

В. Лютославский. «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано: межтекстовые взаимодействия и стилевой диалог

Номинация: Теория музыки (музыкальная форма)

Грибкова Анастасия Михайловна

Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение «Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых»

специальность 53.02.07 «Теория музыки», 3 курс

научный руководитель: Петунина Лариса Витальевна
(преподаватель ПЦК «Теория музыки»)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Вариационные циклы Н. Паганини и В. Лютославского. Общая характеристика.....	6
Глава 2. Принципы варьирования в цикле В. Лютославского.....	10
Глава 3. Специфика отношения «чужое» – «авторское» в вариациях В. Лютославского.....	16
Заключение.....	19
Литература.....	21
Приложение.....	23

Введение

Жанры, основанные на заимствованиях чужих текстов, существуют в музыке уже много веков. Это месса-пародия, обработка хорала и хоральная прелюдия, кводлибет и пастиччо, парафраза и транскрипция, вариации и попури, фантазии и каприччио и др. Один из таких жанров – вариации на заимствованные темы – был весьма популярен во второй половине XVIII и в XIX веке. В XX столетии он обретает новую жизнь в связи с широко распространившимися ретроспективными тенденциями в музыке, что привело к появлению множества произведений, написанных на темы из музыки прошлых эпох.

Одним из таких сочинений, получивших продолжение своей жизни в произведениях других авторов, стал Каприс №24 Н. Паганини. Он многократно «пересоздается» в XIX и XX веках в самых различных жанрах и инструментальных составах. К нему обращались Ф. Лист, И. Брамс, С. Рахманинов, Б. Блахер, В. Лютославский, Г. Бреме, Ф. Манино, Э.Л. Уэббер, Э. Денисов, А. Шнитке, А. Розенблат, Г. Калининич, Ю. Фалик и многие другие.

Среди произведений, созданных на тему Паганини, можно выделить две группы:

1. сочинения, использующие только тему Каприса. М.Г. Арановский называет такой подход к заимствованию *лексическим* [1]. Самые известные примеры – «Вариации на тему Паганини» для фортепиано И. Брамса (1862-1863), «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром С. Рахманинова (1934), «Вариации на тему Паганини для оркестра» Б. Блахера (1947) и др.

2. Сочинения, использующие в качестве модели нового произведения весь каприс Паганини, написанный в форме вариаций. Это, по М.Г. Арановскому, *корпусный подход* к заимствованию. Среди самых известных примеров такого подхода (не считая различного рода переложений и аранжировок) Этюд №6 из «Больших этюдов по Паганини» Ф. Листа (1838 и 1851), «Вариации на тему

Паганини» В. Лютославского для двух фортепиано (1941), версия для фортепиано с оркестром (1979), Каприс №5 из цикла «Пять капризов Паганини для скрипки и струнных» Э. Денисова (1985).

Только одно из произведений второй группы – Лютославского – называется вариациями на тему Паганини, хотя фактически это вариации не только на тему каприза, но на весь каприс, то есть «вариации на вариации». Поскольку они написаны в XX веке композитором с собственным ярким музыкальным языком, неизбежно возникает не только межтекстовое, но и межстилевое взаимодействие модели XIX века – «текста-первоисточника» и его воплощения средствами XX века – «текста-интерпретатора» (М. Арановский). Взаимодействие заимствованного и авторского текстов, принадлежащих разным эпохам, создает своего рода стилевой диалог. Подобного рода интертекстуальность (термин Ю. Кристевой) всегда интересна, так как совмещение «чужого слова» (М. Бахтин) со своим, авторским текстом всегда обогащает содержательную сферу произведения, порождает новые художественные смыслы.

Цель нашей работы – выявить в данном произведении специфику межтекстовых взаимодействий в аспекте стилевого диалога. В соответствии с целью требуется решить ряд **задач**:

- проанализировать интонационные особенности темы и способы её варьирования в Каприсе №24 Н. Паганини;
- рассмотреть строение вариационного цикла В. Лютославского в сравнении с исходной моделью;
- исследовать соотношение «чужое» – «авторское» в тексте произведения;
- определить художественный эффект от межтекстовых взаимодействий.

Основными **методами** исследования можно назвать сравнительный анализ текстов вариаций Н. Паганини и В. Лютославского, их описание и интерпретацию.

В работе мы опирались на труды отечественных музыковедов и литературоведов, посвященные творчеству В. Лютославского, проблемам стиля,

межстилевых взаимодействий, интертекстуальности и вариационной формы, [2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13].

Структура работы формируется в соответствии с аспектами исследования:
Введение, три главы, заключение, список литературы, нотное приложение.

Глава 1. Вариационные циклы Н. Паганини и В. Лютославского.

Общая характеристика

Поскольку в основе «Вариаций» В. Лютославского лежит Каприс Паганини целиком, дадим краткую характеристику вариационного цикла Паганини.

