

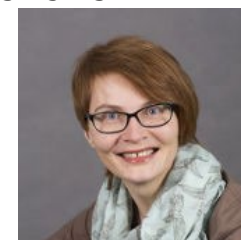


Фуга для 13 струнных Витольда Лютославского: между авторским комментарием и музыковедческой рефлексией

Ирина Владимировна Копосова

Петрозаводская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова,
г. Петрозаводск, Россия,

kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>



Аннотация. Фуга для 13 струнных В. Лютославского – один из показательных примеров сонорной трактовки барочной формы – не раз становилась объектом музыковедческого внимания. Традиции ее анализа заложил Ю.Г. Конон, его исследование имело в качестве исходной точки высказывания композитора об этом опусе. Последующие подходы к данному сочинению (важнейшие принадлежат В.С. Ценовой и Н.А. Симаковой) в значительной степени ориентированы на выводы, сделанные Коном. В связи с этим представления о фуге Лютославского, существующие в отечественной музыкальной науке, во многом определены композиторским комментарием и не охватывают все единицы формы. В аналитической части статьи поднимаются вопросы, не затрагиваемые ранее в исследовательской литературе. Здесь показано, как под влиянием сонорности преобразуются фактурный облик темы, логика темо-ответных отношений, оппозиция темы и противосложения; чем определен выбор средств в развивающем и заключительном разделах формы, как изменяется поэтика фуги. В целом, статья продолжает и развивает высказанные Ю.Г. Коном положения о реинтерпретации формы фуги у Лютославского и стремится создать целостное представление о преобразовании фуги в условиях сонорности.

Ключевые слова: сонорная фуга, Витольд Лютославский, Прелюдии и фуга для 13 струнных, Юзеф Конон, реинтерпретация формы

Для цитирования: Копосова И.В. Фуга для 13 струнных Витольда Лютославского: между авторским комментарием и музыковедческой рефлексией [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 1. С. 136–155. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-136-155>

Technique of Musical Composition

Original article

Fugue for 13 Solo Strings by Witold Lutoslawski: Between the Author's Commentary and Musicological Reflection

Irina V. Kopusova

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory,
Petrozavodsk, Russia,

kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>

Abstract. The *Fugue for 13 Solo Strings* by Witold Lutoslawski is one of the remarkable examples of a sonorous interpretation of the Baroque form. The first researcher to study the Fugue was Yuzef Kon, who chose Lutoslawski's own statements about his opus as a starting point for research. Further studies are based, largely, on the conclusions made by Kon. Among them a special mention should be made to significant contributions by Valeria Tsenova and Natalia Simakova. Thus, the existing Russian research framework concerning the Lutoslawski Fugue is largely determined by the composer's commentary and does not embrace elements of the form. The analytical part of the article explores issues that have not been the focus of research to date. It shows how sonorism transforms the theme texture, the logic of relations between the subject and the answer, the juxtaposition of the subject and countersubject. The article also discusses the choice of the means for the development and conclusion of the sections of the form and describes changes to the poetics of the Fugue. The article is a follow-up and a contribution to the development of Yuzef Kon's ideas about the reinterpretation of the form of Lutoslawski's Fugue.

Keywords: sonorous fugue, Witold Lutoslawski, *Preludes and Fugue for 13 Solo Strings*, Yuzef Kon, reinterpretation of the form

For citation: Kopusova I.V. *Fugue for 13 Solo Strings* by Witold Lutoslawski: Between the Author's Commentary and Musicological Reflection [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 1, pp. 136–155. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-136-155>

Фуга Витольда Лютославского из цикла «Прелюдии и фуга для тринадцати струнных» (1972) представляет собой редкий образец сонорно-алеаторной трактовки барочной формы. Она написана для однородного инструментального состава (семь скрипок, трое альтов, две виолончели и контрабас) и является шестерней с отдельным экспонированием.

В современной исследовательской и учебной литературе, посвященной вопросу воспроизведения музыкальных форм прошлого в условиях новейших техник композиции, установилось представление, что под действием новых звуковых законов эти формы в той или иной мере переосмысляются и даже трансформируются. Например, по мнению Татьяны Суреновны Кюрегян, сонорно-алеаторная техника «сильно сужает “жизненное пространство”» для музыкальных форм тональной музыки (к которым относится и барочная фуга), отчего они «напоминают о себе в глубоко измененном виде» [6, 220]. Каковы пределы этих изменений у Лютославского, какие слои структуры они затрагивают? Частичный ответ на эти вопросы дает композиторский комментарий к фуге и ее исследовательские интерпретации.

