

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND THE TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY WORK



УДК 781.41

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012>

**Ю. К. ЗАХАРОВ**

*Академия хорового искусства им. В. С. Попова*

## **ФАБУЛЬНОСТЬ КАК ПРИОРИТЕТНЫЙ ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА)**

В статье характеризуются взгляды В. Люто-славского относительно фундаментальных принципов смыслополагания в современной инструментальной музыке, раскрываемые в беседах композитора с И. Никольской и лекциях 1960-х годов. В качестве репрезентативных элементов художественного мышления В. Люто-славского, подвергаемых рассмотрению автором статьи, фигурируют звуковысотность во взаимодействии с интонационно-тематическим развитием, а также логика построения крупных форм, основанных на чередовании «статичного» и «динамичного» способов изложения звукового материала. По мнению композитора, важнейшими носителями музыкальной информации в произведении являются интервальные структуры и горизонтальные сопряжения тонов. Эти утверждения концептуального порядка иллюстрируются автором статьи посредством анализа трансформаций гармонической вертикали в начальных фрагментах Третьей и Четвертой симфоний. Последующий краткий обзор творчества В. Лютославского 1960–1980-х годов способствует выявлению механизмов взаимодействия *драматургии секций и драматур-*

*гии пластов*, наделяемых особыми композиционно-драматургическими функциями. Исходя из этого, обосновывается роль *фабульности* как своеобразной универсалии инструментального творчества В. Лютославского, не опирающейся на семантический потенциал определенных интонаций, лейтмотивов или тем, но воплощаемой интрамузыкальными средствами. Как полагает автор статьи, именно термин «фабула» (у В. Лютославского – «*аксја*») в равной степени характеризует многообразные изменения, осуществляемые в масштабных симфонических опусах выдающегося польского композитора XX века и на уровне звукового пространства (трансформации гармонической вертикали, производимые посредством целенаправленных добавлений или изменений отдельных тонов), и на уровне художественно-процессуального развертывания, связанного с чередованиями и совмещениями различных типов музыкального материала.

*Ключевые слова:* В. Лютославский, современная гармония, звуковысотная структура, интонационно-тематическое развитие, музыкальная драматургия, фабула, *аксја*, семантика.

Для цитирования: Захаров Ю. К. Фабульность как приоритетный фактор художественного мышления Витольда Лютославского (на примере симфонического творчества) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 100–107.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012>

Yu. ZAKHAROV

*Victor Popov Academy of Choral Arts*

**PLOTNESS AS PRIORITY FACTOR  
OF WITOLD LUTOSŁAWSKI'S ARTISTIC THINKING  
(THE SYMPHONIC WORKS AS AN EXAMPLE)**

The subject of the research is Witold Lutosławski's view on the fundamental principles of sense-supposing in the modern instrumental music. This individual position was exposed in the Lutosławski's conversations with I. Nikol'skaya and his lectures of the 1960s. The representative elements of Lutosławski's artistic thinking to be examined by the author of the paper are pitchness in its interactions with intonation-thematic elaboration, and logics of large-scale forms construction based on change of "static" and "dynamic" musical events. In the composer's opinion the most important bearers of music information in his works are interval structures and horizontal conjugations of tones. These assertions of conceptual order are illustrated by the author with the aid of analysis some transformations in harmony vertical line in the initial fragments of the Third and the Fourth symphonies by Lutosławski. The following brief overview of Lutosławski's the 1960s–1980s works furthers exposure of interaction gears between *section dra-*

*maturgy* and *layers dramaturgy* which are allotted the special composition-dramaturgical functions. Hence the role of plotness as peculiar universal of the instrumental works by Lutosławski is substantiated. This universal isn't rest upon the semantic potential of some intonations, or leitmotifs, or themes but it realizes by intra-musical means. As the researcher thinks, exactly the term *fabula* (or *akcja* – by Lutosławski) likewise defines the varied changes to be fulfilled in the large-scale symphonic opuses by the famous Polish the 20th century composer. The named changes realize on the level of the sound space (for example transformations of vertical line to be made by the use of purposeful additions or alterations of the separate tones), and the level of artistic-process expansion connected with alternations and combinations of different types of music material.