Тема, как это характерно для формы вариаций, написана в простой двухчастной форме ab (8+8) без репризы. Мелодия темы – интонационно яркая, запоминающаяся, ритмически активная – неслучайно стала своего рода символом виртуозного скрипичного исполнительства, безграничных возможностей творческой личности, да и самого Н. Паганини. В ней присутствуют жанровые признаки марша, есть скерцозность, танцевальность. Самый яркий мотив темы – *circulatio* (лат. – «вращение») шестнадцатыми – создает активную ямбическую стопу, несмотря на то, что тема начинается с сильной доли (Пример 1). Энергичности темы способствуют и многочисленные восходящие скачки – на квинту, кварту, а в самом конце – на увеличенную сексту и октаву. Одноголосная тема имеет ясную гармоническую основу: $t-D- t-D: ||$ в начальном периоде, который оказывается гармонически незамкнутым. Во второй части звучит «золотая» секвенция и кадансирование в главной тональности.

Цикл состоит из темы, 11 вариаций и коды-финала. Вариации можно назвать классическими фигурационными. Тема сохраняет свою гармоническую основу и структуру в каждой из вариаций, в этом отношении они строгие. А мелодический рисунок в каждой из вариаций новый. Интересно, что самый яркий мотив темы практически не используется как материал для варьирования, он появляется только один раз – в увеличении в 8 вариации (Пример 9). В то время как для других композиторов, обращавшихся к теме Каприса, – Ф. Листа, И. Брамса, С. Рахманинова и других – он служил главным репрезентантом темы, главным «строительным материалом» вариаций.

Цикл строится по принципу контрастирования соседних вариаций – по ритму, фактуре, приемам игры, штрихам, по преобладанию гармонической или

мелодической фигурации, по жанровым основам. Тут можно обнаружить и тарантелльность (вар.1,7, примеры 2, 8), и этюдную моторику (вар.2, пример3), элегическую напевность (вар.3, пример 4), различные оттенки скерцозности (вар. 4,7, отчасти 9, примеры 5, 8, 10), лирики (вар. 6,10, примеры 7, 11), патетической декламационности (вар. 5,8,11, примеры 6, 9, 12), причем все это – на высочайшем уровне скрипичной виртуозности. Сходство некоторых жанровых основ, приемов игры и уровней эмоционального накала в отдельных вариациях образуют своего рода перекрёстные «арки» на расстоянии, скрепляющие цикл. Максимально контрастны три последние вариации: 9 (Пример 10), исполняемая пиццикато левой рукой, 10 (Пример 11) – в медленном темпе (что довольно типично для предпоследних вариаций классических циклов), утонченно-лирическая, в высочайшем регистре с флажолетами, 11 (Пример 12) – кульминация цикла, точка наивысшего напряжения, после которой звучит бравурный финал (Пример 13) в одноименном мажоре.

«Вариации на тему Паганини» В. Лютославского, используя в качестве основы полный текст Паганини, являются своеобразной транскрипцией Каприса для другого инструментального состава (два фортепиано или фортепиано с оркестром). При этом их нельзя считать просто обработкой или аранжировкой, так как исходный материал кардинально переосмысливается, «переозвучивается», в результате чего рождается оригинальное произведение с собственной драматургией и новыми смысловыми акцентами.

Поскольку понятие стиля включает в себя содержательные модели, жанровую систему, особенности творческого мышления, поэтому стилевые взаимодействия могут проявляться и на уровне жанра. В свою очередь, как считает Е.А. Ручьевская, «в жанре есть и свое содержание, и своя форма – стало быть, существует и автономное понятие «жанровый стиль» <...> Жанровый стиль можно представить себе как явление, пересекающееся с понятиями «стиль направления», «стиль эпохи» [9, 62]

В «Вариациях» Лютославского происходит взаимодействие с жанровым стилем модели, которое проявляется не только в прямом соответствии жанра вариаций у Лютославского вариациям Паганини. Важно и воссоздание ситуации виртуозного концертного выступления, с которой ассоциируется Каприс, и которая в новом виде воспроизводится в сочинении XX века. Причем черты концертности у Лютославского усилены благодаря идее состязательности и высокому уровню виртуозности партий. Тема¹ не закреплена за какой-то одной партией рояля: после нескольких проведений функции ведущего и сопровождающего меняются местами. Поскольку ансамбль монотембровый, на слух это не всегда заметно. Но в ситуации концертного исполнения, особенно, когда пианисты сидят лицом друг к другу, возникает эффект состязательности, приближающий это произведение к жанру концерта. Сохранен и общий – аффектированный, порой экзальтированный – эмоциональный тонус высказывания. То есть концертность как черта жанрового стиля Каприса Паганини претворена и усилена в произведении польского композитора XX века.