Лютославский говорил о своей фуге неоднократно, но наиболее полно разъяснил ее особенности в ходе выступления на научной сессии в Кракове (1980), четко обозначив намерение создать иную, чем привычно, трактовку хорошо известной формы и назвав наиболее существенные приметы этого. Среди них:

– применение гетерофонного многоголосия при экспонировании: темы «вступают не в облике одной мелодической линии, ... а в форме пучка нескольких линий, имеющего гетерофонный характер. Такой пучок определяет путь, по которому движутся все его звуки... Только ритм не един для всех линий пучка... Это как бы размытое восприятие мелодических линий, образующих тему» [цит. по: 3, 9];

– способ противопоставления тематического и нетематического материала: в основе тем и интермедий лежат разные техники письма и соответствующие им способы исполнения – темы алеаторны, интермедии дирижируются [там же];

– наличие в форме купюр: их запланировано четыре, композитор указывает, что купюры можно выполнить все вместе или в разных комбинациях друг с другом; кроме того, в общем-то привычно организованная сложная фуга – в ее основе цепь простых экспозиций, завершающаяся контрапунктическим объединением всех тем, – заканчивается неожиданно – введением абсолютно нового материала [там же].

Анализ этого сочинения в отечественной литературе предпринимался трижды. Впервые, в 1994 году, его выполнил Юзеф Гейманович Кон [3], а спустя десятилетие с небольшим – Валерия Стефановна Ценова [4] и Наталия Александровна Симакова [8].

Кон выстроил свой анализ как комментарий к высказываниям композитора¹. Они детально разъяснены с привлечением аргументов

¹ По словам Кона, «композитор, объясняя собственное произведение, не обязан делать выводы общетеоретического плана. В центре его внимания лежат проблемы

из разных областей знания, что позволило увидеть фугу в контексте художественных поисков XX века. Например, ученый метко сравнил утолщенные линии в темах этой фуги с голограммой, называя экспонирование не *полифоническим*, а *голофоническим* [3, 15]; сам экспозиционный этап он сопоставил с *полисиллогизмом*, развивая высказанную Исаией Александровичем Браудо мысль о подобии темы фуги простому силлогизму, или логически завершенной мысли, опирающейся на свое обоснование и возвращающейся к своему началу [там же, 20]. В общей динамике формы, которая поступательно идет к своей кульминации – совместным проведением – и приходится на точку золотого сечения, ученый нашел аналогии не с барочными образцами, а с «формами бетховенской и послебетховенской симфонии-сонаты» [там же, 17]. Все перечисленное вкупе с теми новациями, которые названы композитором, стало для Кона основанием для вывода о *реинтерпретации* известной формы Лютославским².

Описание Ценовой отталкивается от статьи Кона и, расширяя ее линии, становится важным шагом в осмыслении природы интересующего нас опуса. Именно Валерия Стефановна определяет фугу как выдающийся пример «сонорно-алеаторической трактовки формы»³ [4]. Исследовательница называет «поразительным новшеством» способ изложения тем и указывает, что у Лютославского «микроканоническая техника... впервые применена для экспонирования»⁴. Ценова также

техники («темы второго рода», по терминологии Жолковского – Щеглова – Мазеля). Как правило, ему недосуг думать о месте его сочинения в подвижном, изменчивом процессе трансформации форм, жанров, музыкального языка. Эта задача принадлежит теории» [3, 7; разрядка автора. – И.К.].

² В этой связи данное сочинение называется близким антифуге. Такое понятие введено по аналогии с антироманом, обсуждаемым в современном литературоведении.

³ Коном фуга определялась как атональная, см.: [3].

⁴ Данное утверждение не совсем верно: известен более ранний образец этой техники – в 1965 году микрополифонию в двойной фуге «Реквиема» применил Д. Лигети (1965).

указывает, что «изложение шести тем представляет новый тип экспозиции» и признает в итоге это сочинение блестящим образцом «действительно новой полифонии», в котором современные техники композиции не позволяют отыскать элементы традиционной полифонической формы [там же].

Симакова рассматривает фугу Лютославского как опирающуюся на принципы «ограниченной алеаторики... сонорных эффектов и микрополифонии» [8, 616]. Учитывая все названные выше особенности этой композиции, она обнаруживает ряд моментов, способствующих более полному пониманию внутрифуговых процессов, например, указывает на изменение характеристик микроканонов в разных фазах формы: в экспозиции и в заключительном проведении они написаны в унисон; в развивающем разделе – в разные интервалы (хотя должной трактовки указанная особенность не получает)⁵.

