

Литература

1. Барышков В. Аксиология личностного бытия. – М., 2005.
2. Бахтин М. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Фрейдизм. – М., 2000.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
4. Бахтин М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994.
5. Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994.
6. Бонедкая Н. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология. – СПб., 1995.
7. Волкова П. Реинтерпретация в современном искусстве: опыт осмысления. – Saarbrücken, 2012.
8. Гуревич П. Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина // М.М. Бахтин как философ. – М., 1992.
9. Каган М. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. – М., 1988.
10. Кондрашев П. Компьютерный дискурс: социолингвистический аспект: дис. ... канд. филолог. н. – Краснодар, 2004.
11. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М., 1997.
12. Лотман Ю. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.
13. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.
14. Микешина Л. Значение идей Бахтина для современной эпистемологии. [Электронный ресурс]. – URL: <http://ihp.ras.ru/page50567562.-htm>
15. Невская П. Литературно-живописное портретирование: основные параметры и характеристики. – Краснодар, 2010.
16. Пешков И. Человек общающийся // Пешков И.В. Введение в риторику поступка. – М., 1998.

Н.В. Бычкова

«ТРАУРНАЯ МУЗЫКА» ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ БАРТОВСКОГО СТИЛЯ

*Все, что до меня – мое
И.В. Гёте*

В музыкальном искусстве XX века прослеживаются две стадии, соответствующие двум половинам столетия. Первую из них рассматривают как период «стилевой множественности», связанный с творчеством крупнейших фигур современности – Игоря Стравинского, Белы Бартока, Пауля Хиндемита, Арнольда Шёнберга, вторую же – как время «своеобразного вторичного» освоения художественного опыта предыдущих десятилетий. В то же время среди них фигура Бартока занимает особое место. Привлекает в этой связи высказывание Артура Онеггера: «Многие считают прежде всего Шёнберга и Стравинского ответственными за тот перелом, который произошел в европейской музыке после Дебюсси: иногда добавляют к ним еще и Эрика Сати. Но я считаю, что именно Барток – наряду с Шёнбергом и Стравинским – наиболее полно представляет музыкальную революцию этого периода. Барток не столь непосредствен, не столь блистателен, как Стравинский, не столь догматичен, как Шёнберг, но, вероятно, именно он является среди этих трех самым глубоким музыкантом, чья эволюция оказалась наиболее прогрессивной» [цит. по: 2, с. 8-9].

Бартока по праву считают одной из крупнейших фигур музыкального искусства второй половины XX века, что обусловлено масштабом личности композитора, своеобразием его художественной индивидуальности и истоками творчества. Важнейшим из истоков является народное музыкальное искусство. Однако свою художественную задачу Барток понимал более широко. Возможность обновления выразительных средств он видел не столько в использовании закономерностей народного искусства, сколько в новаторском развитии творческого опыта, в органичном слиянии народно-песенного начала со стилистическими завоеваниями современной музыки, а еще шире – в идее «синтеза Востока и Запада». Барток сумел преодолеть трудности задуманного им синтеза и мастерски воплотить его в своих лучших произведениях, в числе которых – «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Дивертисмент для струнного оркестра», струнные квартеты.

Самобытность и своеобразие почерка Бартока явились притягательной стороной для творческих исканий многих композиторов XX века. Барток явился «плюсом стилового притяжения», чей художественный метод повлиял на композиторов различных школ и направлений. Творческие искания Бартока оказались созвучны художественным устремлениям композиторов из республик бывше-

го СССР как с точки зрения трактовки фольклорных элементов и глубины интересов к музыкальному опыту различных народов, так и в аспекте обновления компонентов музыкального стиля и расширения выразительных возможностей музыкального искусства. Существенным оказалось влияние Бартока и на западноевропейских композиторов, среди них – выдающийся польский композитор Витольд Лютославский.

Лютославский неоднократно признавался в том, что Барток как художник оказал на него огромное влияние. Можно привести различные высказывания композитора, которые отражают его отношение к Бартоку.

