

CHAPTER «HISTORY OF ART»

COMPOSITIONAL FEATURES OF WITOLD LUTOSIAWSKI'S MEMORIAL WORKS

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕМОРІАЛЬНИХ ТВОРІВ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО

Oleksandr Korchev¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-631-7-15>

Abstract. The composer's concept of *in memoriam* is considered in the context of Witold Lutosławski's creative heritage. Using the example of the composer's works, the features of the formation through which the Polish artist embodies the idea of memory in audio form are analyzed. W. Lutosławski's appeal to the concept of "metamorphosis" is separately highlighted, which acquires special significance in his memorial works, as it appears as a philosophical and aesthetic category that reflects the process of internal transformation of a musical image, analogous to the transformation of memory in human consciousness. Through a holistic analysis of the works, the main means of implementing metamorphoses of musical material are investigated, and the specifics of the modification of its elements are outlined and the main techniques of the composer's work with thematicism are illustrated. The degree of modification is traced in the process of comparative comparison of selected opuses of the Polish composer. *The subject of the study* is the features of the artistic embodiment of the concept of "In memoriam" by the Polish composer through the prism of the concept of metamorphosis in the works "Musique funèbre" and "Grave: Metamorfozy". *The methodological basis of the study* is based on the *historical method*, which allows us to trace the evolution of the concept of "metamorphosis" in the context of the development of

¹ PhD, Department of Musical Arts,
Educational and Scientific Institute «Donetsk State Academy of Music
named after Sergei Prokofiev»,
V. I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine

the European cultural tradition and to more deeply reveal its content and artistic and aesthetic aspects. The *analytical method* was used to directly study the creative process of embodying the content of the program title in the composition of memorial works by W. Lutosławski. The use of the comparative method made it possible to determine the characteristic features of the disclosure of the idea of metamorphosis in the context of "In memoriam" through a comparative analysis of the two presented works of the Polish composer, which revealed common and distinctive features of artistic realization. The functional method allowed us to analytically trace the manifestation of the basic principles of form formation in the memorial works of W. Lutosławski. *The aim of the article* is to study the features of the "In memoriam" genre in the work of Witold Lutosławski. *Conclusions.* In the memorial works of W. Lutosławski, the concept of metamorphosis finds an organic and consistent artistic embodiment, which can be traced in the patterns of the composer's work with the thematic material of the two considered opuses. A characteristic feature of the embodiment of the concept of metamorphosis in the context of In memoriam is intertextuality in the aspect of variation, both at the level of form and in the plane of development of the borrowed material of the presented works of the Polish composer. The transformation of borrowed elements of the original source acquires a fundamentally new character, since it encompasses the deep principles of the pitch organization of the original material, reinterpreted by means of the dodecaphonic technique. In this perspective, W. Lutosławski's appeal to classical original sources in the memorial works illustrates can be considered as a "vitally necessary" natural renewal of the original source. This manifests an organic synthesis of the phenomenon of "metamorphosis", in the individual understanding of the Polish artist, and the concept of In memoriam, which together form a holistic author's model of combining musical traditions and modernity, in their close interrelationships.

1. Вступ

Серед різноманітних видів мистецтва, твори "*In memoriam*" мають вагоме значення для сучасної музичної творчості. Авторська присвята не лише актуалізує «пам'ять», а й стає провідником між минулим і теперішнім, культурним знаком, що втілений у художній формі. З огляду на особливості музичного мистецтва, твори "*In memoriam*"

нерідко виступають площиною художнього діалогу, як своєрідного мистецького акту в якому переплітаються знакові елементи творчих надбань, характерні особливості музичного мовлення індивідуальних композиторських стилів, культурні та національні традиції. Всі перелічені ознаки можна простежити в опусах композиторів ХХ ст., зокрема Бенджаміна Бріттена «Lachrymae Op. 48a (Reflections on a Song of Dowland)», Арво Пярта «Collage über B-A-C-H», Вітольда Лютославського «*Musique funèbre*», «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian», Вольфганга Ріма «Cantus Firmus – Musik In Memoriam Luigi Nono (1. Versuch)», Ricericare – Musik In Memoriam Luigi Nono (2. Versuch)», etc. Представлені твори є зразком втілення не лише індивідуальної «пам'яті» композитора, а й репрезентують ширший вимір – колективну, культурну пам'ять, що символізує тяглість часу, спадкоємність традицій, зв'язок з минулим. У контексті процесуальної природи музичного мистецтва композиторський знак пошани виступає в якості звучачого символу осмислення духовної, творчої спадщини минулого. В даному аспекті, функціонування загальноприйнятого поняття «пам'яті» виходить за межі традиційного розуміння, перетворюючись на складову живого й мінливого композиторського мислення, у процесі якого формується динамічна архітектоніка музичного твору, що розкривається перед слухачем під час виконання. В опублікованому курсі лекцій Мартіна Гайдеггера (нім. «Was heißt Denken?», 1951-1952) мислення ототожнюється з пам'яттю, адже ці поняття, на думку німецького філософа, являють собою синтез двох універсалій навколишнього буття. За словами мислителя, пам'ять не зводиться лише до швидкого відтворення фрагментів минулого [8, с. 152]. При цьому, розглядаючи синкретичну єдність пам'яті та мислення, не можна не відмітити його мобільну, змінну природу, завдяки чому спогади постійно трансформуються та переплітаються переосмислюються з позицій теперішнього часу. Літературне відображення цього феномену можна знайти у тексті твору «Безсмертний» Хорхе Луїса Борхеса: "Коли наближається кінець, в пам'яті немає вже образів, спогадів, – лишаються самі слова. Тож нічого дивного, що час переплутав слова, які колись були властиві для мене, зі словами, що належали комусь..." [1]. Цитата ілюструє, що пам'ять постає не як статичне збереження минулого, а як жива, активна категорія,

що є синкретичною складовою людського мислення, свідомості та художньої уяви.

В даному аспекті, музичне мистецтво здатне зобразити та своєрідним чином матеріалізувати динамічну природу пам'яті. В даному контексті, особливо доречним видається прослідкувати за особливостями творів “*In memoriam*” у творчості композиторів ХХ ст., зокрема В. Лютославського, який використовує *поняття* «метаморфози» – як у назві меморіальної композиції, так і в окремих її розділах, тим самим демонструючи ідею видозміни музичного матеріалу, як особливу форму вираження живої, мобільної пам'яті. Яскравим прикладом можуть слугувати два опуси польського композитора, а саме «*Musique funèbre*» (1954 р.) для струнного оркестру, присвячений пам'яті угорського композитора Бели Бартока, а також “*Grave: Metamorfozy*” для віолончелі та фортепіано (1981 р.), пам'яті Стефана Яроцинського.

Явище метаморфози, представлене у даних меморіальних творах наразі не має широкого висвітлення ні в контексті творчої спадщини В. Лютославського, ні в сучасному музикознавчому дискурсі, що визначає **наукову новизну** запропонованої тематики статті. При цьому, ідея перетворення постає символом творчої взаємодії знакових елементів культурної спадщини у контексті творів “*In memoriam*”, індивідуальних особливостей композиторських стилів та національних традицій в сучасному музичному мистецтві, що підтверджує **актуальність проблематики даного дослідження**.