Резюмируя сказанное, мы приходим к выводу о том, что круг вопросов, обсуждаемых в исследовательских текстах, посвященных фуге Лютославского, в общих чертах оказался определен композиторскими разъяснениями в отношении своего сочинения, а также его первым аналитическим описанием, выполненным Коном. Следуя за композитором, ученый сделал акцент на реинтерпретации формы, эта идея нашла свое продолжение и у последующих авторов. Однако сегодня становится очевидно, что представления о результатах «переплавки

⁵ Кроме того, в данном аналитическом описании делается чрезмерный акцент на фантазийности, что, на наш взгляд, напрямую не связано с направлением композиторской работы. По словам Симаковой, «контрастные в образном и жанровом отношении темы позволяют автору продемонстрировать свое эмоциональное... мироощущение, а заодно вдоволь нафантажироваться... Лютославскому явно нравится выдумывать все новые и новые условия изложения» [8, 617] или «во второй части фуги композитор продолжает фантазировать и “играть”... Более того, как бы “заигравшись”, он даже вводит новый материал...» [там же, 619]. Думается, эти и подобные комментарии мешают по достоинству оценить характер переосмысления фуги польским автором.

фуги» в данном опусе требуют корректировки и дальнейшего развития. Например, Кон считает, что в фуге «нет проведений темы <...> Обычные проведения темы и противосложения <...> отсутствуют <...> Способ экспонирования тем не оставляет места для сопровождающих голосов» [3, 16]. Поскольку каждую экспозицию он считает гомогенной, в анализе не фигурирует понятие «ответ»⁶. Вслед за Коном, в наличии ответов и противосложений этой фуге отказывают и Ценова, и Симакова⁷. Кроме того, ни один автор не поднимает вопрос о количестве голосов и о том, как осмыслено само это понятие в фуге для тринадцати инструментов⁸. Совокупно сказанное означает, что в аналитических интерпретациях выпущен первичный уровень фуговой структуры, существенный для целого. Неужели композитор и в самом деле его упразднил? Или отсутствие композиторских комментариев в этой связи до поры не позволило должным образом интерпретировать процессы, происходящие в этом слое формы? Постараемся это понять.

Итак, свою фугу Лютославский решил как шестерную с отдельным экспонированием. Такой тип композиции, не свойственный тональной полифонии в силу скорее эстетических, чем технических причин⁹, в условиях сонорики становится, по-видимому, одним из оптимальных. По точному наблюдению Цтирада Когоутека, в этой технике «развитие темы... заменено развитием звука» [2, 250], поэтому многие типично фуговые преобразования темы (увеличение, уменьшение,

⁶ Эти представления становятся дополнительным аргументом в пользу утверждающегося в статье мнения о глубоком переосмыслении фуги Лютославским.

⁷ Судить об этом мы можем на том основании, что понятия «проведение», «ответ», «противосложение» в обоих случаях в анализе не звучат.

⁸ Как будет показано в дальнейшем, для адекватной аналитической интерпретации фуговой композиции в данном случае окажется необходимым принять факт несоответствия количества используемых инструментальных партий числу голосов фуги. Он вытекает из необычного облика тем, предстающих в виде гетерофонных пучков, а не одноголосных мелодий.

⁹ Одним из редких примеров тональной шестерной фуги является № 15 из экспериментального в своей сути цикла «36 фуг для фортепиано» А. Рейхи.

обращение), а также тональные изменения теряют здесь свою актуальность из-за их малой осязаемости в рамках сонорной концепции. Из всех по-прежнему воспринимаемых слухом собственно фуговых средств не утрачивает прежней силы только одно – контрапункт, который теперь реализуется через соединение разных звуковых масс. Появление контрапункта разных тем-звучностей в этой фуге станет главным маркером наступления свободной части. В основе же строгой части лежит ординарная композиционная схема, опирающаяся на последовательное присоединение новых экспозиций, каждая из которых отделена интермедией¹⁰.

Контраст проведенный и интермедий в этой форме вполне воспринимается и «на глаз», и «на слух». Он показан через противопоставление алеаторно организованной (темы) и дирижируемой (интермедии) музыки. В условиях техники Лютославского первая гармонически, ритмически, фактурно статична, а вторая по этим же параметрам – динамична. Хотя контраст статики и динамики не так действен, как тональный, на котором основана структура барочной фуги, он способен «двигать» форму, пусть и менее активно, чем модуляция.