Отношение композитора к чужой теме в различные эпохи было неодинаковым. «Когда композитор XVIII века избирал для своих вариаций чужую тему, он брал на себя определенные обязательства, как бы *отождествляя* себя с её автором. <...> Обработать, варьировать тему означало украсить её, дать ей новую жизнь» [1, 226]. Действительно, мы наблюдаем подобное отношение к теме Паганини у композиторов-романтиков – Листа, Брамса, многих других авторов, писавших свои обработки для других инструментов. Они создают произведения, не выходя за рамки того же романтического стиля и музыкального языка, что и оригинальный текст. Иное – в вариациях Лютославского. Здесь Музыка Паганини погружена в новый, чуждый для себя контекст – не только тембровый, но и гармонический (подчеркнуто диссонантный), ритмический, фактурный². Его тема отнюдь не украшается. А наоборот – словно подвергается постоянным испытаниям на

¹Под темой будем понимать не только начальный 16-такт Каприса, но и текст каждой его вариации, положенный в основу соответствующей вариации Лютославского.

прочность, и выдерживает их! Популяризовать тему каприса Паганини не было нужды – она уже была супер-популярна и воспринималась не просто как «чужое», а как нечто общее, широко известное. Она ассоциируется с личностью самого Паганини, окутанной ореолом легенд. Музыка Лютославского словно возрождает легенду о сговоре великого скрипача с дьяволом, в ней порой слышатся и демонизм, и инфернальность, а иногда и некоторая потусторонность.

Внешние контуры вариаций Лютославского повторяют цикл Паганини с одним изменением: добавлена 12 – репризная – вариация перед кодой. Текст Паганини присутствует в том или ином виде в каждой вариации Лютославского, как правило, в «теме» сохраняются мелодические и ритмо-фактурные признаки оригинала. У другого рояля в это время звучит сопровождающий пласт, почти всегда диссонирующий с основным. Таким образом, вертикаль в большинстве вариаций оказывается неоднородной, полигармоничной, иногда – политональной, а фактура – двухпластовой. Уровень диссонирования каждый раз различный, как и степень узнаваемости темы.

Если проследить по горизонтали развитие материала Паганини, то видно, что в первых частях вариаций мелодия близка к первоисточнику, а во вторые (соответствующие «золотой» секвенции) вносятся более заметные изменения: другая тональность, искажение интервалов, аккордов. Но даже при сохранении мелодии Паганини её гармонизация почти всегда нетрадиционна в обеих партиях роялей.

Важными факторами формирования драматургии и композиции цикла являются удаление/приближение к теме, усиление/ослабление диссонантности, разделение/ слияние фактурных пластов, а также темповые контрасты. Способ варьирования сочетает признаки двух исторических типов – строгих, фигурационных и жанрово-характерных вариаций.

²Как тут не вспомнить типичную романтическую антитезу *художник – общество* (враждебное, отвергающее его).

Глава 2. Принципы варьирования в цикле В. Лютославского

Открывает вариации тема Каприса – вполне узнаваемая, хотя и дана не в оригинальном звучании: повторяющиеся звуки заменены октавными скачками, добавлены форшлаги, 3-4 такты перенесены на октаву вниз, так что главный мотив темы получает нисходящее перемещение (Пример 14). Фактически это уже вариация, причем главные изменения – в гармонизации, нарочито противоречащей оригиналу (мягко диссонирующие аккорды на субдоминантовых ступенях – VI, IV, II, чего не было у Паганини). Звучание второй части темы гораздо более жесткое, ударно-маршевое, с подчеркнутым диссонированием сильных долей – в обеих партиях берутся мажорные трезвучия, но в тритоновом соотношении. Тема у 1 рояля также перегармонизована: вместо отклонения в C-dur звучит c-moll, в 6 такте 2 части вместо тоники – доминанта. Ощущение диалога возникает уже здесь: скерцозно-легкое начало темы и жесткий ответ второй части. Однако при всей «инородности» аккомпанирующих аккордов, они как будто не сильно «поколебали» тему: она сохранила свое единство, узнаваемость, броскость. А автор словно испытывает границы дозволенного: при повторе первого четырехтакта аккордовая последовательность второго рояля тоже повторяется, но со сдвигом в один такт – и это оказывается практически незаметным на слух. Вторая часть темы повторена дважды (в отличие от оригинала).

При дальнейшем варьировании за основу берется каждая следующая вариация Паганини, причем автор строго соблюдает структуру и синтаксис темы. Везде сохраняется её двухчастная форма, 16 тактов, в некоторых вариациях вторая часть повторена. Сохраняются повторы внутри темы, как и секвенция второй части. Но образный строй вариаций Паганини изменяется очень значительно, в основном, в сторону ужесточения звучания: полетность, легкость, танцевальность превращаются в токкатность (1,4,7, 9 вар.), напевность сменяется тяжеловесным напористым движением (3вар.), утонченная лирика – наступательно-механистичным звучанием (10 вар.).