Метою є дослідження особливостей жанру “*In memoriam*” у творчості Вітольда Лютославського. **Науково-дослідницькі завдання** роботи є наступними:

1. Визначити роль меморіальних опусів у творчій спадщині польського композитора.
2. Простежити за еволюцією поняття «метаморфоза», а також розкрити художньо-семантичні зв'язки, представлені в творах *in memoriam* В. Лютославського.
3. Виявити провідні композиційні принципи та засоби втілення ідеї метаморфози у творах «*Musique funèbre*», «*Grave: Metamorfozy*».
4. Проаналізувати особливості композиторського підходу В. Лютославського у процесі формотворення меморіальних опусів.

5. Здійснити компаративний аналіз представлених творів з метою визначення спільних і відмінних рис художнього втілення концепції *In memoriam* у творчості В. Лютославського.

Методологічна основа дослідження опирається на *історичний метод*, що дає змогу простежити еволюцію поняття «метаморфоза» у контексті розвитку європейської культурної традиції та глибше розкрити його змістові та художньо-естетичні аспекти. *Аналітичний метод* застосовано для безпосереднього дослідження творчого процесу втілення змісту програмної назви у композиції меморіальних творів В. Лютославського. Застосування *компаративного методу* дало змогу визначити характерні особливості розкриття ідеї метаморфози у контексті *“In memoriam”* крізь порівняльний аналіз двох представлених опусів польського композитора, що виявило спільні та відмінні риси художньої реалізації задуму. *Функціональний метод* дозволив аналітично простежити за проявом основних принципів формотворення в даних меморіальних композиціях.

2. Історичний розвиток етимології поняття метаморфози.

У представлених творах *In memoriam* Вітольда Лютославського поняття «метаморфози» постає, як глибинний символ змінності, що органічно розкривається в контексті музичного приношення польського композитора. Крізь призму данини пошани знаковим постатям минулого, особливо відчутно розкривається ідея перетворення, закладена в етимології грецького слова «метаморфози» (грецьк. *methamorphosis* – перетворення, *meth(a)* – між-, після, услід за – і *morphe* – форма), що зважаючи на своє давнє походження, а також міфологічне коріння, наближається до найбільш загальних понять які характеризують перетворення будь-чого. Виразну художню ілюстрацію цього явища можемо знайти в античній поетичній традиції. Один з перших зразків – міфічна поема «Метаморфози», авторство якої приписують давньогрецькому поетові Нікандру (II ст. до н. е.). На думку дослідників античної спадщини вважається, що саме цей твір став джерелом натхнення для давньоримського поета Овідія, який створив поему з однойменним заголовком. Пятнадцять книг його монументальної збірки пронизані наскрізною ідеєю різноманітних перетворень, що охоплюють значний відтинок часу – від моменту створення світу до епохи

розквіту Римської імперії. «Метаморфози» Овідія набули значного культурного резонансу, який вийшов далеко за межі античної епохи, а сама поема залишається вагомим художнім і літературним явищем, що окреслило напрям подальшого розвитку даного поняття у наступні періоди історичної еволюції європейської культури. Зокрема, в добу середніх віків «Метаморфози» Овідія розглядалися в якості зібрання античних поем, що слугували джерелом наукових та моральних істин для середньовічних мислителів. У період Відродження поема давньогрецького поета постає маркером історичної ідентичності античної цивілізації, особливостей її культурних традицій. Широка рецепція даного твору протягом XIV–XVI століття сприяла появі численних перекладів та інтерпретацій античної поеми Овідія, що ілюстрували різні етапи еволюції сприйняття «Метаморфоз» протягом двох століть епохи Ренесансу. Яскравим прикладом можуть слугувати анонімна поема «Моралізований Овідій» як прозаїчна версія «Метаморфоз», авторство якої належало відомому французькому проповіднику, моралісту і перекладачу П'єру Берсьюіру, а також переклад Франсуа Абера 1549 року, що внесли новий погляд на історико-культурні аспекти оригінального твору античного поета. Таким чином, можна констатувати, що саме творчість Овідія, його поетична спадщина стала одним з ключових літературних джерел, яке мало вагоме значення для подальшого осмислення ідеї «метаморфози» у європейській культурі. Наочним свідченням цього є художня практика, яка протягом багатьох століть невинно зверталася до сюжетів літературної спадщини давньоримського поета, неодноразово переосмислюючи їх суть. У даному контексті варто згадати картину «Метаморфози Нарциса» (1937) Сальвадора Далі, чи серію ілюстрацій до поеми Овідія «Метаморфози» Пабло Пікассо (1930), що розкривають індивідуальні авторські рецепції іспанських митців по відношенню до твору давньоримського поета. Таким чином ми можемо прослідкувати, як дефініція «метаморфози» набуває константної семантики і закріплюється в якості поняття, що позначає процес зміни й оновлення, який виступає магістральним стрижнем мистецьких творів.

За межами художньої літератури поняття метаморфози отримало широке розповсюдження у сфері природничих наук. Тут, позбавлене міфологічних конотацій, воно використовується відповідно до ети-

мології й позначає процеси трансформації та зміни форми. Яскравим прикладом глибокого осмислення сенсу поняття метаморфози в науковій традиції є класична праця Й. В. Гете «Метаморфоз рослин» (1790). У своєму дослідженні німецький поет вивчає не просто зовнішні особливості розвитку рослин, а й глибокі закономірності їхнього росту, демонструючи утворення різноманітних рослинних форм крізь поступові зміни одного утворення в інше. Синтез художнього світогляду та наукової точності дав І. Гете змогу сформулювати цілісну концепцію метаморфози як закономірного й послідовного процесу перетворення. Ця ідея знайшла завершене вираження не лише в його природничому трактаті, а й у однойменному віршованому творі «Метаморфоз рослин», де поетичне слово стало своєрідним відлунням наукових ідей.

Ще одним особливим прикладом тлумаченням явища видозміни є філософська рецепція стародавнього сюжету легенди про Нарциса, у тлумаченні українського філософа, музики й поета Григорія Сковороди. Мислитель розглядав «предавню притчу із постарілого богослов'я єгипетського» [3, с. 3], як своєрідне джерело глибинної символіки універсального духовного змісту. Легенда про самозакоханого юнака стала основою філософського трактату Г. Сковороди під назвою «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» (1793 р.), в тексті якого міфологічний сюжет стає своєрідною алегорією внутрішнього перетворення людини. У творі філософа, історія перетворення прекрасного самозакоханого Нарциса змальована наступними словами: «О мила моя любове, Наркісе! Тепер із повзучого червиська постав ти пернатим метеликом. Тепер ти воскрес-таки! Чому не перетворився в ручай чи потік? Чому не в річку чи море? Скажи мені! Відповідає Наркіс: “Не налягайте на мене, добре-бо я діло сотворив. Море із рік, ріка із потоку, потоки із струмків, ручай із пари, а пара завжди при джерелі – суцільна сила і чад його, дух його і серце. Я що люблю? Люблю струмок і голову, джерело й начало, вічні струмені, що виточуються із серця свого» [3, с. 3]. Григорій Сковорода осмислює це як процес духовного народження: від тлінного, «повзучого червиська» до «пернатого метелика», що символізує досягнення вічного джерела буття. Захоплення Нарциса власною красою не стає виявом егоїзму, а приводить юнака шляхом до глибинного самопізнання та глибинної божественної мудрості. «Наркісів образ благовістить це: “Пізнай

себе!» Нібито сказав: чи хочеш бути задоволений собою і залюбитися в самого себе? Тоді пізнай себе! Поспитуй себе міцно. Атож! Як це можна залюбитися в невідоме? Не горить сіно, не захоплене вогнем. Не любить серце, не бачачи краси. Видно, що Любов є Софіїна дочка» [3, с. 3]. Продовження лінії цього мотиву вплітається у символічний образ джерела й струмка, що прирівнюється до сонця – вічного начала світла: «Стривайте! Він знайшов найліпше. Він перетворюється у володаря всього живого, в сонце! Ба! Хіба сонце і джерело одне і те ж? Гей! Сонце ж є джерело світла. Джерело водне виточує струмені вод, напоюючи, прохолоджуючи, змиваючи бруд. Вогненне-бо джерело виточує проміння світла, просвічуючи, зігріваючи, омиваючи морок. Джерело водне водному морю початок. Сонце ж є глава вогненному морю. Але як це може статися, щоб людина перетворилась у сонце? Коли це неможливо, то чому вістить істина: Ви є світло світу, тобто сонце» [3, с. 4].

