian Games* demonstrates an innovative approach to musical form and dramaturgy through the technique of controlled aleatoricism. The study is relevant because it explores the transformation of compositional thinking in the mid-twentieth century and the evolution of the principles of sound organization that became influential for the development of contemporary orchestral language.

Main objective(s) of the study. The main goal of the research is to identify the specific features of the dramaturgical and structural organization of *Venetian Games* and to determine how the composer combines chance operations with precise structural control to achieve a multilayered artistic result.

Methodology (how the study was done). The study employs structural and analytical

methods, score analysis, and comparative approaches to reveal the interaction of timbral and rhythmic parameters. The research traces the relationships between instrumental groups and examines the processes of contrast, substitution, and opposition that form the dramatic progression of the composition.

Results / findings and conclusions (significance). The analysis shows that *Venetian Games* exemplifies a deeply reasoned compositional conception based on the alternation of contrasting sound blocks and the development of timbral dramaturgy. Lutosławski's use of controlled aleatoricism allows him to balance interpretative freedom with structural coherence. The work expands the boundaries of orchestral thinking, offering listeners a complex, multi-level perception of form and motion.

Prospects for further research. Future studies may focus on classifying the principles and parameters of ensemble and orchestral dramaturgy, as well as on identifying the composer's typical strategies of dramaturgical development in the context of aleatoric composition.

Keywords: Musical dramaturgy, Aleatoric composition, Witold Lutosławski, Venetian Games.

Стаття надійшла до редакції 02.11.2025
Отримано після доопрацювання 13.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025