Фактурно-ритмические идеи Паганини Лютославский сохраняет, порой утрирует. Первая вариация ещё довольно близка тарантелльной вариации Паганини (Пример 15). А во второй — трелеобразная фигура звучит в два раза быстрее и к тому же дублируется трезвучиями, искажающими гармонический план темы (Пример 16). «Октавная» третья вариация стала аккордовой с синкопированным ритмом. Здесь происходит наибольшее отдаление от оригинала, неизменна лишь мелодическая линия. Но ритм изменён, насыщен синкопами с нарочитым несовпадением акцентов у двух роялей. В результате взаимодополняющей ритмики аккорды звучат на каждую восьмую. А главное — гармонизация каждого звука мелодии параллельными мажорными и минорными аккордами (сродни технике блок-аккордов в джазе), ни один из которых не совпадает с классическим вариантом (Пример 17). Даже последний звук темы гармонизован не тоникой ля-минора, а *fis-moll'* ным трезвучием.

Хроматическое движение в четвертой вариации удваивается в партии другого рояля также хроматическим, но иначе организованным движением в духе *perpetuum mobile* (Пример 18). Пятая вариация развивает идею, заложенную в Каприсе Паганини — тембровое расслоение, диалогичность фактуры. Впервые в цикле «тема» распределяется между двумя роялями. Они перестают быть антагонистами, каждый варьирует свой пласт (нижний оказывается политональным). По эмоциональному тону эта вариация близка оригиналу — звучит столь же патетично, даже несколько экзальтированно (Пример 19).

Первые пять вариаций, при всей их внешней контрастности, обладают и общими чертами. Это быстрый темп, четкий метро-ритм, ощущение организованного, целеустремленного движения, остро-диссонантные звучания. При этом музыка Паганини остается слышимой и узнаваемой, сопровождающий слой не заглушает её (кроме 3 вар.) Почти все вариации, при любом уровне диссонирования фактурных слоёв, завершены полной автентической каденцией в ля-миноре (тоника, как правило, без терции) и отграничены друг от друга.

Шестая ярко контрастна как предыдущим, так и последующим вариациям, прежде всего, своим медленным темпом. Это внешний признак, но очень важный для формирования общей композиции цикла, которая приобретает трёхчастность *быстро-медленно-быстро*. Шестая вариация находится в середине цикла и создает как бы «островок» иного мира, иного бытия. Неутомимый до этого бег времени будто останавливается, звучание становится призрачно-отстраненным, хрустальным, напоминающим тембр челесты. Эта вариация у Паганини содержит нисходящие гаммообразные пассажи двойными нотами – терциями, затем децимами. Многие скрипачи исполняют её максимально напевно, лирично, другие наоборот – энергично и решительно. В транскрипции Ф. Листа это место звучит как типичный этюд на двойные ноты в обеих руках. В. Лютославский же трактует эту вариацию как лирический центр всей композиции. Он находит интересное решение для такого, казалось бы, обезличенного материала как гамма. Нисходящая «тема» Паганини изложена параллельными октавами в дециму с суммарным объемом первого созвучия от « c^2 » до « e^4 ». Второй рояль отвечает встречным движением снизу вверх, начиная с « C » большой октавы, параллельными трезвучиями, причем написано это в технике канона в обращении (Пример 20).

Впервые в произведении возникает ощущение диалога между двумя партиями. До этого музыка Каприса помещалась в достаточно чужеродный для себя контекст, не допускающий её сольного, чистого звучания. Она словно вынуждена была «пробиваться» сквозь затуманивающий её слой. Здесь же сопровождающий пласт воспринимается не как соперник, а как комментатор. Что-то подобное возникает в Каприсе №5 из цикла Э. Денисова для скрипки и струнного оркестра. Но там автору помогает разница между одnogолосием солиста и многоголосием оркестра, классической тональностью солиста и сонорными эффектами оркестра. У Лютославского же, в быстрых вариациях, в условиях монотембрового ансамбля, когда оба рояля звучат непрерывно и одновременно, партии сливаются в единое целое, кроме того, сам тематизм сопровождающего пласта не позволяет ему быть равноценным участником

диалога. В лучшем случае образуется ситуация *тема–сопровождение* или *персонаж – фон*. Иное – в шестой вариации. Поскольку «комментирующая» партия имитирует первую, хоть и в обращении, в смысловом отношении она становится равноценной ей.

Ещё одна особенность, выделяющая шестую вариацию – она является своего рода «полюсом консонантности» всего произведения. В первом её такте впервые в цикле возникает зона абсолютного гармонического «комфорта»: двойной дещиме *c- e* в высочайшем регистре отвечает до-мажорное трезвучие в большой октаве, после чего начинается встречное движение двух пластов, на удивление мягко звучащее, так как обе партии находятся в пределах одного звукоряда – мелодического ля-минора. Вторая часть вариации перенесена на полтона выше, в *b-moll*, но уровень консонирования сохраняется и здесь. Однако к какой-либо тонике движение так и не пришло, образ «нездешнего и несбыточного» в последний момент словно растворился в пространстве.