Текст Г. Сковороди ніби пронизаний своєрідною тріадою духовних категорій мудрості-любові-краси, які взаємно доповнюють одна одну й утворюють основу його філософії. Це виразно артикульована в рядках: «Де мудрість уздріла, там любов згоріла. Воістину, блаженна є самолюбність, коли вона свята; гей, свята, коли вона істинна, гей, кажу, істинна, коли знайшла та уздріла одну таку істину та красу» [3, с. 3]. Тут ідея справжньої любові не тотожна самозакоханості, а постає як наслідок пізнання свого “я” й відкриття внутрішньої краси шляхом самопізнання. У діалозі між Лукою та Другом наголошується: «А яка користь: мати, але не розуміти? Споживати, а смаку не чути?.. Коли хочеш знати, то відай, що ми так бачимо людей, гейби хтось показував тобі одну лише людську ногу чи п'яту, сховавши голову й усе інше тіло. А без голови взнати людину годі. Ти ж бо сам себе бачиш, але не розумієш і не тямши себе. А не розуміти себе самого – це те ж таки, слово в слово, що згубити себе. Коли в твоїй хаті заховано скарб, а ти про те не знаєш, це все одно, слово в слово, що його нема. Отже, пізнати самого себе, і відшукати себе самого, і знайти людину – одне і те ж. Але ти себе не знаєш і не маєш у собі людини, в якій є очі й ніздрі, слух та інші відчуття; як же тоді можеш розуміти й знати свого друга, коли сам себе не розумієш і не маєш?» [3, с. 5]. Текст твору свідчить, що, на думку українського мислителя, зовнішній абрис людини не роз-

криває її справжньої сутності: необхідно зануритися у глибини власної природи, де прихований «скарб» що робить людину повноцінною сутністю. Особистість, за переконанням філософа складається з двох вимірів: зовнішнього і внутрішнього, духовного: «Адже ти без сумніву знаєш, що зване нами око, вухо, язик, руки, ноги і все наше зовнішнє тіло само по собі ніяк не діє і є ніщо. Воно все підпорядковане нашим думкам. Думка, володарка його, перебуває у безперервній хвилюванні день і ніч. Це вона розмислює, радить, робить визначення, приневолює. А зовнішня наша плоть, як загнuzдана худоба чи хвіст, мимоволі йде за нею вслід. Отож думка – головна й середня наша точка. Звідси вона зчаста й серцем зветься. Відтак, не зовнішня наша плоть, але наша думка – головна наша людина. В ній ми й перебуваємо. А вона є нами» [3, с. 7].

Отже, у контексті християнської філософії Г. Сковороди, пронизаної надзвичайним альтруїзмом, людяністю та гуманізмом, ідея метаморфози мислиться крізь призму самопізнання, любові, мислення й пошуку істини, що підносить цю категорію до рівня найвищих духовних досягнень людини. У цій перспективі метаморфоза постає не лише явищем видозміни у міфологічному, природничому сенсі, а й розкривається в якості глибинного внутрішнього процесу, своєрідного шляху духовного піднесення: «Здрастуй! Думка! Дух! Серце! Адже це твоя людина?» [3, с. 9]. Загалом, міф про Нарциса у прочитанні українського філософа набуває нового сенсу, що наближає його до християнсько-гуманістичної традиції, де самопізнання, любов і мудрість стають ключем до справжньої свободи та одухотворення людини, в чому й мислиться ідея метаморфози.

Ще одним зразком художнього втілення явища видозміни як своєрідного відлуння наукової роботи І. Гете «Метаморфоз рослин» є картини Мауріца Корнеліса Ешера (1898 – 1972). Творчість нідерландського художника отримала широке розповсюдження завдяки оригінальним літографіям та гравюрам на дереві й металі. Композиції Мауріца Корнеліса Ешера вирізняються особливою сюжетною логікою, що ґрунтується на основі парадоксів, ілюзій та ірраціональності, з акцентом на смисловій багатозначності зображуваного матеріалу. У графічних роботах нідерландського художника значну роль відіграють принципи симетрії та повторюваних окремих структурних

одиниць, які завдяки перетіканню форм з однієї в іншу, створюють ефект безкінечності цілого. Окрім того, Ешер активно досліджував ідеї так званих «неможливих фігур» – оптичних конструкцій, що суперечать законам перспективи та сприйняття простору. Яскравим прикладом є відома літографія «Бельведер» (1958 р.), у якій використано мотив неможливого куба, що провокує сумнів глядача у реальності зображеного.

Окреслений контекст характерних особливостей творчості Мауріца Корнеліса Ешера виявився дуже сприятливим для художнього переосмислення явища метаморфози, що знаходить багатогранне вираження у чисельних роботах майстра. У графічних композиціях нідерландського митця особливо виразно простежується ретельно продуманий процес поступового перетворення однієї геометричної форми в іншу. Художник досягає цього шляхом незначних змін у контурах фігур, завдяки чому глядач спостерігає поступову зміну в абрисах від абстрактних структур до впізнаваних образів навколишньої дійсності. У процесі подібних метаморфоз нідерландський митець нерідко буквально «оживлював» строгі геометричні конструкції, наділяючи їх рисами живих істот. При цьому, концепт метаморфози органічно проявляв себе у площині мозаїчних орнаментальних візерунків, що додавали композиціям ритмічності та відчуття континуальності представлених перетворень.

Одним з прикладів художнього осмислення ідеї метаморфози у поєднанні з мозаїчними елементами стала літографія Мауріца Ешера «Рептилії», яка була створена 1943 року. На ній художник зображає планомірний процес перетворення: плазуни «оживають» із плаского мозаїчного візерунку, виходять за його межі, долають шлях крізь предмети на столі й, своєрідним чином «завершуючи коло», знову повертаються до початкової геометричної форми. Демонструючи подібний ілюзорний зв'язок Мауріц Корнеліс Ешер майстерно поєднує двовимірний і тривимірний простори, створює відчуття «перетікання» з одного виміру в інший та підкреслює умовність кордонів між площиною й об'ємом. Окрім того, особливим чином у даній літографії проявляється «природничий» ракурс явища метаморфози, адже воно постає не лише символізує процес художньої гри з простором, а й виступає в якості своєрідної алюзії на біологічну циклічність життя.