Связи творчества Лютославского с музыкой Бартока отмечались в 60–70-х годов польскими исследователями. Например, С. Ярочиньский в «*Materjałach do monografii. Witold Lutosławski*» (1967) из личных бесед с композитором приводит следующие слова Лютославского: «Барток – близкая мне фигура, а его творчество – горячо касающееся меня дело» [цит. по: 3, с. 188]. Характеризуя на страницах журнала «*Ruch muzyczny*» (№ 21, 1968) сочинения Лютославского 50–60-х годов и, в частности, Смычковый квартет (1964), Т. Зелиньский отмечает: «Не было бы этого труда (как результата в целом многих черт стиля и техники Лютославского) без феномена Бартока – но в том смысле, с каким говорим, что не было бы Брамса без Бетховена или Дебюсси без Листа» [4, с. 12–13].

В беседах с Т. Качиньским, опубликованных на страницах «Советской музыки» (№ 8, 1975), Лютославский отметил: «Особенно я восхищался Бартоком, потому что это композитор – в отличие от его современников – умел наделять свои сочинения тем, что я называю “удельным весом” венской классики или лучших созданий XIX века, имея ввиду творческую преемственность Бартока по отношению к Бетховену» [1, с. 117]. Здесь же композитор конкретизирует степень воздействия Бартока на свое творчество: «Его влияние на меня в определенном периоде жизни было огромным. Следы его можно найти даже в последних моих сочинениях, хотя по сути они, пожалуй, далеки от музыки Бартока» [1, с. 118].

Влияние Бартока на Лютославского отмечала также известный российский исследователь польской музыкальной культуры И. Никольская. По ее мнению, это влияние было особенно ощутимо в произведениях периода становления стиля композитора (в частности, «Концерте для оркестра», 1954), охватившего первую половину 50-х годов. И. Никольская отмечает также и некоторые черты сходства со стилистикой Бартока и в созданной в 1958 году «Траурной музыке» для струнного оркестра – этапном, рубежном в творческой эволюции Лютославского сочинении. В нем глубинные связи с творчеством Бартока проявились наиболее отчетливо и непосредственно. И это неудивительно, ибо «Траурная музыка» – сочинение, написанное к десятилетию смерти Бартока, как дань глубокого восхищения гениальностью венгерского композитора. И в этом смысле «Траурная музыка» Лютославского принадлежит характерному для XX века жанру *in memoriam* – произведениям-мемориалам.

Произведения *in memoriam* составили особый жанровый класс в музыке XX века, хотя корни этой традиции уходят в предыдущие эпохи. Здесь можно вспомнить, например, «Траурную музыку для королевы Марии» Генри Пёрселла, камерно-инструментальный мемориал «Памяти великого художника» Сергея Рахманинова и др. В данном жанровом классе сочинений памяти находится и «Траурная музыка» Лютославского. С этой точки зрения влияние Бартока на творчество Лютославского приобретает новый ракурс, связанный с возникающей в связи с мемориальным жанром проблемой отражения в произведении личности и творчества Бартока.

Создание произведений-мемориалов, посвященных памяти близких и глубокоуважаемых людей – традиция, утвержденная в XX века Стравинским, которым было создано на протяжении всей жизни более десятка мемориальных сочинений. Первое из них – «Погребальная песнь» на смерть Римского-Корсакова – появилось в 1908, последнее – Интроит памяти Т.С. Элиота – датируется 1965 годом. К периоду создания «Траурной музыки» Лютославского Стравинским был уже написан целый ряд произведений *in memoriam*, в том числе: «Погребальный хорал» памяти Дебюсси для фортепиано (1920), Симфония духовых – инструментованный «Погребальный хорал» (1947), «Траурная ода» (элегическая песнь в трех частях) для малого оркестра памяти Натальи Кусевицкой (1943), Элегия для соло альты памяти Альфонса Онну (1945), «Памяти Дилана Томаса», траурные каноны и песнь для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов (1954).

«Траурная музыка» Лютославского в отличие от мемориальных сочинений Стравинского более глубоко и многогранно отражает творческую индивидуальность Бартока, а также многие характерные черты его стилистики. В этой связи можно отметить использование Лютославским в произведении *in memoriam* метода «отражения», позволившего ему много планово преломить в своем сочинении особенности стилистики и творческой индивидуальности Бартока.

В изучении творческого метода Лютославского можно исходить из стилиевой концепции В. Ме- душевского, по которой любой индивидуальный стиль содержит активные стилиевые элементы, со- ставляющие его центр, и фоновые, образующие периферию. К числу важнейших стилиеобразующих компонентов музыки Бартока относятся звуковысотность и ритм – области, в которых наиболее ярко проявилось новаторское мышление композитора. В «Граурной музыке» Лютославского многие зако- номерности звуковысотной и ритмической техники Бартока, составляющие у него своеобразный сти- левой центр, получили разнообразное преломление. Отметим важнейшие черты этого процесса.