*Key words:* Witold Lutosławski, modern harmony, pitch structure, intonation-thematic elaboration, musical dramaturgy, plot, *akcja*, semantics.

*For citation:* Zakharov Yu. Plotness as priority factor of Witold Lutosławski's artistic thinking (the symphonic works as an example) // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 100–107.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012>



Музыка польского композитора Витольда Лютославского (1913–1994), в советское время не особенно известная отечественному слушателю, на протяжении последних десятилетий привлекает все большее внимание. Свойственные этой музыке впечатляющий эмоциональный размах, новаторские способы изложения и развития звукового материала способствуют постепенному осознанию

ее непреходящей значимости и способности оказывать мощное духовное воздействие на современных слушателей.

Первым вполне самостоятельным произведением Лютославского являются «Симфонические вариации», над которыми он работал в 1936–1938 годах. Согласно некоторым свидетельствам, после премьеры данного сочинения в Кракове летом 1939 года Гжегож Фительберг,

дирижировавший исполнением, сказал: «Послушайте, это настоящий мастер!.. Нужно родиться музыкантом, чтобы так писать. Партитуры его... удовольствие взять в руки: это не ноты – это музыка!» [цит. по: 1, с. 114].

Как утверждает С. Стакки, автор прижизненно опубликованной монографии о Лютославском, «западные слушатели едва ли смогут воспринять что-либо откровенно славянское в этой теме» [2, р. 13]. Однако ее славянские корни, по мнению автора этих строк, вряд ли могут быть оспорены.

Пример 1  
В. Лютославский.  
Симфонические вариации, тт. 1–11

В этой мелодии переплелись черты лирической протяжной песни (тт. 3–5) с признаками более ранних слоев фольклора – начальная попевка представляет собой трихорд в кварте, типичный для календарных песен западнославянских народов.

Композиционное строение темы, напротив, ориентировано скорее на академические европейские образцы. В ее основу положена известная структура, именуемая *большим предложением*. В тт. 6–9 осуществляется традиционное вычленение первой мотивной группы с дальнейшим ее повторением. Заключительный двутакт (равный упомянутой мотивной группе) воспринимается как прерванная (сокращенная) каденционная зона.

Основная тональность темы – E-dur. Во второй, третьей и четвертой фразах в гармонии заметно чередование устоев на IV (S) и III (тоническая «контрпараллель») ступенях; заключительная каденция – половинная (D). Гармоническая система – мажоро-минор. На протяжении тт. 6–9 в средних голосах излагается дополнительный конструктивный элемент (термин Ю. Н. Холопова) – нисходящая цепь трезвучий.

Следует заметить, однако, что классико-романтическая гармонизация сохраняется лишь в первоначальном изложении темы. В процессе

варьирования гармонический язык резко усложняется, вбирая в себя достижения позднего романтизма, экспрессионизма и новации раннего И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка»).

В монографии С. Стакки приведены образцы наиболее характерных звуковысотных структур из «Симфонических вариаций» [2, р. 12]. Среди них фигурируют увеличенные септаккорды, нон-аккорды с повышенной или пониженной квинтой, ундецим- и терцдецимаккорды с различными альтерациями. Большинство из упомянутых аккордов могут быть интерпретированы как напластования терций, чем нередко обуславливается приоритетная роль полиаккордовости. Явственно прослеживается и тяготение композитора к гармоническим вертикалям, подобным скрябинскому «прометееву аккорду». В беседах с И. Никольской, признавая соответствующее влияние и акцентируя «особое значение» творчества Скрябина для современности, Лютославский говорил: «Почему-то, когда речь идет о судьбах музыки XX века, роль Скрябина стыдливо замалчивают, и никто из композиторов не признается, что стилем и техникой Скрябина, особенно его феноменальными открытиями в области гармонии, воспользовались многие из них. <...> Я полагаю, что отношение Скрябина к гармонии было отношением мечтателя, забежавшего далеко в будущее и поставившего тем самым в тупик своих современников» [3, с. 48–49].