Представлена робота Мауріца Корнеліса Ешера ілюструє процес, що нагадує природні фази розвитку організмів: зародження, активне існування, повернення до «неживої» матерії. В даному сенсі «рептилія», що постає з геометричного орнаменту, символізує народження з первинної форми, рух – життєвий шлях, а повернення у мозаїчну площину – завершення природного циклу. Таким чином, у літографії «Рептилії» Мауріц Корнеліс Ешер не лише демонструє оптичний парадокс, а й візуалізує ідею метаморфози як вічного кругообігу й змінності форм навколишнього буття.

В дещо іншому ракурсі розкривається ідея видозміни в авторській роботі з мозаїкою, що представлена у гравюрі «День і ніч» (1938). Ця робота не лише демонструє вертикальний процес перетворення ромбовидної мозаїки у силуети птахів, а й завдяки грі чорного й білого кольорів створює горизонтальну ілюзію «перетікання» темної зграї у світлу. При цьому, Мауріц Корнеліс Ешер навмисне уникає чітких меж між елементами композиції, що посилює ефект візуальної омани та відчуття континуальності руху.

Подібна логіка поступових змін особливо виразно проступає у літографії «Звільнення» (1955), яка за словами американського фізика Дугласа Гофштадтера «... ілюструє дивовижний контраст між формальним та неформальним і зону переходу між ними, що вражає» [9, с. 34]. Дана робота нідерландського графіка послідовно демонструє, як строгі геометричні трикутні форми поступово перетворюється на живих птахів, підкреслюючи процесуальність художнього методу Мауріца Корнеліса Ешера представленого у цій картині: початкові фігури змінюються крок за кроком, набуваючи нової якості та візуально втілюючи принцип метаморфози у поступовій зміні деталей початкових фігур, їх переході у нову якість.

Таким чином, у цих двох роботах виявлення ідеї метаморфози продовжує концептуальну лінію, представлену літографією «Рептилії», адже метаморфоза проявляється як поступова трансформація форм, що створює ілюзію континуального руху та взаємозв'язку між площиною і простором, статикою і динамікою, абстрактним і реальним. Ешер майстерно використовує симетрію, повтори, контрасти кольору та просторові ілюзії, щоб візуально втілити принцип послідовної зміни та взаємоперетікання форм.

Найбільш наочним втіленням ідеї видозміни у творчості Корнеліса Мауріца Ешера є літографія «Метаморфози», що складається з трьох панорамних гравюр й послідовно демонструє процес перетворення, який став характерною ознакою для багатьох робіт нідерландського митця. Зокрема, «Метаморфоза II» у книзі «Гедель, Ешер, Бах...» порівнюється з образами безкінечного руху, подібного до того, що представлено у іншій композиції художника «Підйом та спуск» [9; 40]. Дуглас Гофштадтер проводить цікаву паралель між графікою Ешера та музикою Й. С. Баха. За словами американського дослідника, гравюра «...трохи нагадує “Canon per tonos”»: відходячи все далі й далі від початкового пункту, ми несподівано повертаємося до початку. У площинах «Метаморфози» вже є натяк на безкінечність, проте інші картини Ешера являють ще більш сміливі образи безкінечного» [9, с. 45].

Таким чином, можемо констатувати, що історія еволюції поняття «метаморфози» демонструє його надзвичайну універсальність й неспадаючу актуальність. Явище видозміни – це універсальний принцип перетворення, який проявляється у різних сферах людського буття й охоплює міфологічний, художній, природничий, духовно-філософський виміри. Це підтверджується тим, що за час існування поняття «метаморфози» широко використовувалося не лише в науці, а й у мистецтві, літературі та культурології, зберігаючи при цьому свою смислову основу. У XX – початку XXI ця дефініція утвердилася як стійка константа словникового макрокосму, що відображає глибинне явище переходу від одного стану до іншого у різних сферах людського буття. Попри столітню історію та широкий ареал використання, дане поняття продовжує залишатися актуальним і сьогодні, виступаючи ключовим інструментом для осмислення процесів зміни у природі, культурі та мистецтві.

3. Явище метаморфози у контексті творів *In memoriam* В. Лютославського

Означені характерні риси явища «метаморфози» особливим чином органічно екстраполюються в площину музичного мистецтва, зокрема в опусах “*In memoriam*” В. Лютославського це яскраво представлено в аспекті співвідношення свого та чужого матеріалу. У площині структурної організації «*Musique funèbre*» та “*Grave: Metamorphozy*” даний

процес охоплює різні рівні: проявляється в аспекті особливостей жанрового вирішення композиції творів, музичної мови, стилістики, у видозмінах запозичених елементів, крізь призму оновлення тематизму Б. Бартока в «*Musique funèbre*», а також К. Дебюссі «*Grave*».

Вибір матеріалу для меморіальних творів польського композитора був не випадковий, адже Вітольд Лютославський неодноразово зізнався, що творчість Бели Бартока мала для нього величезне значення. «*Grave: Metamorfozy*» присвячений пам'яті польського музиколога, музичного критика Стефана Яроцинського (1912-1980), який досліджував творчість Клода Дебюссі. Це позначилося на тематизмі твору В. Лютославського, ініціальним зерном якого є вступний мотив опери «Пеллеас і Мелізанда» французького композитора.

На відміну від «*Grave*», «*Musique funèbre*» Вітольда Лютославського не має запозиченої теми як першоджерела. Проте дванадцятитоновна серія одночастинної композиції, що складається з чотирьох розділів (Пролог, Метаморфози, Апогей та Епілог), являє собою алюзію початкової теми «Музики для струнних, ударних та челести» Б. Бартока, яка постає наскрізною лінією у чотиричастинному циклі угорського композитора й виступає центральним елементом тематичного матеріалу усього твору.

Зокрема, тема являється основою п'ятиголосної фуги першої частини. Характерною особливістю її метричного вирішення є періодична змінність розмірів (7/8–12/8–8/8) із подальшими незначним варіюванням, що позначається на процесі творчого переосмислення В. Лютославського і проявляється, зокрема у змінності розмірів Прологу, Метаморфоз та Епілогу «*Musique funèbre*» (2/2, 3/2, 4/2, 5/2). В другій частині наскрізна тема «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока виступає в якості епізоду розробки сонатної форми. Вона з'являється у звучанні tutti фортепіано й струнних інструментів на фоні остинатної лінії контрапункту арфи (es-des-b-g-e). Третя частина (Adagio) демонструє як ритмічно змінені та переінтовновані елементи теми органічно доповнюють розгортання тематичного матеріалу. Вони насичують інструментальне звучання примхливих візерунків альтів, вливаються у химерні дисонуючі тремоло гілсандуючих струнних та подекуди відтіняють драматично-загострені епізоди середнього розділу. Місцями це надає загальному звучанню фантазма-

горичного забарвлення, особливо при поєднанні партій фортепіано та челести (ц. 75). У фіналі твору Б. Бартока наскрізна тема стає основою епізоду розробки й піддається подальшому мотивному розвитку який підводить до репризи. Таким чином, дана тема виступає ключовим елементом «Музики для струнних, ударних та челести», який з'являється у різних оновлених варіантах протягом становлення композиції циклу. В даному сенсі вона являє собою наскрізну лейттему, проходить своєрідний шлях образного розвитку від похмурого звучання партії альтя соло першої частини до бурхливого, яскравого фіналу, який символізує торжество світла крізь призму яскравих фольклорних образів.