Последующие вариации образуют заключительную часть, которая проходит в едином движении, почти без цезур. По фактурно-ритмическому сходству аккомпанирующих пластов вариации объединяются в пары: 7-8 и 9-10. Впервые модифицирована структура темы: седьмая вариация имеет 2 такта вступления. Тема Каприса в 7 и 8 вариациях проходит на фоне остигатных фигур, она достаточно хорошо слышна. В седьмой вариации воспроизводится в новых гармонических условиях фактурная идея Паганини – регистровые переключки, причем «ответ», как и в аналогичных случаях ранее, оказывается более жестко-диссонантным (Пример 21).

8 вариация у Паганини была аккордовой с чётко выраженной гармонией, Лютославский практически полностью её сохраняет, даже с поддержкой аккомпанирующего пласта. Это создает эффект иностилевого вкрапления, «чужого слова», но парадокс в том, что – ожидаемого, подготовленного всеми предыдущими вариациями. У Паганини эта вариация звучит патетично, на высоком уровне эмоционального накала, перебрасывая арку к заключительной одиннадцатой вариации. А здесь образ переосмыслен, хотя связь с последней –

двенадцатой вариацией тоже образуется – по узнаваемости оригинала, по степени приближения к теме. Звучание тревожно, беспокойно, благодаря полиритмии, остиной фигуре шестнадцатых и тоническому органному пункту, «работающему» здесь не на торможение и успокоение, а наоборот – на создание напряженности (Пример 22).

Девятая вариация в Каприсе исполняется пиццикато левой рукой, у Лютославского этот прием преобразован в фортепианное стаккато. «Тема» Паганини полностью скрывается хроматизированными фоновыми фигурами с неожиданными акцентами в духе «злого» скерцо (Пример 23). Эти же остинатные фигуры переходят и в десятую вариацию, где приобретают характер агрессивно-механистического движения, напоминающего некоторые образы С.Прокофьева (Пример 24). На их фоне мелодия Паганини (лирически утонченная в оригинале) звучит в ритмическом увеличении и октавном утроении, что значительно её упрощает, «выпрямляет», делает образ почти «плакатным», создающим ощущение приближающейся угрозы.

Последняя метаморфоза темы – одиннадцатая скерцозная вариация, где тема преобразована кардинально как в образном, так и в музыкально-текстовом плане. Пожалуй, здесь происходит самое большое удаление от темы. От нее осталась только фактурная идея Паганини – сопоставление разложенных аккордов и взлетающего вверх пассажа (Пример 25). По контрасту с предыдущей вариацией, где хотя бы в одном пласте была тональная основа, здесь тональность полностью разрушена. Лишь во второй части басовая линия содержит отдельные ходы в соответствии с гармоническим планом темы. По сравнению с одиннадцатой – кульминационной – вариацией Паганини, эта звучит легко, причудливо, даже гротескно в высоком регистре, что совершенно не подходит для завершения цикла.

Двенадцатая – добавленная – вариация возвращает тему Каприса в увеличении, в той гармонизации, что была в начале цикла Лютославского, чем создается репризное замыкание композиции. Тема звучит мощно, кульминационно, после чего следует небольшая кода, крещендирующая от *p* до

sfff. Дополнительная вариация возникла не случайно. Помимо того, что 1) реприза – прекрасное средство завершения, «закругления» композиции, и 2) одиннадцатая вариация не обладает весомостью финала, здесь требуется реприза по драматургическим причинам. Заимствованная тема очень известна, можно сказать, персонифицирована, и она в ходе трансформаций пришла к практически неузнаваемому виду. Если тему не «возродить», то концепция целого получалась бы достаточно пессимистичной – полное разрушение образа под воздействием каких-то внешних сил. Для Лютославского, как и для многих музыкантов XX века, эта тема – своего рода знак, символ с широким ассоциативным полем. В «Вариациях» прослеживается «персонажная» трактовка темы каприса, и этот «персонаж» не должен исчезнуть в финале. Двенадцатая вариация звучит не просто мощно, в ней создается образ преодоления, образ героя, выдержавшего все испытания³ (Пример 26).

³У самого Паганини роль этой темы в Каприсе несколько иная, она не обладает символической значимостью, это импульс для фантазии, и её варьирование не воспринимается как разрушение. В ходе развития она обогащается все более сложными приемами игры и достигает в финале апогея, знаменующего торжество мастерства, виртуозности и – шире – безграничных возможностей человека.

Глава 3. Специфика отношения «чужое» - «авторское» в вариациях

В. Лютославского

Каковы же принципы и приемы создания нового текста на основе заимствованного? В. Лютославский, вслед за Ф. Листом, применяет принцип парафразирования, то есть музыкального «пересказа» чужого произведения своим языком. А. Г. Шнитке называет эту технику адаптацией: «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере» [14,125].