Композитор упоминает, что в основе тем фуги лежит 24-звучная серия, «вернее 12-звучная с одним вариантом» [цит. по: 3, 10]. Серия сложена из комбинации всего двух интервалов – малой секунды и тритона, они и являются строительным материалом тем¹¹. Экономность

¹⁰ Экспозиционная фаза в фуге простирается от цифры (ц.) 1 до ц. 29, она содержит экспозиции шести тем (первой – ц. 1, второй – ц. 6, третьей – ц. 10, четвертой – ц. 15, пятой – ц. 18 и шестой – ц. 21) и шесть следующих за каждой из них интермедий (первая – ц. 5, вторая – ц. 9, третья – ц. 10, четвертая – ц. 17, пятая – ц. 20, шестая – ц. 24).

¹¹ В 1995 году вышли беседы Ирины Никольской с Лютославским, в них композитор высказался по этому поводу более полно: «В моем интервальном мышлении существует два полюса: малая секунда и тритон – с одной стороны, большая секунда и чистая квинта и кварта – с другой. Можно включить, конечно, и другие. Но чтобы получить характерную выразительность данного фрагмента музыки, нужно употребить как можно меньшее число интервалов – лучше два. Это придаст звучанию

интервалики, в первую очередь, определяется алеаторной организацией тематических разделов. На взаимообусловленность двух факторов Лютославский указывал неоднократно: «алеаторика открыла передо мной неожиданные перспективы. Прежде всего – огромное богатство ритмики, недостижимое с помощью других техник... Но за любую крупную удачу приходится “платить”. И я “платил” за ритмическое богатство статикой гармонии в алеаторических секциях» [1, 96].

Все темы фуги наделены своим характером и жанровыми чертами, о чем свидетельствуют ремарки, проставленные в начале каждой экспозиции (*cantabile, grazioso, lamentoso, misterioso, estatico, furioso*; они перечислены в порядке появления тем). Из-за опоры на микрополифоническую фактуру, темы ориентированы на совокупную звучность и представляют основные типы *сонорных фактурных форм* (по Александру Львовичу Маклыгину): полосу (темы 1 и 3), россыпь (тема 2, см. нотный пример 1 а), пятно (тема 4, см. нотный пример 1 б), поток (тема 5), линию (тема 6). Существенный контраст фактурных форм, особенно на начальном этапе сочинения, призван компенсировать однородность интервального состава в тематическом пласте.

Пример 1. В. Лютославский. Фуга.
Сонорные фактурные формы в экспозициях разных тем
а) Экспозиция темы 2. «Россыпь»



целостность, гомогенность. В фуге из Прелюдий и фуги для струнных можно найти типичное использование именно этих интервальных структур» [1, 65].

б) Экспозиция темы 4. «Пятно»

Показ всех шести тем осуществляется не одним, а сразу несколькими инструментами. Однако вместо обычных для оркестровой фуги политембровых дублировок каждый голос предстает в виде суммы контрапунктирующих друг другу линий, или, по выражению композитора, «пучка», который имеет микроканоническое устройство (см. нотные примеры 1 а и 1 б). Инструментальные партии, составляющие такой «пучок», являются вариантами друг друга: они высотно идентичны, но различаются по ритму, отчего то сходятся в унисон, то вновь расходятся, образуя в итоге ритмически нерегулярные каноны. Благодаря такой особенности в основе формы оказываются не привычные одноголосные мелодии-линии, а своего рода *гетерофонные сонорные мелодии*¹²: это по-настоящему революционный шаг в масштабах всей истории фуги.

¹² Явление такого типа можно обозначить и по-иному. Т.С. Кюрегян суммирует определения, используемые в научных текстах для монодийного склада нового типа, возникающего под действием новейших техник композиции. Среди приводимых ею определений: «неомонодия» (И.И. Сниткова), «сонорная монодия» (Т.С. Кюрегян), «мелодическая линия высшего порядка» (И.К. Кузнецов), «многоголосная мелодия» (В.Н. Холопова) и пр.; подробнее см.: [6, 181].

Наблюдение за фактурной организацией каждой экспозиции убеждает, что они далеко не гомогенны, как это показано во всех теоретических описаниях, а опираются на постепенное подключение разных инструментальных партий. Например, появление первой темы организовано так: сначала с микроканоническим «пучком» вступают низкие струнные (две виолончели и третий альт), затем поэтапно по трое подключаются все более высокие инструменты. При этом все «тройки» организованы сходно, тоже складывают гетерофонные «пучки». Следовательно, каждый из них можно уподоблять отдельному *голосу фуги*. Такой голос *не равен* инструментальной партии, а сложен несколькими инструментами (см. таблицу 1):

Таблица 1. В. Лютославский. Фуга.
Организация экспонирования темы ¹³

тема	инструментальный состав голосов			
тема 1, <i>cantabile, f</i>	IV v-c 1, 2 v-la 3	III v-le 1, 2 v-no 7	II v-ni 4, 5, 6	I v-ni 1, 2, 3

При смене аналитической оптики разные голоса в виде сонорных мелодий-пучков обнаруживаются и в последующих экспозициях (см. таблицу 2). Формируя их, композитор, с одной стороны, выдерживает характерные для фуги свойства: дает каждой теме число проведений, равное числу голосов¹⁴, а также меняет схему вступления в соседних экспозициях. С другой – продолжает мыслить сонорными категориями.