При порівнянні музичного матеріалу композицій меморіального твору В. Лютославського з «Музикою для струнних ударних і челести» Б. Бартока, можна констатувати лише сегментні запозичення матеріалу, що наближаються до алюзії в наслідок їх локального використання в опусі польського композитора, при концентрованому характері прояву. Серед запозичених елементів теми особливо виразно проявляються інтонації півтону та тритону, які формують інтонаційну структуру початкового мотиву Прологу «*Musique funèbre*». Шляхом звуковисотної транспозиції цей мотив перетворюється на дванадцятитонову серію, яка стає темою першого розділу та наскрізною основою всього твору.

У цьому процесі явище метаморфози проявляється як у площині інтертестуальних зв'язків представлених творів, так і в області внутрішнього тематичного розвитку. З одного боку, можемо спостерігати як відбувається розпад художньої цілісності початкової теми Б. Бартока, що являє собою своєрідну знакову семантичну одиницю чотиричастинного циклу угорського композитора. З іншого, це призводить до становлення нової серії твору В. Лютославського. У цьому контексті формування нового матеріалу меморіального твору польського композитора набуває особливого значення, адже в ньому розкривається процес оновлення й переосмислення запозичених елементів «Музики для струнних, ударних і челести». В. Лютославський вводить ключові мотивні одиниці твору Б. Бартока у площину власного, нового художнього твору, що підкреслюється зміною типу звуковисотної організації: хроматика – вільна серійна техніка. На основі запозичених структурних елементів відбувається поступове «вирощення»

матеріалу «*Musique funèbre*» за допомогою секвентного розвитку, а також транспозиції інтервалів тритону та півтону, які мають формотворче значення у розвитку композиції. Таким чином, у процесі становлення тематизму твору польського митця розкривається технічна основа композиторського методу, що веде до поступового формування провідної структури циклу – дванадцятитонової серії-теми, з її подальшим розширенням до двадцяти чотирьох тонів шляхом ракоходу-інверсії.

Виявлена подібність між метроритмічною нестабільністю розгортання серії у першому розділі «*Musique funèbre*» та періодична зміна розміру теми чотиричастинного циклу «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока має не лише епізодичний характер, а й формує основу цілісної драматургії твору польського композитора. Представлений розвиток метричних характеристик демонструє, як у результаті поєднання даного типу темпоральної організації канонів «Прологу» разом з імітаціями на основі матеріалу початкової серії поступово ущільнюється фактура, що призводить до формування багатоголосної канонічної тканини й трансформації первинної структури серії В. Лютославського. У цьому процесі можна простежити окрему стадію поступової еволюції – від канонічного двоголосся до чотириголосної поліфонії. Розгортання матеріалу демонструє органічне «простання» запозичених елементів першоджерела в похідних формах серії (ракохід-інверсія, інверсія та пріма), які насичують звучання канонічного багатоголосся. Кульмінацією поліфонічного розвитку стає стретта, що ґрунтується на ритмічному зменшенні інтонацій тритону, які переплітаються в багатоголосі першого розділу циклу.

При порівнянні особливостей композиторської роботи з матеріалом виявляється певна спорідненість поліфонічного мислення В. Лютославського та Б. Бартока: канонічна техніка Прологу «*Musique funèbre*» кореспондує з п'ятиголосною фугою першої частини «Музики для струнних, ударних і челести». В обох творах ініціальний матеріал стає «зерном» тематичного розвитку, що призводить до формування комплементарного звучання поліфонічної фактури, яка виступає основою структурної організації музичного матеріалу.

Другий розділ під назвою «Метаморфози» є найбільшим за обсягом в композиції «*Musique funèbre*». Він займає 174 такти з 305, що

підкреслює його вагому роль в архітектоніці циклу. Такі пропорції структурної організації твору дають підстави визначити концепцію метаморфози центральною у меморіальному опусі В. Лютославського. Як зазначає низка дослідників – зокрема й Ч. Рей у книзі «The Music of Lutosławski» [11], даний розділ містить дванадцять варіацій-метаморфоз серії, розташованих за принципом низхідних квінт у межах варіаційної форми, що підкреслює послідовний характер перетворень.

Окремо, варто підкреслити наскрізний, континуальний характер формування варіаційного циклу. Це проявляється у тому, що межі окремих варіацій не мають чітких контурів, а первісна структура серії-теми значною мірою видозмінюється, її виявлення ускладнюється в наслідок розосередженості у тематичному матеріалі.

Матеріал Прологу отримує наскрізний розвиток у композиції другого розділу «*Musique funèbre*», адже його ключові елементи стають провідними сегментами варіаційної форми «Метаморфоз», що можна простежити у мотивному виокремленні локальних інтонаційних утворень початкової серії, застосуванні секвентного, імітаційного, канонічного типів розвитку, а також використанням інверсії, ракоходу-інверсії та інших засобів композиторської роботи з серією, що спрямовані на формування похідних варіантів наскрізних елементів серії Прологу, які є основою «метаморфоз».

На думку низки дослідників творчості В. Лютославського, розвиток ініціальної структури теми, заснованої на інтервалах тритону та півтону веде до поступового формування цілої низки діатонічних звукорядів, зокрема натуральних та міксолідійських, дорійського, фригійського, а також лакрійських тетрахордів. Зростання ролі діатоніки в музичному матеріалі другого розділу «*Musique funèbre*» виявляє певну спорідненість творчих підходів В. Лютославського та Б. Бартока, адже в «*Музиці для струнних, ударних і челести*» також можна спостерігати подібний перехід від хроматизованої мови перших трьох частин до життєствердної діатоніки піднесеного звучання фіналу.

Отже, аналіз «Метаморфоз» дає підстави розглядати цей розділ як ще одну фазу становлення музичного матеріалу опусу польського композитора, в якому відбувається розпад первинної цілісності серії Прологу, а також подальшого розвитку окремих інтонаційних елементів, що сприяє формуванню масштабів цілісної композиції твору.

Слід зауважити, що варіаційність, яка втілює ідею «метаморфози» виявляється не лише методом роботи з матеріалом, а й жанровою основою другого розділу циклу.

Таким чином, можемо визначити, що «Метаморфози» становлять центральну частину «*Musique funèbre*», адже не лише посідають провідне місце у композиції циклу В. Лютославського, а й задають вектор подальшого розвитку елементів тематичного прообразу твору Б. Бартока, що розкриває особливості втілення ідеї перетворення у композиції меморіального твору В. Лютославського.

Значення програмної назви третього розділу – «Апогей» відображається крізь характерні риси викладу музичного матеріалу. Серед ключових ознак можна виокремити зміну фактурного складу, а також посилення динаміки до *fff*, що створює насичене звучання інструментального *tutti*. Лінії поліфонічної фактури попередніх частин синхронізуються в єдиному ритмічному русі, формують акордову вертикаль, де зливаються всі дванадцять тонів серії, що створює квазісонорне багатоголосне звучання «Апогею». Важливу роль у поєднанні інструментальних партій, зокрема першої та другої скрипки, відіграє інтервал тритону. Завершення розділу характеризується розгалуженням лінійних голосів, складових елементів акордової фактури, що поступово підводить до унісону «А» на початку четвертого розділу, що разом з тритоновною інтонацією *a–es* являє своєрідну алюзію на тему першої частини «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока.

Отже, «Апогей» демонструє новий спосіб фактурного вирішення початкової серії: трансформована лінійна двоголосна тема «Прологу», представлена у вертикальній проекції, змінює структуру свого викладу й стає основою квазісонорного інструментального багатоголосся, в якому представлені наскрізні запозичені елементи тематизму твору Б. Бартока, що відіграють провідну роль у формуванні композиції меморіального твору В. Лютославського.