Некоторые фрагменты оригинала воспроизводятся довольно точно, как цитаты, в другие вносятся значительные изменения, но при этом текст Паганини остается узнаваемым. Отметим, что обычно в фигурационных вариациях постепенно теряется индивидуальность темы, она как бы растворяется в различного рода фигурациях. Паганини же удалось создать индивидуальный мелодический облик большинства вариаций, так как он писал их на гармоническую последовательность. Это и дало возможность самим вариациям Паганини стать темами для вариаций Лютославского. Но там, где Паганини использует клишированный материал, так как основное внимание направлено на сложность штриха или приема звукоизвлечения (9 и 11 вариации), в этих местах и у Лютославского тема практически полностью скрывается.

Поскольку Каприс Паганини – произведение для скрипки-соло, то в версии для двух роялей происходит почти неизбежное уплотнение и усложнение его фактуры. В результирующем звучании от первоисточника остается, как правило, мелодическая линия, ритмические и фактурные идеи. Аккомпанирующие слои почти везде написаны языком XX века. При таком подходе «чужое слово» не чередуется с авторским текстом, а звучит одновременно с ним. То есть диалог стилей реализуется здесь как общение-совмещение двух исторических стиливых и музыкально-языковых систем. Г. В. Григорьева находит новизну и оригинальность «в контрапунктическом

совмещении текста оригинала в транскрибированном виде с новым слоем фигурационности, использующем вполне классические приемы, но ставящем их в смелое гетерофонное соединение (полифигурационность)» [3, 64].

Помимо ладо-гармонических, фактурно-тембровых средств в преображении темы активно участвует метро-ритм – различные виды полиритмии, синкопы, нерегулярные акценты. В результате при окружении темы XIX века средствами языка XX века происходит постепенное разрушение её стилового единства, а в некоторых вариациях (9, 11) и полное поглощение «чужого» стиля авторским. Но сама тема Каприса № 24 как драматургическая единица, как «персонаж» повествования из-за диссонантного сопровождения не разрушается, настолько сильна её «харизматичность», а слушается как «герой в предлагаемых обстоятельствах». То есть автор не погружается в прошлое, привлекая тему другой эпохи, а наоборот, «осовременивает» её.

Судьба 24 каприса Паганини сложилась так, что он стал олицетворением, своеобразным знаком Артиста-виртуоза, Художника, особенно, когда его тема бралась за основу другого произведения. Р.Р. Хатыпова, исследуя и сравнивая опусы различных авторов на тему Паганини, отмечает: «В сочинении Лютославского представлен диалог экзальтированного творца Паганини и Художника XX века с присущим ему урбанистическим мышлением» [11, 18]. Действительно, здесь как бы осуществляется связь времён, прошлое привносится в настоящее и звучит в нём по-новому. Вариации Лютославского оставляют впечатление художественного пересказа, где «чужое слово» как бы «присваивается», но со ссылками на первоисточник.

Можно согласиться, что в музыкально-историческом, культурологическом плане это диалог двух личностей, двух стилей – Паганини и Лютославского. Но не в тексте произведения! Автор не тождественен герою. В тексте вариаций, на наш взгляд, обнаруживается художественный аналог лишь одной личности – Паганини. Доказательством служит тот факт, что только материал Паганини обладает здесь характеристичностью, яркостью, даже структурной

оформленностью, то есть качествами *темы*, легко представляемой как драматургический «персонаж».

Материал же XX века не имеет в вариациях ни одного сколько-нибудь запоминающегося мотива, яркого гармонического оборота, это в основном «общие формы движения», фоновые звучания. В каждой вариации выбирается определенный тип фактуры и выдерживается до конца – либо остигатные фигуры, либо движение аккордами однотипных структур поступенно вверх-вниз по диатонической, хроматической или целотоновой шкале. Складывается впечатление математической выверенности, далекой от живой, непредсказуемой, «несимметричной» природы⁴. Причем многие из этих фигур получают жесткое, агрессивно-наступательное звучание. Данный материал не персонифицируется, он не образует диалога (за некоторыми исключениями), а остается именно фоном. Возможно, это образ времени, окружающей действительности. Неслучайно вспомнилась романтическая антитеза *художник – общество*. В XX веке искусство отображает и другие оппозиции, более трагические: *человеческое – античеловеческое, живое – неживое*. Вспомним, что Вариации Лютославского создавались в 1941 году в оккупированной нацистами Варшаве. Возможно, романтическая антитеза преобразована здесь в противопоставление *Художника и его времени, возможно, военного времени*. А XXI век делает актуальными новые смысловые оппозиции: *Человек и машины, Человек и искусственный интеллект*. Думается, что новые поколения слушателей будут открывать все новые смыслы в произведении Лютославского, так как явная интертекстуальность заставляет воспринимать такие сочинения как послания, требующие интерпретации и вдумчивого анализа.

⁴Даже в шестой вариации «отвечающая» партия – вариант копии, канон в обращении (alter ego? зеркало?)

Заключение

Подытоживая наши наблюдения, можно сделать выводы о своеобразии межтекстовых и межстилевых взаимодействий в «Вариациях на тему Паганини» В. Лютославского.