¹³ Здесь и далее в схемах используются обозначения, принятые в пособиях К.И. Южак: римской цифрой указывается голос, проводящий тему, прописной буквой «И» – интермедии.

¹⁴ Исключение составляет тема 4, имеющая одно дополнительное проведение, отнесенное интермедией.

Таблица 2. В. Лютославский. Фуга.
Фактурный план всех экспозиций

тема	фактурный план	число голосов
тема 1	IV – III – II – I	4
тема 2	I – II – III	3
тема 3	III – II – I	3
тема 4	II – I – II – II	2
тема 5	II – I	2
тема 6	I – II – III	3

Для сонорного материала естественны смены плотности звучания и его краски. Поэтому, например, голоса в фуге регулярно меняют охват партий (он варьируется в пределах от двух до пяти, см. таблицу 3). Кроме того, композитор работает с тембровой стороной звучания и ни разу буквально не повторяет сочетание инструментов, ведущих тот или иной голос. Показательно также колебание звуковой насыщенности между разными экспозициями: максимальное число охватываемых инструментальных линий – двенадцать – задается при показе первой темы, затем этот уровень постепенно сбрасывается (до десяти, девяти и, наконец, до шести инструментов; экспозиции тем 2–4); в двух последних экспозициях он восстанавливается почти до исходного значения (до десяти инструментов, см. таблицу 3). Однако, что интересно, экспонирование ни разу не выходит на предельный инструментальный состав. У формы, таким образом, остается ресурс для дальнейшего становления и развертывания.

Таблица 3. В. Лютославский. Фуга.
Инструментовка каждой темы

тема	инструментальный состав голосов				число инструментов
тема 1, <i>cantabile, f</i>	IV v-c 1, 2 v-la 3	III v-le 1, 2 v-no 7	II v-ni 4, 5, 6	I v-ni 1, 2, 3	12 (3 – 3 – 3 – 3)
тема 2, <i>grazioso, mp</i>	I v-ni 1, 2, 3, 4	II v-ni 5, 6, 7	III v-le 1, 2, 3		10 (4 – 3 – 3)
тема 3, <i>lamentoso, p</i>	III v-c 1, 2	II v-ni 5, 6, 7	I v-ni 1, 2, 3, 4		9 (2 – 3 – 4)
тема 4, <i>misterioso, pp</i>	II cb, v-c 1, 2	I v-le 1, 2	И	II cb, v-c 1, 2	6 (2 – 2 – 2)
тема 5, <i>estatico, ff</i>	II v-le 1, 2, 3 v-ni 6, 7		I v-ni 1, 2, 3, 4, 5		10 (5 – 5)
тема 6, <i>furioso, ff</i>	I v-ni 1, 2, 3, 4	II v-ni 5, 6, 7	III v-le 1, 2, 3		10 (4 – 3 – 3)

Еще одной специфической чертой экспозиционного раздела становится переменность числа голосов: от экспозиции к экспозиции их количество колеблется от четырех до двух (см. таблицу 2). Такая особенность фуге не слишком присуща, хотя может проявляться в оркестровых вариантах формы. Здесь же она абсолютно естественна, находится в прямой зависимости от громкостных характеристик звучания, от постоянного варьирования степени его насыщенности.

Если мы примем факт существования определенного числа голосов в каждой экспозиции и сравним облик темы в соседних проведениях, то увидим отличия, которые свидетельствуют о намерении автора реализовать логику *темо-ответных отношений* в новых звуковых условиях. Покажем это на примере экспозиции первой темы.

Ранее мы упоминали, что все темы фуги конструируются из двух интервалов – малой секунды и тритона. При этом, определяя звуковой состав соседних голосов, проводящих тему, Лютославский выбирает

ряды, начинающиеся разными комбинациями исходных интервалов (тема – секунда-третий / 1–6; ответ – третий-секунда / 6–1¹⁵). Это отдаленно напоминает соотношение темы и тонального ответа, в которых квинта темы заменяется квартой ответа и наоборот. Кроме того, в каждом голосе применяется сочетание рядов, при котором звуко-состав, складывающийся в окончании предыдущего проведения темы, соответствовал бы тому, что будет звучать в начале следующего. Наиболее планомерно этот принцип воплощен в первой теме-ответной паре: тема (IV голос) соединяет серию и ее вариант, а в начале ответа (III голос) звучит именно вариант серии. Благодаря подобной организации мы можем считать, что тема по мере своего развертывания модулирует, подводит к ответу, хотя реализация этого принципа не так очевидна для слуха из-за выражения в сугубо хроматических условиях (см. таблицу 4).