«Епілог», також цілком виправдовує семантику своєї програмної назви. Даний розділ постає як реприза-арка, де звучить матеріал серії «Прологу». Її початковий сегмент, що бере початок від тону А представлений у первісній ритмо-інтонаційній конфігурації. Це символізує повернення до структурного першоджерела циклу після драматично загостреного «Апогею» й підкреслює композиційну цілісність твору.

Підсумовуючи розгляд характерних рис становлення композиції «*Musique funèbre*» Вітольда Лютославського, можна окреслити кілька магістральних принципів:

1. Варіаційність на рівні форми особливо виразно виявляється у другому розділі, який є наймасштабнішим за структурними пропорціями циклу. У ряді варіацій спостерігаємо суттєві зміни початкової інтонаційної моделі серії, що відчутно вже в першій «метаморфозі». Перетворення підкреслюються «розчиненням» серії в музичному матеріалі поліфонічного багатоголосся в наслідок збагачення дванадцятитонового ряду новими звуковисотними елементами.

2. Принцип варіаційності задає вектор становлення всього твору: від початкових ініціальних елементів до розвиненої багатоголосної фактури. Композиція циклу ніби виростає з первісних зерен, формуєчи єдине драматургічне ціле.

3. Втілення концепції метаморфози органічно розкривається у контексті меморіального твору польського композитора, адже звернення В. Лютославського до ключових інтонацій «*Музики для струнних, ударних і члестии*», використання характерних хроматизованих мотивів, а також близької композиційної техніки притаманної першій частині твору (п'ятиголосна fuga – канони Прологу й Епілогу «*Musique funèbre*») стають основою для формування нової автономної композиції меморіального опусу польського митця, що водночас зберігає внутрішній зв'язок зі своїм прообразом, уособлюючи ідею оновлення й трансформації первинного звучання твору Бели Бартока.

Отже, аналіз «*Musique funèbre*» Вітольда Лютославського розкрив тісний взаємозв'язок низки споріднених понять і виявив багаторівневий характер їх функціонування у процесі втілення композиторської ідеї «метаморфози» крізь призму *In memoriam*.

«Grave: Metamorfozy» (1981) є ще одним промовистим зразком синтезу меморіальної традиції та концепції метаморфози. Як і в «*Musique funèbre*» польський композитор використовує запозичений тематичний матеріал – в даному випадку цитату мотиву вступу з опери Клода Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» (1901), що слугує знаком пошани до річниці смерті польського музиколога Стефана Яроцинського, відомого дослідника творчості французького композитора.

Цей мотив неодноразово з'являється у партитурі опери: супроводжує появу Голо в першому акті, зливаючись із його лейтмотивом, зокрема у сцені діалогу з Мелізандою; постає в якості своєрідного «рекомбінованого» варіанту вступного розділу другої картини третього акту; звучить у фактурі інструментального супроводу монологу закоханого Пеллеаса, дещо відтіняючи його вокальну партію в четвертій картині четвертого акту.

Цитований матеріал вступу до опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» постає в якості інтонаційної основи дванадцятитонової серії, яка має наскрізне формотворче значення у процесі становлення архітектоніки композиції меморіального твору «Grave: Metamorphozy» В. Лютославського. Незмінність інтонаційного профілю та послідовне чергування форм серії, а саме пріми та ракоходу-інверсії надають розгортанню характеру варіаційного розвитку, що можна порівняти з притаманними рисами структурної організації другого розділу «*Musique funèbre*», де аналогічний принцип є основою становлення музичного матеріалу варіаційної форми.

Розглянувши інтонаційні зв'язки в межах звуковисотного рельєфу серії-пріми – можемо виокремити кілька характерних прийомів обробки запозиченого матеріалу французького композитора, що відіграють важливу роль у формуванні драматургії твору В. Лютославського:

1. Варійована транспозиція цитати з опери «Пеллеас і Мелізанда»: d–a–g–a – gis–cis–dis–eis–dis.
2. Ракохід початкового мотиву, інтегрований у мелодичну лінію серії: eis–dis–e–ais.

У процесі розвитку інтервали кварта та квінти перетворюються на інтервал тритону, який набуває провідної ролі в подальшому розгортанні серії. Саме на його основі композитор формує похідне утворення, засноване на поєднанні інтонацій тритону та півтону. Ця новоутворена структура постає своєрідною «антитезою» до цитованого мотиву з опери Клода Дебюссі, увиразнюючи драматургічну напругу розвитку.

У площині дванадцяти проведень серії В. Лютославський послідовно й у різній мірі диференціює звучання цих мотивів, які постають «наріжними елементами» тематичного матеріалу віолончельної партії та композиції «Grave: Metamorphozy» загалом. Їх інтонаційна структура

й взаємне співвідношення змінюються у кожному проведенні похідних форм серії.

Особливо виразним постає зіставлення мотивів другої варіації: тут видозмінена цитата з опери К. Дебюссі, подана у ритмічному викладі четвертих тривалостей, чітко відділяється паузами від послідовних півтонових мотивів які представляють похідний мотив В. Лютославського, заснований на тритонових співвідношеннях.

Четверте проведення пріми підкреслює кварто-квінтові інтонації цитованого матеріалу завдяки повторенню окремих тонів серії, що надає цим інтервалам особливої ваги, підкреслює їх звучання. Серед таких виразно вирізняється ритмічно помірна висхідна кварта **f–b** (паузування, четвертні та половинні тривалості), яка постає мелодичною вершиною даної серії. Невдовзі за нею розгортається динамічний тритоновий мотив, дещо розширений повторенням тону **gis**.

П'ята варіація репрезентує музичний матеріал серії у фрагментарному викладі, що підкреслюється широкою інтервалікою мелодичної лінії (кварти, септими) та послідовним ритмічним паузуванням. Тритоновий мотив поступово «згладжується»: його інтонаційна логіка наслідує попереднє проведення, однак численні репетиції тонів **e, f i c** у восьмих тривалостях ніби витісняють характерну тритонову інтонацію (такти 43–48).

У шостому розділі пріма наслідує логіку попереднього варіанту серії, проте в наслідок дроблення тривалостей, звучання віолончелі має більш «точковий» характер, тим самим надаючи більше простору комплементарній партії фортепіано. Інверсія та інтервальна комбінаторика зберігаються в якості ключових прийомів розвитку. Це зокрема проявляється у зміні висхідної кварта на низхідну квінту, а також перетворенні секунди на нону.

Наступна варіація репрезентує поділ елементів первинної серії на диференційовані рельєфні мотиви. Запозичений матеріал опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі поєднує у собі висхідну кварту з низхідною септимою, розгортається крізь секвенції з тритоновим поєднанням ланок. Похідне утворення серії В. Лютославського розширює свої масштаби в наслідок повторення інтонації тритону **fis–c**. Це підкреслюється оновленням ритміки в умовах змінного метру (2/4, 3/8)

Подальше розгортання пріми серії демонструє інтонаційне зближення матеріалу творів двох композиторів. В наслідок систематичного паузування розгортання матеріалу серії восьмого розділу «Grave: Metamorfozy» набуває фрагментарного характеру. Тритон, що є ключовим сегментом похідного мотиву В. Лютославського постає мелодичною кульмінацією даного проведення серії. Це підкреслюється ритмічно, зокрема його висхідна інтонація акцентована тріольним «передиктом» на сильній долі такту, в контексті періодично змінного розміру 4/4–5/4–6/4–7/4.