Стилевой диалог в этом произведении происходит на нескольких уровнях. На уровне жанровых взаимодействий в крупном плане наблюдается определенный параллелизм вариаций Паганини и вариаций Лютославского с почти полным сохранением структуры первоисточника. Концертность, свойственная «жанровому стилю» Каприса сохранена и усилена в произведении Лютославского. Но жанровые основы отдельных вариаций заметно трансформированы (3, 6, 8-11 вар.).

На уровне лексики происходит присвоение, осовременивание заимствованной темы, своего рода стилевая ассимиляция. Даже фрагменты, близкие к цитированию (тема, 1, 8 вариации) не создают эффекта «взгляда в прошлое», а наоборот – присутствия прошлого в настоящем, «легендарного персонажа» в современных условиях. Причем лексика «современности» оказывается обезличенной, фоновой, в отличие от тематизма Паганини. Это можно интерпретировать с помощью различных смысловых оппозиций, таких как *субъективное – объективное, внутреннее – внешнее, человек – окружающая действительность*, что говорит о принципиальной множественности возможных трактовок художественной идеи данного произведения.

При сравнении принципов варьирования обнаруживается, что в каприсе Паганини незыблемой оставалась гармоническая основа темы. В Вариациях Лютославского такой основой стали масштабно-тематические структуры темы – периодическая повторность 2 2 2 2 – в первом восьмитакте, дробление с замыканием 2 2 1 1 2, нисходящая секвенция – во втором. Эти структуры хорошо слышны и узнаются как признаки темы даже в 9 и 11 вариациях. Композитор словно исследует самые глубинные смыслообразующие слои, последние основания, при разрушении которых тему уже нельзя будет идентифицировать.

На уровне композиции и драматургии цикла также заметны отличия «текста-первоисточника» и «текста-интерпретатора». Если у Паганини вариации ярко контрастировали друг другу, в цикле намечалась тенденция к сюитности, то у Лютославского вариации объединяются по темпу и характеру в более крупные блоки: «музыка действия» сосредоточена в крайних частях, «музыка состояния» – в медленной средней вариации. Причем по мере движения к финалу усиливается степень слияния вариаций, что превращает их звучание в единый поток. При этом контрастность соседних вариаций по степени удаления/приближения к теме также возрастает. Тема напоминает в 8, 10, 12 вариациях, а в 9 и 11 полностью скрывается. И, главное – введение двенадцатой, репризной, вариации подчеркивает разницу в общей концепции произведений Паганини и Лютославского.

«Вариации на тему Паганини» В. Лютославского, продолжаящие установку Каприса №24 на концертность, предельную виртуозность, по-своему отразили идею о беспредельных возможностях творческой личности в искусстве и стали излюбленным произведением в репертуаре фортепианных ансамблей. А привлечение темы, связанной с легендарной личностью Паганини, делают содержательный план этого сочинения бесконечно открытым ко множеству новых трактовок и интерпретаций этой «вечной» темы в искусстве – диалога Прошлого с Настоящим.

Литература

1. Арановский, М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – Москва : Музыка, 1998. – 125 с.
2. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. – Москва : Тантра, 1995. – 205 с.
3. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
4. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка.– Москва : Едиториал УРСС, 2004.– 272 с.
5. Лотман, Ю. М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1996. – с. 109-116.
6. Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Под ред. Ю. В. Келдыша. – Т.1. А–Гонг. – Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. – 1072 с.
7. Музыкальный словарь Гроува: Пер. с англ. – Москва : Практика, 2001. – 1095с.
8. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке : Учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Ручьевская, Е.А. Стиль как система отношений // Е.А. Ручьевская Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т./Т.1 Статьи. Заметки. Воспоминания. – Санкт-Петербург : Композитор, 2011. – С.57- 65.
10. Хатыпова, Р.Р. К проблеме диалога «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24-го каприза Н. Паганини //Вестник Башкирского университета.– 2008. –Т. 13. №4.– С.1039-1042.
11. Хатыпова, Р.Р. Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке XIX – XX веков (на примере Каприза № 24 Н. Паганини) – автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.– Магнитогорск, 2014. – 26 с.

12. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства : Учебное пособие. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
13. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений : Вариационная форма : Учебник. – Москва : Музыка, 1987. – 239 с.
14. Шнитке, А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке.– Сост., предисл. А.В. Ивашкин – Москва : Классика –XXI, 2003.– 320 с., ил.