Таблица 4. В. Лютославский. Фуга.
Состав разных проведений в экспозиции темы 1

голос, функция	звуковой состав	интервальный состав
IV / тема	gis a es d des g fis c h b e f fis c des g fis a es d des g fis c	1 6 1 1 6 ...
III / ответ	fis c des g fis a es d des g fis ch b e	6 1 6 1 1 ...
II / тема	h b e f fis c des g fis a es d des g fis c h b e f fis	1 6 1 1 6 ...
I / ответ	b g fis c h b e f fis c des g fis a es d des g fis c	4 1 6 1 1 ...

Композитор также находит способ передать оппозицию *темы и противосложения*, сочетая в пределах одного проведения варианты алеаторной ткани, разные по своему устройству. Окончание всех тем Лютославским оформлено подобно: он поэтапно заключает в алеаторический квадрат последние звуки партий сонорного «пучка». Благодаря этому развертывание каждой мелодической линии в буквальном смысле прекращается, тормозится. Она теряет свою интонационную

¹⁵ Здесь и далее цифрами указана величина интервалов в полутонах.

рельефность и становятся фоном, *противосложением*, сопровождающим вступление следующей сонорной многотембровой темы-мелодии¹⁶ (см. нотный пример 2).

Пример 2. В. Лютославский. Фуга.
Экспозиция темы 1, проведения 1 (целиком) и 2 (начало)

The image displays a musical score for the exposition of Theme 1 in the Fugue by Witold Lutosławski. The score is arranged in systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed are Violin 2 (vle 2), Violin 3 (vle 3), Viola 3 (vla 3), Violoncello (VC), and Violino 7 (vno 7). The first system shows the beginning of the exposition with dynamic markings like *p*, *f*, *cantabile*, and *p*. The second system continues the exposition with markings like *f*, *dim*, and *pp*. The third system shows the beginning of the second entry (conduction 2) with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The fourth system shows the continuation of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The fifth system shows the beginning of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The sixth system shows the continuation of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The seventh system shows the beginning of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The eighth system shows the continuation of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The ninth system shows the beginning of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*. The tenth system shows the continuation of the second entry with markings like *f cantabile*, *p*, and *f*.

¹⁶ Исключением становится шестая тема. В ней фоновый характер противосложения передается через снятие в сопровождающих голосах точной звуковысотности.

Обобщая наши наблюдения за организацией экспозиционного раздела в фуге Лютославского, мы убеждаемся, что композитором проведена серьезная работа по переинтонированию, переводу в новую звуковую плоскость закономерностей, организующих фуговую форму на разных ее слоях, как более крупном (противопоставление тем и интермедий), так и первичном (разделение экспозиций на голоса, оппозиция темы / ответа и темы / противосложения).

В сравнении с экспозицией фуги ее свободная часть не имеет такой проработанной многоуровневой структуры, ведь у этого раздела нет неукоснительных правил построения. Подобно строгой части, свободная сохраняет опору на чередование алеаторных и дирижируемых разделов и, как в любой фуге, делится на два этапа – развивающий (от ц. 29 до ц. 49) и заключительный (от ц. 50 и до конца). Первый из них связан с различными преобразованиями, главное и наиболее осязаемое из которых – это контрапунктирование друг с другом различных тем¹⁷. Их соединение складывается в два этапа: сначала темы в нескольких вариантах комбинируются по две (от ц. 29 до ц. 36), а затем по три (от ц. 37 до ц. 46). Причем в каждом случае дважды охватываются все голоса (раздел трактован как четырехголосный), всего здесь каждая из тем появляется три раза. В целом, это свидетельствует о стремлении композитора создать внутреннюю упорядоченность изложения, а также о его ориентации на типично фуговые закономерности.

Итогом развивающего этапа становится двенадцатиголосный кластер (ц. 48) – кульминационная точка в развитии звукового сюжета фуги. Инструменты, играющие в этот момент, исполняют в разном ритме с октавными дублировками по одному из звуков хроматической

¹⁷ Кроме того, изменяется звуко состав тем и интервалы вступления в микроканонах, организующих голоса; в отдельных из них материал проводится в обращении (например, тема 4 в ц. 31, в ц. 33 и т.д., тема 2 в ц. 32). Хотя в сонорных условиях эти преобразования ускользают от слуха.