До найяскравіших епізоів «Grave», що вражають своїм експресивним характером, можна віднести інверсію-ракохід серії дев'ятої варіації та подальше проведення пріми в десятому розділі. Розширення інтервальних меж інтонаційного абрису запозиченого мотиву (нона–септіма–ундецима, т. 113) надає більшого об'єму діапазону партії віолончелі, посилює виразність звучання. Окремо, це також проявляється в динамічних позначках (*f–ff*) й укрупненому ритмічному викладі провідних тематичних елементів, що контрастують до пасажів шістнадцятих тривалостей. Показовим прикладом може слугувати епізод в якому звучання четвертних й половинних нот мотиву опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі (*forte*) починає домінувати над похідним утворенням шістнадцятих тривалостей «Grave: Metamorfozy» (*piano*).

Прима та інверсія-ракохід серії одинадцятої варіації твору В. Лютославського формують передикт кульмінації циклу, наділений активною динамікою звучання токатного характеру. Не зважаючи на те, що обидва провідні мотиви «Grave» ніби розчиняються у віолончельних пасажах, їх інтонаційний рельєф зберігається. Висхідна чиста кварта й велика секунда набувають токатного характеру звучання через послідовне повторення тонів серії, а витримана інтонація *ges–as* символізує кульмінацію «Grave: Metamorfozy», що контрастно підкреслюється тривалою мелодичною вершиною *b* (ціла з крапкою в розмірі 3/2), за якою слідує низхідна інверсія-ракохід мотиву опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі.

Дванадцятий розділ твору польського композитора знаменує утвердження нового варіанту запозиченого мотиву крізь процес своєрідної «кристалізації» з фігурацій низхідної інверсії, який призводить до ритмічного укрупнення квінтолей восьмих *marcato* у більш помірні

четвертні та половинні тривалості, що супроводжується розширенням загального діапазону звучання (велика секунда – дуодецима – септіма). Натомість похідне утворення В. Лютославського, наче виростає з низхідної інтонації півтону, поступово формуючи тритонову ланку руху квінтелей.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що у меморіальному творі польського композитора спостерігається послідовна, конструктивно виражена логіка становлення варіаційної форми, яка втілює ідею метаморфози. Дванадцять проведень серії з квінтовым принципом розгортання охоплюють усі тони хроматичного звукоряду та створюють своєрідне замкнене коло з кульмінаційною точкою у фінальному проведенні серії-теми. Аналогічний принцип роботи з елементами запозиченого матеріалу першоджерела спостерігається у другому розділі «*Musique funèbre*», де низхідний квінтовий рух дванадцяти варіацій-метаморфоз формує архітектоніку структурної організації варіаційної форми.

Фортепіанний супровід також постає невід'ємним елементом перетворень елементів серії «*Grave: Metamorfozy*». На відміну від партії віолончелі, фортепіанний виклад демонструє більшу свободу в аспекті застосування принципів серійної техніки. Це позначається у розмаїтих фактурних елементах, зокрема кластерних співзвуччях, які можна спостерігати серед акордових структур, а також комплементарних лінійних фраз, що утворюють контрапункт до мелодії віолончелі й органічно доповнюють її звучання. Зокрема, початок «*Grave: Metamorfozy*» демонструє послідовне формування «кластерного» нашарування від тону «е», з наступною поступовою зміною півтоновими ходами.

Важливими композиційними елементами, які виявляють синкретичну єдність музичного матеріалу партії віолончелі й фортепіано у межах дванадцятитоновієї звуковисотної організації «*Grave: Metamorfozy*», є спільні тонові опори, споріднені інтервальні структури та ритмо-інтонаційні комплекси. Саме вони забезпечують цілісність і однорідність звучання лінійної контрапунктичної фактури твору В. Лютославського. Зокрема, в музичному матеріалі партії фортепіано (такти 20–24) можна простежити наявність спільних тонів – d, gis, es, g, – повторення яких утворює цілісну площину звучання даного розділу «*Grave: Metamorfozy*». Особливо показовою в цьому

контексті є похідна терцдецима (gis–d), що функціонує як інверсія тритонові інтонації віолончелі (d–gis). Подібні зв'язки інтервальних структур не лише утворюють своєрідний ефект дзеркальної симетрії, а й посилюють комплементарну взаємодію між голосами фактури, виявляючи при цьому принцип інтервальної комбінаторики, який пронизує всю композицію циклу і тим самим підкреслює єдність обох партій в аспекті структурної організації твору В. Лютославського.

Окремої уваги заслуговують взаємозв'язки вертикального та горизонтального вимірів фактурного викладу «Grave: Metamorfozy», що поєднуються крізь інтонацію півтону, яка постає зв'язуючим елементом обох площин: вона проявляється як півтонове поєднання двох квінт, породжує характерне тритонове забарвлення фортепіанної педалі та водночас слугує основою послідовності лаконічних малосекундових інтонацій мелодичного руху в тритоновому співвідношенні. Така взаємодія вертикалі та горизонталі не лише підсилює інтонаційну єдність матеріалу, а й безпосередньо корелює з наскрізним мотивом серії.

Окремим чином роль інструментального супроводу розкривається у чисельних фігураційних формах. Час від часу пасажі фортепіано репрезентують змінені елементи інтонаційного матеріалу серії «Grave: Metamorfozy», що стають конструктивною основою супроводу мелодичної лінії. Особливо показовою є інверсія-ракохід сьомого проведення, де матеріал партії фортепіано заснований на складених інтервалах, близьких до інтонаційної структури запозиченого мотиву з опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі. Ці інтервали є ключовими елементами своєрідного «акустичного рельєфу», на якому розгортається мелодична лінія віолончелі. В даному відношенні, матеріал супроводу бере активну участь у формуванні цілісної структури серійної композиції, надаючи поліфонічному розвитку додаткової глибини звучання. Дев'ятий розділ «Grave: Metamorfozy» демонструє процес своєрідного синтезу тритону з інтервалами чистої кварта та квінти. Їхнє поєднання із подальшою «репетитивною» півтоною інтонацією, поданою у тріольному русі, відсилає до похідного мотиву твору В. Лютославського. Даний елемент утворює щільний гармонічний комплекс (b–e–a–h, такт 113), що проявляє глибокі взаємозв'язки музичного матеріалу, як у вертикальній так і в горизонтальній площині. Схожий тип інтерваль-

них поєднань також представлений в ансамблевому звучанні інверсії-ракоходу наступної варіації. В основі мелодичної лінії даного розділу інтонації великої секунди, тоді як у фортепіанній партії провідним інтервалом є чиста кварта. Їхнє поєднання утворює своєрідний вертикальний комплекс, який безпосередньо відсилає до інтервальної структури запозиченого мотиву опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі, підкреслюючи поступове перетворення запозиченого матеріалу першоджерела в процесі композиторської розробки В. Лютославського.

Матеріал супроводу займає провідне місце у звуковисотній палітрі передкульмінаційної зони твору. Її основою слугують півтонові мотиви, які розгортаються у багатоманітних пентатонічних пасажах й поступово охоплюють увесь простір додекафонної організації звуковисотного матеріалу. Ця насичена фактура створює своєрідне звукове поле для повторень секундних інтонацій мелодії віолончелі, яка підводить до кульмінаційної вершини твору, де акордовий пласт фортепіанної партії ніби розшаровується на два взаємодоповнюючі рівні, формуючи комплементарні тризвучні комплекси: у верхньому регістрі звучить мелодичний тризвук **fis–b–cis**, тоді як у нижньому вирізняється гармонічний квартсекстакорд **a–d–fis**, який поступово редукується до прозорого «абрису» збільшеної терцдецими.