При сочинении музыки Лютославский неизменно уделял особое внимание звуковысотной организации, то есть гармоническим системам. Это касается всех периодов его творчества: раннего («Симфонические вариации»), «неоклассического» (Первая симфония, Концерт для оркестра), среднего – «алеаторического» (Вторая симфония, «Книга для оркестра») и позднего (Третья, Четвертая симфонии).

Так, еще в конце 1930-х годов, показывая ноты (собственноручно подготовленный клавишник) «Симфонических вариаций» своему консерваторскому преподавателю В. Малишевскому, Лютославский говорил, что «...готов проанализировать непонятную ему (Малишевскому. – Ю. З.) гармонию, и делал это в течение полутора часов» [3, с. 18].

На протяжении последующих лет звуковысотность также пребывала в центре внимания композитора. «Когда в 1948 году я начинал работу над своим музыкальным языком и сказал себе: “Я ничего не знаю и начинаю все сначала”, то был уверен, что не существует ни одного созвучия, состоящего хотя бы из двух звуков, ни одного горизонтального соединения звука со звуком, которое бы не содержало в себе никакой инфор-

мации. В каждом аккорде и каждом интервале я вижу источник музыкального смысла» [3, с. 74]. Исходя из этого, утверждал Лютославский, «...чем меньшее число интервалов используется в созвучии, тем более специфически-характерным получается звуковой результат» [там же, с. 71].

В поздние годы Лютославский был склонен уделять особое внимание экспрессивному потенциалу звуковысотности: «Секрет моей гармонии 80–90-х годов я не открываю никому. Единственное, что могу сказать: полюса выразительности располагаются между аккордами, содержащими малые ноты и их не содержащими» [3, с. 71]. Согласно утверждению композитора, в его произведениях указанного периода «...начала выкристаллизовываться одна истина: принципиальное противопоставление большой септимы и малой ноты <...>. Можно сказать, что созвучия, построенные на малой ноне <...>, в целом – носители центробежной тенденции, тенденции распада, в то время как большая септима – элемент более стабильный, создающий в аккордике тенденцию центростремительную» [там же, с. 73]. При этом, подчеркивал Лютославский, в его индивидуальной гармонической системе «...центральным стало понятие качества (quality), не имеющее отношения ни к колориту, ни к настроению, ни к “атмосфере”. Исходя из него, я начал классифицировать созвучия» [там же]. В беседах с И. Никольской порой даже ощущается своеобразное удовлетворение композитора от того, что музыковеды не могут определить сущностные принципы его индивидуальной техники без авторских «подсказок». И затруднения эти связаны именно с организацией звуковысотности, не поддающейся расшифровке.

В приведенных высказываниях Лютославского запечатлены фундаментальные принципы его художественного мышления. Так, в музыкальном произведении смысл возникает благодаря соединению звуков друг с другом. Чтобы его воспринять, надлежит внимательно следить за появлением новых звуков в гармонической вертикали и горизонтали. Новый звук изменяет «качество» предыдущего созвучия, но сохраняет родство с ним. Два или три новых звука все более трансформируют исходное «качество» и постепенно отдаляют от него. С указанной логикой, в свою очередь, корреспондируют процессы интонационного развития.

Например, в начале Четвертой симфонии с исходной децимой *e-g* у низких струнных и альтов последовательно сопрягаются звуки *c*, *fis*, далее – *dis*. После этого *g* в гармонической вертикали сменяется звуком *gis*, а *c* переходит в *cis*.

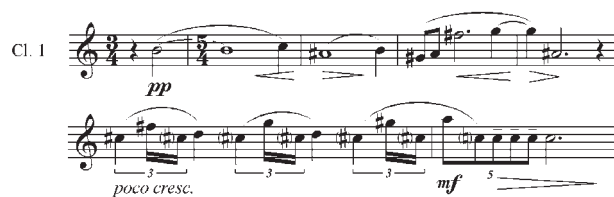
Пример 2  
В. Лютославский. Симфония № 4,  
тт. 1–14 (редуцированное изложение  
струнной группы)