Прежде всего, в «Граурной музыке» Лютославского находит отражение модальность как один из характерных для Бартока типов звуковысотной организации. В ней используется локрийский лад, отличающийся специфическим несимметричным строением и тритоновой основой, что являлось наиболее притягательным для Бартока. В полном чистом виде этот лад предстает у Лютославского в седьмой «Метаморфозе» из II части сочинения.

Опора на модальность усилила внимание Бартока к выразительным и конструктивным возмож- ностям интервалов, что обнаруживается в различных сочинениях композитора. Многочисленные примеры подобного интереса содержатся в «Микрокосмосе», о чем свидетельствует уже названия отдельных пьес этого сборника («Малые секунды и большие септимы» и др.).

Среди разнообразной интервалики доминирующее значение у Бартока приобретает тритон, на что указывал неоднократно и сам композитор. В этом плане любопытна теория осей Эрно Лендваи, основным тезисом которой выступает мысль о тритоне как эквиваленте тоники, взаимозаменяемости звуков тритона без смены тонической функции. Э. Лендваи указывает также на частое применение Бартоком тритоновых соотношений, в частности, в Сонате для двух фортепиано и ударных, в опере «Замок герцога Синяя Борода».

Опора на тритон как конструктивный элемент проявляется и в «Граурной музыке» Лютослав- ского. Здесь тритон в соединении с малой секундой составляет интонационную основу тематизма «Пролога» и «Эпилога», в которых тема, по существу, возникает из секундового сцепления тритонов. На важность интервалики в своем творчестве обращал внимание исследователей и сам Лютослав- ский. Он неоднократно подчеркивал, что каждый интервал воспринимает как краску и использует лишь те многозвучные комплексы, которые обладают яркой экспрессией.

Существенными для сочинения Лютославского оказываются и другие особенности звуковы- сотной стилистики Бартока. Своеобразие звуковысотной организации в произведениях Бартока свя- зано, в частности, с взаимодействием диатоники с хроматикой. Обладая конструктивным мышлени- ем, Барток идет по пути синтеза различных ладовых структур. В изобретательном комбини- ровании разноладовых звукорядов в единый сложный составной ладовый комплекс, представляющий собой нередко выход за пределы семиступенной диатоники в область двенадцатизвуковых систем, раскрылась яркая черта стиля венгерского композитора.

В «Граурной музыке» Лютославского также обнаруживается взаимодействие различных ладо- образований. В частности, можно отметить сцепление на расстоянии тритона двух локрийских ладов, которые образуют структуру дважды квартового лада, столь характерного для Бартока и отраженного в «Граурной музыке» в мелодическом виде – в «Прологе» и «Эпилоге». Подобного рода объединение локрийских ладов обеспечило Лютославскому выход в полную двенадцатизвуковую систему.

Наблюдается сходство в использовании Бартоком и Лютославским в своих сочинениях и гар- монических средств. В «Граурной музыке» применяются созвучия кварто-квинтового строения с до- бавлением порой малой секунды, терций и тритона, свойственных и Бартоку, а также аккорды, обра- зующиеся от непосредственного превращения горизонтали в вертикаль. Разнообразная по строению аккордика представлена, в частности, в «Прологе» и «Эпилоге».

«Граурная музыка» Лютославского обнаруживает сходные с Бартоком и принципы ладогармо- нического развертывания целого, раскрывающие динамическую трактовку лада и гармония. В этой связи возникают прямые аналогии между «Метаморфозами» (III часть «Граурной музыки» Лютос- лавского) и темой фуги I части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока. Так, тема фуги Бартока развертывается в постепенном завоевании восьмиступенного звукоряда в пределах квинты а–е. Аналогичен и процесс становления локрийского лада в «Метаморфозах» «Граурной музыки» Лютославского, который начинается с двух звуков первой «Метаморфозы» и завершается полным охватом семиступенного звукоряда в седьмой «Метаморфозе». Следует в целом отметить «Метамор- фозы» как пример уникальных вариаций на становление лада. Развитие главной мелодической линии в них приводит к постепенному «рассеиванию» хроматики, превращению сложной системы дважды квартового лада в локрийский лад.