Пример 1. Н. Паганини. Каприс №24. Тема

ТЕМА

Quasi presto

24

47

Пример 2. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 1

13

f

Пример 3. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 2

25

p

Пример 4. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 3

37

Пример 5. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 4

49

p

Пример 6. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 5

61

p

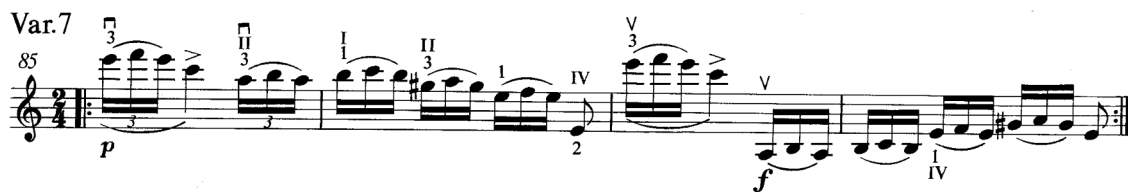
Пример 7. Н. Паганини. Каприс №24.

Var. 6

73

f

Пример 8. Н. Паганини. Каприс №24.



Пример 9. Н. Паганини. Каприс №24.



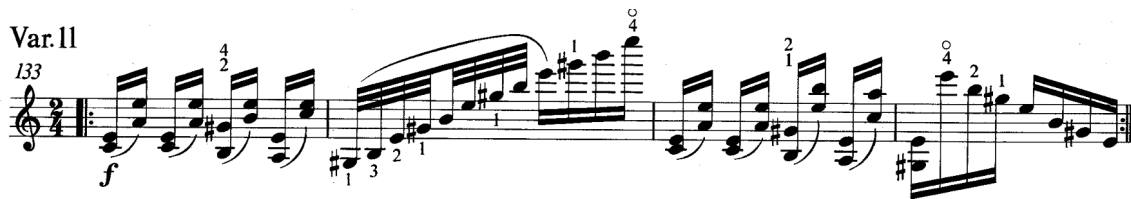
Пример 10. Н. Паганини. Каприс №24.



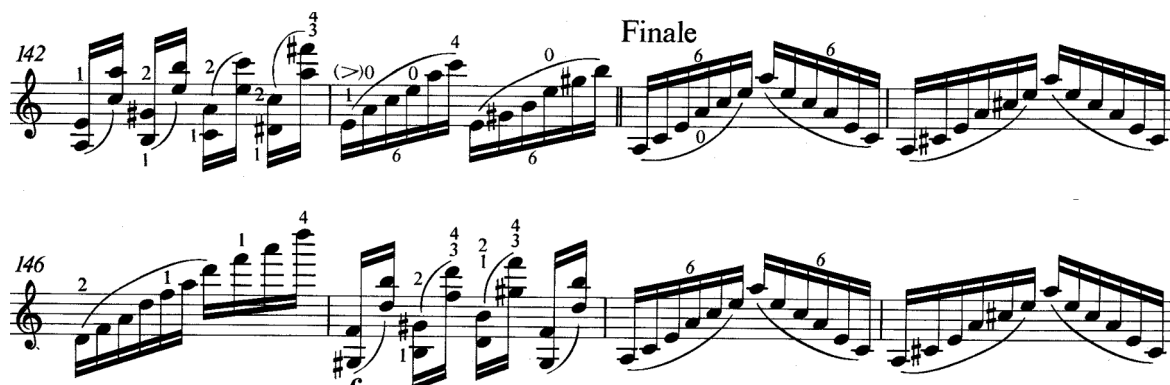
Пример 11. Н. Паганини. Каприс №24.



Пример 12. Н. Паганини. Каприс №24.



Пример 13. Н. Паганини. Каприс №24.



Пример 14.

В. Лютославский «Вариации на тему Паганини». Тема

Allegro capriccioso (♩ = 144)

The musical score for the Theme of Variations on Paganini by Shostakovich is presented in two systems. Both systems are marked **Allegro capriccioso** with a tempo of 144 beats per minute. The first system features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Пример 15. В. Лютославский. Вариация 1

The musical score for Variation 1 of Variations on Paganini by Shostakovich is presented in three systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the same texture. The third system features more complex rhythmic patterns and dynamics including *sf* (sforzando), *f* (forte), and *f(sub)* (subito forte). The score includes first and second endings for the first two systems.

Пример 17. В. Лютославский. Вариация 3

Пример 18. В. Лютославский. Вариация 4

Пример 19. В. Лютославский. Вариация 5



Пример 20. В. Лютославский. Вариация 6



Пример 21. В. Лютославский. Вариация 7



Пример 23. В. Лютославский. Вариация 9

Пример 24. В. Лютославский. Вариация 10

Example 24. Variation 10 by Igor Stravinsky. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a piano (*p*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The second system continues the texture with similar dynamics. The music features complex rhythmic patterns and chromatic harmonies.

Пример 25. В. Лютославский. Вариация 11

Example 25. Variation 11 by Igor Stravinsky. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The tempo is marked *Più mosso* (♩ = ca 144). The first system has a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The second system continues the texture with similar dynamics. The music features complex rhythmic patterns and chromatic harmonies.

Пример 26. В. Лютославский. Вариация 12

Ancora più mosso (♩ = ca 88)

f poco f

Ancora più mosso (♩ = ca 88)

f