«Музыкальная информация» содержится здесь как в возникающих интервалах, аккордах, так и в логике движения каждой партии. Постоянно выдерживаемый пульсирующий остинатный бас у виолончелей и контрабасов играет роль основного тона, над которым, подобно обертонам, сменяются более высокие звуки. Основной тон указывает на «гравитационную систему» *e-moll*, однако движение голосов избегает логики тяготения и разрешения. Каждый из трех голосов графически представляет собой волну; при этом в партиях альтов и вторых скрипок преобладают малосекундовые ходы. Так, соответствующим ходам у альтов (*g-gis*, *gis-a*) сопутствуют аналогичные «отклики» скрипок (*c-cis*, *cis-d*). Затем перемещение на терцию (*a-c*) сменяется подобным же «скачком» (*es-fis*). В конце построения все голоса возвращаются к первоначальным высотам. При этом образная характеристика «волна», едва ли приближая исследователя к постижению смысла музыки, по крайней мере, частично мотивирует логику движения голосов. У первых скрипок терцовые «скачки» преобладают над плавным движением. Допустимо предположить, что начальные ходы *fis-dis*, *dis-fis* и завершающий *f-d-dis* соотносятся с идеей композитора о важности контрастных сопоставлений между звучанием ноты и септимы (по отношению к басу). В целом же музыкальный смысл, согласно Лютославскому, заключен именно в «качестве» звучания возникающих интервалов, а слушательское восприятие полностью концентрируется на вышеуказанных сопоставлениях.

Начиная с ц. 1, внимание слушателя преимущественно сосредоточивается на перипетиях интонационного развития в партии кларнета.

Пример 3  
В. Лютославский. Симфония № 4, цц. 1, 2



«Дуэтные» переключки кларнетов, варьирующих указанные мотивы, предваряют начало алеаторической секции (ц. 3). Следует оговорить, что описываемые процессы в начале Четвертой симфонии метрически упорядочены (размер 5/4), тогда как в начале Третьей симфонии подобное развитие осуществляется в условиях алеаторики.

Здесь на фоне «основного тона» *e*, исполняемого струнными в разных регистрах, флейты интонируют звукокомплекс *c-f-as-h*, гобои – *cis-d-fis-a*, валторны – *e-b-es-g*. Нетрудно заметить, что выше перечислены 12 неповторяющихся высот, разделенных на 3 группы, причем каждая из этих групп представляет собой минорный или мажорный квартсекстаккорд с добавленной большой септимой или малой секундой. У каждого инструмента этот звукокомплекс интонационно организован, в каждой группе преобладают определенные длительности: у флейт – восьмые с половинными, у кларнетов и валторн – четвертные (соответственно триоли и дуоли) с половинными. Далее (интонируя упомянутые звуковые группы на других высотных уровнях) вступают кларнет, фагот, фортепиано и арфа, при этом размер 3/2 (*Lento*) сочетается с весьма усложненным ритмом (благодаря чему у слушателя возникает впечатление полной ритмической свободы).

На первый взгляд, вышеперечисленные интонационные преобразования и гармонические смены более-менее привычно дифференцируются во времени, однако само музыкальное время устроено в этой музыке иначе по сравнению с XIX веком. Лютославский стремится к абсолютной эмансипации от тактового метра, чем, собственно говоря, и мотивируется применение алеаторики. В алеаторических секциях каждый исполнитель обретает временную свободу, благодаря этому достигается полная естественности музыкального высказывания (в пределах звуковых параметров, заданных композитором). Иными словами, алеаторика у Лютославского, в определенных случаях порождая драматургические контрасты (на уровне крупных построений), в то же время, по сути, является естественным для композитора способом изложения материала, позволяющим обрести полную свободу в сфере музыкального интонирования.

Что же касается драматургических процессов, характерных для крупных форм, то здесь Лютославский отчасти сближается с традициями русской музыки. «Я пишу “абсолютную” музыку, но стараюсь вводить в нее новые драматургические элементы», – отмечал композитор [3, с. 43]. Лютославский особо подчеркивал, что

для него «...музыкальное произведение – не только расстановка звуков, но также последовательность импульсов, передаваемых этими звуками слушателю, и реакций, которые эти импульсы далее порождают в нем» [4, р. 2].