В «Траурной музыке» Лютославского проявляются близкие бартоковской технике принципы динамизации и в области гармонических средств. Усложнение вертикали по принципу дополняемости состава последующего аккорда звуками, которых не было в предыдущем, наблюдается в «Траурных песнях» ор. 9а Бартока, на что, в частности, указывает и И. Никольская. Этот принцип усложнения вертикали выступает формообразующим фактором и в «Метаморфозах» «Траурной музыки». Результатом аккордового усложнения в них являются появляющиеся в кульминационной III части сочинения – «Апогее» – двенадцатитоновые кластеры.

Наряду со звуковысотной стороной несомненна общность и в использовании принципов метроритмической организации звукового материала. Также как и Барток, в палитре средств которого велика роль ритма, Лютославский широко использует формообразующие возможности метроритма. Особенно обращает на себя внимание в «Траурной музыке» склонность композитора к нерегулярной метрической организации – переменному метру, особым формам ритмического проявления. К примеру, можно отметить в «Прологе» произведения наряду с мелодическим канонем сопровождающий его ритмический канон. Этот ритмический канон, по мнению И. Никольской, повышает интонационно-выразительное содержание мелодической структуры. Подобного рода тесное взаимодействие звуковысотных и ритмических средств наблюдается и в музыке Бартока.

Наряду с отмеченным выше, в «Траурной музыке» Лютославского проявляется присущая Бартоку тенденция к эмансипации ритма, выдвигению его на роль ведущего элемента целого. Прямым воплощением этих качеств являются «Метаморфозы», где высотная организация тематического материала порой уступает ритмике, динамике и артикуляции. Так, «горизонтальное движение» «Метаморфоз» сменяется в «Апогее» «статичной вертикалью», где двенадцатитоновая структура приобретает двадцать четыре различных облика, отличающихся между собой способом ритмической реализации: ритмическим уменьшением в первой фазе «Апогея», а затем – ритмическим увеличением. Этот ритмический рисунок воскрешает в памяти *solo silofono*, открывающее III часть «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока.

Лютославский использует и излюбленные Бартоком приемы тематического развития и формы многоголосного изложения – вариационность и полифонию. Так, совершенно очевидны переклички с приемами вариационного развития, проявляющимися также в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока. Наблюдается общность и в использовании полифонических форм – двойного канона в «Траурной музыке» и фуги в «Музыке для струнных, ударных и челесты».

Широко используются Лютославским и принципы зеркальной симметрии, свойственные музыке Бартока. Они проявляются в ракоходных последованиях материала, использовании принципов инверсии (например, инверсия начального построения в «Прологе»). Идея зеркальной симметрии реализуется в заключительной части «Траурной музыки». «Эпилог» представляет собой зеркальное отражение «Пролога»: канон «Эпилога» – это канон «Пролога», прочитанный с конца.

Несомненна и близость в инструментально-тембровых решениях «Траурной музыки» и «Музыки для струнных, ударных и челесты». И Лютославский, и Барток обращаются к краске струнного оркестра. В этой области композиторских решений также прослеживается общность интересов к темброво-звуковой стороне музыки, декоративно-изобразительным звучаниям, колористическим штрихам.

Все эти в большей степени периферийные средства дополняют обрисованную картину комплекса приемов специального отражения в «Траурной музыке» Лютославского, как произведения *in memoriam*, характерных черт бартоковского стиля. В этом смысле сочинение Лютославского занимает в ряду других мемориальных произведений XX века особое место, ибо наиболее глубоко воплощает не только особенности стилистики Бартока, но и его творческую индивидуальность (своеобразие духовного мира, самобытность личности) и горечь тяжелой утраты. В своем мемориальном сочинении Лютославский достигает уровня философского обобщения в воплощении трагического в жизни человека.

Литература

1. Качиньский, Т. Из бесед с Витольдом Лютославским / Т. Качиньский // Сов. музыка. – 1975. – № 8. – С. 115-120.
2. Нестьев, И. Бела Барток. 1981–1945. Жизнь и творчество / И. Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
3. Никольская, И. «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века / И. Никольская // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 10. – С. 187–206.
4. Zieliński, T. Droga twórcza Witolda Lutosławskiego / T. Zieliński // Ruch muzyczny. – 1968. – № 21. – S. 12-13.