гаммы. Таким образом складывается звуковой поток, в котором данный звукоряд вертикализуется, резюмируя интервальное противопоставление проведений и интермедий, суммируя в себе все возможные интервальные комбинации (см. нотный пример 3).

Пример 3. В. Лютославский. Фуга. Кластер, ц. 48

The image shows a musical score for a string quartet, specifically a 'Fuga' by Witold Lutosławski, titled 'Cluster', page 48. The score is arranged in four systems, each with two staves. The instruments are Violin I (vni), Violin II (vle), Viola (vc), and Cello (cb). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are dynamic markings such as 'ffp' (fortissimo piano) and 'ff' (fortissimo). The score includes various articulations and phrasing slurs, indicating a highly textured and rhythmic piece.

Показательно, что предполагаемые в форме купюры относятся именно к развивающему этапу и предлагают усечь либо его целиком, либо разными частями: первая купюра планируется от ц. 29 до ц. 49, остальные имеют такую протяженность: вторая – от ц. 24 до ц. 46 а, третья – от ц. 29 до ц. 49, четвертая – от ц. 29 до ц. 46 а. Сообщая форме

мобильность, купюры принципиально не влияют на тип этой фуги. В случае любых усечений фуга остается сложной, поскольку сохраняет свои основные разделы – экспозицию всех тем и их объединение в заключительной части¹⁸.

Наступление заключительного этапа маркировано секундной паузой, за ней следуют два проведения, по-разному группирующие весь тематический материал (первое – ц. 50, второе – ц. 51). Итоговая функция здесь передана как привычными, так и новыми средствами. В числе первых – контрапункт всех тем, восстановление исходного интервала вступления (унисон) в микроканонах, организующих голоса; в числе вторых – введение новой музыки в конце фуги, совершенно неожиданное для традиционной формы.

Окончание фуги, по словам самого автора, «иррационально». Лютославский указывает, что у этого раздела «нет никаких связей ни с темами, ни со связками. Это совершенно новая музыка. Более того, после нее следует кода, в которую вводится [еще одна] новая тема, неоднократно повторяемая разными инструментами» [цит. по: 3, 10]. Подобный непривычный итог вновь можно признать закономерным и даже оптимальным для сонорной версии известной формы.

Заключительные части барочных и более поздних фуг нередко открывались маэстральной стреттой, благодаря которой в изложении в последний раз охватывались весь регистровый диапазон и основные тональности, осуществлялся резюмирующий взгляд на прошедшее развитие. Лютославский нашел способ достичь похожего эффекта иными средствами.

¹⁸ В данном случае мы исходим из представлений о данном типе фуге, содержащихся в учебнике А. П. Милки, где говорится об обязательных и факультативных разделах в композиции сложной фуги [7, 175–176].

Вводимая им «новая музыка» открывается звуком *gis*¹, взятым всеми инструментами в унисон (ц. 53). За ним следует стремительное заполнение пространства: при помощи глиссандо высокие и низкие инструменты устремляются в разные стороны и достигают последнего в этом сочинении динамического подъема (ц. 54). Таким образом, без точного следования букве музыка воспроизводит дух, свойственный последнему разделу фуги.

Подведем итоги. На разных этапах проведенного анализа мы смогли убедиться, что Лютославского не только «заинтересовала форма фуги, понимаемая иначе, нежели известная по традиции барочная фуга» [цит. по: 3, 9]: композитор планомерно пересмотрел все основные закономерности традиционной формы, пропустив их через «сонорный фильтр». Сохранив иерархическое устройство, при воспроизведении в условиях техники, направленной на целостное, совокупное восприятие звучности, Лютославский изменил артикулированность разных слоев структуры: слуху остались доступны только некоторые из них. В случае с фугой это противопоставление проведений и интермедий, смена последовательного нанизывания тем их контрапунктическим соединением и, наконец, общий драматургический контур формы, постепенно идущей к своей кульминации¹⁹.

Остальные же слои из-за особенностей материала ускользают от восприятия, но, что важно, не перестают существовать. Как мы смогли убедиться, рассмотренное нами полифоническое сочинение сохранило такие важные для его структуры элементы, как ответ, противосложение, голос, хотя все они предстали в видоизмененном облике.

Глубокое переосмысление композиционных особенностей фуги также оказалось сопряжено с ревизией ее внутреннего содержания.

¹⁹ Именно этот уровень и был охвачен в теоретических интерпретациях фуги Лютославского, названных нами в начале статьи.