Упомянутая интерпретация музыкальной драматургии сложилась у Лютославского благодаря урокам анализа формы в классе Витольда Малишевского – основателя (1913) и первого директора Одесской консерватории. В свою очередь, Малишевский, по словам Лютославского, «...прослушал курс музыкальной формы у Глазунова и позднее, опираясь на его лекции, а также на теорию Асафьева, создал собственный оригинальный курс» [3, с. 42]. Малишевский выделял четыре способа («характера») изложения музыкального материала: вступительный, повествовательный, переходный и завершающий. Разумеется, в этой классификации своеобразно преломилась известная асафьевская триада *initium–movere–terminus*. Равным образом и в учебнике И. В. Способина (1947) фигурировало развернутое изложение учения о шести функциях частей формы и трех типах изложения [5, с. 29–40]. Вот почему российским музыковедам столь близки и понятны идеи Малишевского.

Учение о типах изложения явилось лишь отправной точкой для собственных изысканий Лютославского в области музыкальной драматургии. В 1960–1970-х годах основным драматургическим приемом для композитора служило чередование предельно контрастных типов звукового материала. Фрагменты-секции, опирающиеся на определенные типы фактуры, динамики, оркестровки, вступали в диалог, порой внезапно сменяя, «прерывая» друг друга или образуя контрапунктические сопряжения. В процессе драматургического развития временная протяженность секций неуклонно сокращалась при возрастании уровня контрастности. Сам Лютославский в лекции «Проблемы музыкальной формы»<sup>1</sup> охарактеризовал эти контрасты как противопоставления «статичного» и «динамичного» способов изложения звукового материала [4, р. 18–19].

В «статичных» построениях репрезентируются «ключевые идеи» – иными словами, определенное содержание произведения, при неизменных регистре, тембре и плотности фактуры. Слушатель воспринимает происходящее

<sup>1</sup> В 1962 году Лютославский был приглашен в США, где в «летней школе» Беркширского музыкального центра в Тэнглвуде (Массачусетс) прочел ряд лекций (на английском языке), тексты которых долгое время хранились в собрании Пауля Захера, а в 2007 году были опубликованы Збигневом Скоуроном [4].

в данный момент, не пытаясь предвосхитить дальнейшие события. «Динамичный» способ изложения звукового материала требует непрерывных изменений всех упомянутых характеристик, побуждая слушателя сконцентрировать внимание на предвосхищаемой новой стадии композиционного развития (или же окончании произведения). «Статичные» секции, организуемые согласно принципу развертывания, в большинстве случаев насыщаются интенсивными интонационными преобразованиями, тогда как в «динамичных» построениях специфика звукового материала близка сонорности, что предопределяется стремительным стохастическим движением во многих оркестровых партиях (см., например, цц. 3–6, 10 Третьей симфонии).

С течением времени палитра драматургических средств, используемых Лютославским, расширяется. В трех произведениях под названием «Цепи» («Chains», 1983–1986) принципиально различные типы звукового материала не только чередуются, но и образуют симультанные напластования (см.: [6]). Исходя из этого, в Четвертой симфонии формируется новый тип полифонии (и, соответственно, драматургии): «Он отличается структурной и эмоциональной независимостью трех слоев <...>» [3, с. 118], совмещенных по вертикали, но развивающихся автономно (речь идет, в частности, о ц. 72).

Таким образом, в музыке Лютославского прослеживается эволюционное движение от драматургии, основанной на последовательных сопоставлениях предельно контрастных типов звукового материала (1), к драматургическим решениям, подразумевающим напластования материала по вертикали – как ясно дифференцированные, так и диффузные (2). Первый из упомянутых типов драматургии может быть назван *драматургией секций*, второй – *драматургией пластов*.

Каковы же основополагающие принципы музыкальной драматургии, характерные для произведений Лютославского? Прежде всего, композитор неизменно вступает в диалог со слушателем, увлекая, даже «интригуя» его, побуждая к сосредоточенному восприятию гармонических и интонационных процессов, однако избегая при этом не только экстрамузыкальных ассоциаций, но даже качественных характеристик звукового пространства, вполне приемлемых другими композиторами. Исполнение какой-либо симфонии Лютославского, как правило, не вызывает у слушателя ярко выраженных параллелей с «атмосферами» или «ветвлениями», «струящимися нитями» или тембральными «пятнами». Слушатель, прежде всего, следит

за изменениями в гармонической вертикали, постепенно обогащаемой новыми звуками и сочетаниями тонов. Как и в классико-романтической музыке, на первый план при этом выдвигаются интонационные процессы, но только развертываемые в условиях свободной, подчеркнута нерегулярной метрики и ритмики.