Підсумовуючи, можемо визначити, що ключовим принципом втілення ідеї «метаморфози» запозиченого мотиву з опери «*Пелеас і Мелізанда*» Клода Дебюссі у меморіальному творі Вітольда Лютославського є варіаційність, яка проявляється насамперед на рівні форми, адже дванадцять розділів циклу демонструють високу сталість інтонаційної структури серії, а в її похідних модифікаціях зберігається впізнаваний тематичний каркас і характерний мелодичний рельєф, що дає підстави трактувати кожне проведення як окрему варіацію, а всю композицію – як варіаційний цикл. При цьому, сталість ядра серії зумовлює варіаційність, що також виступає як тип розвитку музичного матеріалу: зміни теми здебільшого не радикальні, вони відбуваються в межах її основних структурних одиниць.

Метаморфози ж виявляються не лише у площині розвитку запозиченого матеріалу, а й насамперед у трансформації звуковисотної організації першоджерела, його композиційної логіки. Якщо опера «*Пелеас і Мелізанда*» Клода Дебюссі ґрунтується на розширеній тональності

ре-мінор, то у меморіальному творі Вітольда Лютославського ладова основа запозиченого матеріалу зазнає глибинного переосмислення й постає в новій якості звучання. В першу чергу, це зумовлено використанням додекафонної техніки, обраної польським композитором в якості основи звуковисотної організації «Grave: Metamorfozy».

В даному контексті по новому розкриваються елементи тематичного матеріалу опери К. Дебюссі, які постають своєрідними «зернами» меморіального твору В. Лютославського. Це створює інтертекстуальний місток між двома композиціями. Саме завдяки цьому зв'язку наскрізний мотив «Grave: Metamorfozy» сприймається як органічне продовження й розвиток запозиченого матеріалу, що утворює своєрідну форму творчого діалогу обох митців.

4. Висновки

Підсумовуючи спостереження за вираженням концепції метаморфози у контексті жанру *In memoriam*, представленого в творчості В. Лютославського можемо означити послідовний характер реалізації цієї ідеї у двох розглянутих творах. Це виявляється передусім в особливостях композиторської роботи з тематичним матеріалом. Характерною ознакою втілення концепції перетворення є інтертекстуальність в аспекті варіаційності, як на рівні форми, так і в площині розвитку запозиченого матеріалу меморіальних творів В. Лютославського («*Musique funèbre*» ілюструє алюзію на хроматичну тему фугато з першої частини *Музики для струнних, ударних і члесті* Бели Бартока, тоді як у «Grave: Metamorfozy» композитор вводить пряме цитування вступного мотиву з опери *Пелеас і Мелізанда* Клода Дебюссі, що стає наскрізним інтонаційним зерном твору).

Зміни запозичених елементів першоджерела набувають корінного характеру в наслідок перетворення глибинних принципів звуковисотної організації вихідного матеріалу засобами додекафонної техніки. Особливо показовим в даному випадку є зразок метаморфози ладової організації ре-мінорного вступу опери французького композитора. Первісний тематичний матеріал зазнає глибинного перетворення завдяки застосуванню В. Лютославським вільної серійної техніки, що формує нову, структуру варіаційного циклу «Grave: Metamorfozy» й демонструє синтез різних підходів композиторського мислення в

аспекті звуковисотної організації, що символізує поступальний процес еволюції музичної мови та художнього мислення ХХ століття.

Таким чином, звернення В. Лютославського до класичних першоджерел у меморіальних опусах ілюструє як “життєво необхідне” й водночас природне оновлення першоджерела. В цьому проявляється органічний синтез явища «метаморфози», в особистому розумінні польського митця та концепції *In memoriam*, що разом створюють цілісну авторську модель поєднання музичних традицій та сучасності, в їх тісних взаємозв'язках.

Список літератури:

1. Борхес Х. Безсмертний. Бібліотека української літератури УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8189&page=3> (дата звернення: 2. 11 2025).
2. Корчев О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С.125–138.
3. Сковорода Г. С. Накріс. Розмова про те: пізнай себе. Електронна бібліотека української літератури. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (дата звернення: 7.11.2025).
4. Bailey Sh. C. An Analysis of formal determinants in the Funeral Music for String Orchestra (1958) and the String Quartet (1964) of Witold Lutoslawski : M.A. thesis / The University of Arizona, 1981. 108 p.
5. Cadenbach R. Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski // Festschrift Siegfried Kross / eds. R. Emans, M. Wendt. Bonn : Gudrun Schroder, 1990. P. 423–442. URL: <https://scribd.com/document/280891997/Me-II-Str-Up-Cello-Concerto> (accessed: 8.11.2025).
6. Chłopecki A. PostSłowie: przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego. Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2012. 224 s.
7. Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego / red. Zbigniew Skowron. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. 418 s.
8. Heidegger M. What is called thinking? URL: <https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/What-Is-Called-Thinking.pdf> (accessed: 1.11.2025).
9. Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid. New York, 1979, 778 p.
10. Klein, M. Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski. *Indiana Theory Review*. Vol. 20, no. 1. 1999. Pp. 37-70.
11. Rae C. The Music of Lutosławski. URL: <http://https://www.amazon.com/Music-Lutoslawski-Charles-Bodman-Rae-ebook> (accessed: 9.11.2025).

References:

1. Borkhes Kh. Bezsmertnyi. Biblioteka ukrainskoi literatury UkrLib. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8189&page=3> (accessed: 2.11.2025) [in Ukrainian].
2. Korchev O. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Witolda Liutoslavskoho: rol deryvatsii u vtilenni kompozytorskoi idei metamorfozy. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* : nauk. zhurn. Vyp. 134 : Suchasne teoretychne muzykoznavstvo: problemy, novatsii, analitychni pidkhody. Kyiv, 2022. S.125–138 [in Ukrainian].
3. Skovoroda H. S. Nakris. Rozмова pro te: piznai sebe. Elektronna biblioteka ukrainskoi literatury. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (accessed: 7.11.2025) [in Ukrainian].
4. Bailey Sh. C. An Analysis of formal determinants in the Funeral Music for String Orchestra (1958) and the String Quartet (1964) of Witold Lutoslawski : M.A. thesis / The University of Arizona, 1981. 108 p.
5. Cadenbach R. Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski // Festschrift Siegfried Kross / eds. R. Emans, M. Wendt. Bonn : Gudrun Schroder, 1990. P.423–442. URL: <https://scribd.com/document/280891997/Me-Il-Str-Up-Cello-Concerto> (accessed: 8.11.2025).
6. Chłopecki A. PostSłowie: przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego. Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2012. 224 s.
7. Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego / red. Zbigniew Skowron. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. 418 s.
8. Heidegger M. What is called thinking? URL: <https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/What-Is-Called-Thinking.pdf> (accessed: 1.11.2025).
9. Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid. New York, 1979, 778 p.
10. Klein, M. Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutoslawski. *Indiana Theory Review*. Vol. 20, no. 1. 1999. Pp. 37-70.
11. Rae C. The Music of Lutoslawski. URL: <http://https://www.amazon.com/Music-Lutoslawski-Charles-Bodman-Rae-ebook>. (accessed: 9.11.2025).