Художественный смысл фуги эволюционирует. Размышляя об этом, Кира Иосифовна Южак сравнивает баховский и шостаковичевский варианты этой формы и приходит к выводу, что фугам Дмитрия Дмитриевича Шостаковича присуще «не созидание и утверждение некоей стабильности, как это было искони свойственно имитационным (и вообще полифоническим) формам, но преодоление стабильности, утверждение качественной изменчивости темы» [9, 38]. Какой же вектор преобразований задается в форме Лютославского?

По совокупности признаков содержание его фуги можно связать с *остранением*, с установлением нового понимания известной формы. Дело в том, что в данном случае сама по себе фуговая структура перестает быть так очевидна, как раньше; ее наличие обнаруживается скорее в ходе аналитических операций, чем воспринимается на слух. Она становится внутренним слоем сонорной ткани, уходит вглубь, что напоминает те метаморфозы, которые принимает форма канона в музыке Антона Веберна. Форму в данном случае можно уподобить айсбергу с надводной (воспринимаемой в процессе прослушивания) и подводной (не улавливаемой на слух, но осязаемой в аналитическом процессе) частями. Все сказанное еще раз убеждает, что fuga для тринадцати струнных Витольда Лютославского являет собой образец *реинтерпретированной* (Ю.Г. Кон) формы, и старой, и новой одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976.

3. *Кон Ю.Г.* Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica: Сб. статей.* Петрозаводск, 1994. С. 7–28.

4. *Кузнецов И.К., Ценова В.С.* Полифония. Музыкальное письмо. Фуга // *Теория современной композиции*; отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 202–215.

5. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998.

6. *Кюрегян Т.С.* Полифония. Музыкальное письмо // *Теория современной композиции*; отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 172–182.

7. *Милка А.Л.* Полифония: учебник для музыкальных вузов, ч. 2. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2016.

8. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика: учебное пособие для студентов композиторского, историко-теоретического и дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов. Книга 2-я. М.: Композитор, 2007.

9. *Южак К.И.* Об эволюции художественного смысла полифонической композиции // *Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории.* Книга 2-я. СПб.: Сударыня, 2006. С. 34–47.

REFERENCES

1. *Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslavsky. Articles. Memories]. Moscow: Tantra [Tantra], 1995.

2. *Kogoutek Ts. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The Technique of Composition in the Music of the XX Century] / transl. from chesh. by Yu.N. Kholopov]. Moscow: Muzyka [Music], 1976.

3. *Kon Yu.G. Zametki o forme «Fugi dlya 13-ti instrumentov» V. Lyutoslavskogo: reinterpretatsiya zhanra* [Notes on the Form of “Fugue for

13 Instruments” by V. Lutoslavsky: Reinterpretation of the Genre]. In: Donatio musicologica: Sb. Statey [Donatio Musicologica: Collection of Articles]. Petrozavodsk, 1994. Pp. 7–28.

4. *Kuznetso I.K., Tsenova V.S.* Polifoniya. Muzykal’noye pis’mo. Fuga [Polyphony. Musical Writing. Fugue]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii; otv. red. V.S. Tsenova [Theory of Modern Composition; ed. by V.S. Tsenova]. Moscow: Muzyka [Music], 2005. Pp. 202–215.

5. *Kyuregyan T.S.* Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of the XVII–XX centuries]. Moscow: TTS «Sfera» [Shopping Center “Sphere”], 1998.

6. *Kyuregyan T.S.* [Polyphony. Musical writing]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii; otv. red. V.S. Tsenova [Theory of Modern Composition; ed. by V.S. Tsenova]. Moscow: Muzyka [Music], 2005. Pp. 172–182.

7. *Milka A.P.* Polifoniya: uchebnik dlya muzykal’nykh vuzov, ch. 2 [Polyphony: Textbook for Music Universities, part 2]. Saint-Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg [Composer Saint-Petersburg], 2016.

8. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika: uchebnoye posobiye dlya studentov kompozitorskogo, istoriko-teoreticheskogo i dirizhersko-khorovogo fakul’tetov muzykal’nykh vuzov. Kniga 2-ya [Strict style Counterpoint and Fugue. History, Theory, Practice: a Textbook for Students of the Composition, Historical-Theoretical and Conducting-Choral Faculties of Music Universities. Book 2]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2007.

9. *Yuzhak K.I.* Ob evolyutsii khudozhestvennogo smysla polifonicheskoy kompozitsii [On the Evolution of the Artistic Meaning of Polyphonic Composition]. In: K. I. Yuzhak Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii. Kniga 2-ya [Polyphony and Counterpoint: Questions of Methodology, History, Theory. Book 2]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006. Pp. 34–47.