Используемые выше глаголы «следить», «увлекать», «интриговать», «побуждать» свидетельствуют о наличии в музыке Лютославского *сюжетности*. Разумеется, эта сюжетность далека от литературных истоков, поскольку воссоздаваемые композитором «события» заключены внутри самой музыки. По нашему мнению, в данном случае более уместен термин «фабула». С одной стороны, он получил широкое распространение в отечественной музыкальной науке еще в 1970–1980-х годах, после публикации известной монографии И. А. Барсовой «Симфонии Густава Малера» [7]. С другой стороны, фабула, в отличие от сюжета, подразумевает линейную, хронологически упорядоченную последовательность событий, направляемых логикой причинно-следственных связей, в то время как сюжетная репрезентация событий допускает, в частности, их перестановки и трансформации. Однако для интрамузыкальных событий существует лишь один порядок изложения, предзаданный композитором.

Как известно, сам Лютославский на протяжении 1960-х годов, размышляя о логических основах музыкальной композиции, неоднократно прибегал к «сюжетным» аналогиям. Так, в одной из упомянутых «американских» лекций (1962) фигурировала следующая параллель: «...Введение новой повествовательной (narrative. – Ю. З.) секции после длительной подготовки подобно выходу нового персонажа драмы, выходу, которому предшествовала и который готовила соответствующая ситуация» [4, р. 14]. В лекции «Заметки о построении крупных замкнутых форм» (1967)<sup>2</sup> Лютославский утверждал, что соответствующие формы (включая сонатную) требуют от слушателя не только полной концентрации внимания в процессе восприятия данного фрагмента или эпизода, но и способности «предслышать» («предвосхищать») позднейшие звуковые «события» на основе уже произошедших [4, р. 2]. Между тем, указанное «предслышание» фактически равнозначно адекватному восприятию фабулы, выраженной сугобо музыкальными средствами.

<sup>2</sup> Эта лекция предназначалась для прочтения в рамках Дармштадтской летней школы музыки [4, р. 2–11].

Сходные мысли высказывались композитором и в поздний период творчества. К примеру, в одной из бесед с И. Никольской (1990) Лютославский говорил: «...Любое сочинение, написанное в крупной замкнутой форме для симфонического оркестра, может быть названо симфонией. <...> Главное – рельефно прорисованное целое, оформленное в процесс с осязательным действием (*аксја*). Действием я называю чисто музыкальную фабулу, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца» [3, с. 108].

Слово «фабула», скорее всего, было подсказано композитору И. Никольской, о чем он упомянул в одной из бесед: «Я испытываю сильную, вполне осознанную потребность создавать действие или, как ты говоришь, фабулу» [3, с. 109]. Впрочем, композитор при обозначении данного свойства его музыки чаще прибегал к польскому слову «*аксја*». В английских переводах оно изначально фигурировало как «action», то есть «действие», но позже некоторые исследователи заметили, что «*аксја*» заключает в себе более глубокий смысл. Исходя из этого, Н. Рейланд, например, отдает предпочтение английскому термину «plot» [8, р. 10] – традиционному аналогу фабулы (фабула *vs* сюжет = plot *vs* story). Разумеется, от индивидуальных предпочтений слушателя зависит, будут ли сопутствовать этой фабуле некие ассоциативные «потoki» или процесс восприятия ограничится лишь «чистой музыкой», но в любом случае ему предстоит следить за интонационными и мотивными перипетиями.

Сам Лютославский не одобрял семантических трактовок своих произведений («Для меня музыка самоценна, она может стать драмой и без внемузыкальных аналогий»), однако свидетельствовал о том, что М. Ростропович, исполняя его Виолончельный концерт, был склонен усматривать в этом сочинении определенный личностно окрашенный сюжет: «...Перед кодой есть такая жалобная, плаксивая фраза, про которую он (Ростропович. – Ю. З.) сказал, что, играя ее, всегда плачет. “Почему же ты плачешь?” – спрашиваю. – “Потому что в этом месте я умираю”. – “Но ведь в коде наступает твой триумф, разве

не так?” – “Да, но это уже на том свете”, – философски заметил Ростропович <...>» [3, с. 58].

Итак, фабульность, выраженная чисто музыкальными средствами, без привлечения символов, лейтмотивов, экстрамузыкальных ассоциаций, может быть признана одной из главных характеристик творчества Лютославского. При этом указанное свойство прослеживается как на синтаксическом, так и на композиционном уровне. Иными словами, логика сюжетообразования может быть воспринята слушателем, во-первых, благодаря появлению новых звуков и интервалов в гармонической вертикали, постепенной трансформации аккордов, а во-вторых, – посредством целенаправленного чередования различных типов музыкального материала, взаимно контрастирующих или комплементарно сопрягаемых друг с другом, образуя музыкально-драматургическую целостность.

В этой связи представляется не случайным, что, подытоживая характеристику многообразных истоков своего музыкального мышления, Лютославский особо акцентировал значимость новаторских устремлений в сфере тонально-гармонического развития, принадлежащих Дебюсси («В наследии великого французского композитора важным для меня было новое понимание теряющей свое значение тональности» [3, с. 41]), и ключевую роль утверждаемых венскими классиками (прежде всего, Бетховеном) законов построения крупной инструментальной композиции.

На склоне дней, беседуя с И. Никольской, композитор заметил: «Иногда приходится слышать, что у меня холодная, интеллектуальная музыка. Но это неправда». При всей внешней сдержанности, любое сочинение Лютославского заключает в себе «своеобразный импульс, воздействующий на психику слушателя» [3, с. 54]. Сущность этого «импульса» заключается в неуклонной «...“материализации” мира звуков, существующего во мне и постоянно развивающегося. Это стремление соединяется со страстным влечением к музыке как целостному, таинственному, самостоятельному явлению, находящемуся одновременно в теснейшей связи с человеком и его судьбой» [там же, с. 122].

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Раннопорт Л.* Выдающийся мастер // Советская музыка. 1969. № 7. С. 114–120.
2. *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 264 p.

3. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.

4. Lutosławski on Music / ed. and transl. by Z. Skowron. Lanham: Scarecrow Press, 2007. 372 p.
5. *Способин И.* Музыкальная форма: учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 400 с.
6. *Nikol'skaya I.* On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutosławski: Some Remarks on *Chain 1* for Chamber Ensemble and *Chain 3* for Orchestra // Witold Lutosławski Studies. Oxford: Oxford University Press, 2001. [Vol. 1.] Pp. 305–323.
7. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
8. *Reyland N.* Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot // Witold Lutosławski Studies. Oxford: Oxford University Press, 2008. Vol. 2. Pp. 10–25.

---

### REFERENCES

---

1. *Rappoport L.* Vydayushchiysya master [The Prominent Master]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1969. No. 7. Pp. 114–120.
2. *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 264 p.
3. Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutosławski. Articles. Memoires]. Moscow: Tantra, 1995. 208 p.
4. Lutosławski on Music / ed. and transl. by Z. Skowron. Lanham: Scarecrow Press, 2007. 372 p.
5. *Sposobin I.* Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook. Moscow: Muzyka, 1984. 400 p.
6. *Nikol'skaya I.* On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutosławski: Some Remarks on *Chain 1* for Chamber Ensemble and *Chain 3* for Orchestra. *Witold Lutosławski Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2001. [Vol. 1.] Pp. 305–323.
7. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.
8. *Reyland N.* Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot. *Witold Lutosławski Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Vol. 2. Pp. 10–25.

#### **Захаров Юрий Константинович**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки  
Академия хорового искусства им. В. С. Попова  
Россия, 125565, Москва  
*n-station@rambler.ru*  
ORCID: 0000-0002-3873-3934

#### **Yuri K. Zakharov**

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of History and Theory of Music  
Victor Popov Academy of Choral Arts  
Russia, 125565, Moscow  
*n-station@rambler.ru*  
ORCID: 0000-0002-3873-3934