

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-2-24>

Юрій ПІКУШ,
orcid.org/0009-0009-5548-3162
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) yurii.pikush@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ПОДІЄВОСТІ У СИМФОНІЧНІЙ МІНІАТЮРІ (НА ПРИКЛАДІ ЧОТИРЬОХ «ФАНФАР» ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО)

У статті розглядається специфіка втілення музичної події у симфонічній мініатюрі на прикладі чотирьох оркестрових «Фанфар» Вітольда Лютославського, створених упродовж 1986–1993 років. Здійснено аналітичне осмислення малих оркестрових форм у контексті індивідуальної композиторської драматургії Лютославського, що ґрунтується на концепції музики як послідовності подій, спрямованих на активізацію слухачького сприйняття. Особливу увагу зосереджено на розкритті жанрової природи фанфари як сигналу та концентрованого драматургічного акту.

У межах дослідження простежено зв'язок між авторським розумінням музичної «акції» (акція) та принципами формотворення у надзвичайно стисненому часовому масштабі. Проаналізовано способи організації музичної події через інтонаційно-гармонічні процеси, ритміку, метричні контрасти, фактурну диференціацію та темброві зіставлення. Показано, що навіть у межах одно- або двохвилинної мініатюри композитор формує цілісну драматургічну логіку з чітко окресленими фазами розвитку, кульмінації та завершення.

Особливу увагу приділено взаємодії алеаторичних епізодів, ролі пауз і цезур як функціональних аналогів каденцій, а також принципу аркоподібного формотворення, що забезпечує відчуття завершеності музичної події. У статті обґрунтовано, що кожна з чотирьох «Фанфар», попри індивідуальні композиційні рішення та контекст створення, реалізує спільну модель музичної події, в якій драматургія постає як результат свідомо спроектованого впливу на слухачьку пам'ять, увагу й очікування.

Зроблено висновок, що оркестрові фанфари Вітольда Лютославського становлять важливу складову його творчої лабораторії, демонструючи здатність композитора до надзвичайно лаконічного, але концептуально насиченого висловлення. Подієвість у цих творах виступає не зовнішнім ефектом, а фундаментальним принципом музичної драматургії, що формує особливий «простір дії» – музичну акцію, близьку за своєю природою до театральньо-ігрової моделі драматургії.

Ключові слова: симфонічна мініатюра, фанфара, музична подієвість, драматургія, алеаторика, Вітольд Лютославський.

Yurii PIKUSH,
orcid.org/0009-0009-5548-3162
Postgraduate student at the Department of Music Theory
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) yurii.pikush@gmail.com

SPECIFICITY OF THE EMBODIMENT OF A MUSICAL EVENT IN A SYMPHONY MINIATURE (ON THE EXAMPLE OF FOUR “FANFARES” BY WITOLD LUTOŚLAWSKI)

The article examines the specifics of the embodiment of musical event in symphonic miniature using the example of four orchestral “Fanfares” by Witold Lutoslawski, created during 1986–1993. An analytical understanding of small orchestral forms is carried out in the context of Lutoslawski’s individual composer’s dramaturgy, which is based on the concept of music as a sequence of events aimed at activating listening perception. Special attention is focused on revealing the genre nature of the fanfare as a signal and a concentrated dramatic act.

The study traces the connection between the author’s understanding of musical “action” (action) and the principles of form formation in an extremely compressed time scale. The methods of organizing musical event through intonation-harmonic processes, rhythm, metric contrasts, texture differentiation, and timbre juxtapositions are analyzed. It is shown that even within the framework of a one- or two-minute miniature, the composer forms a coherent dramaturgical logic with clearly defined phases of development, climax and conclusion.

Particular attention is paid to the interaction of aleatoric episodes, the role of pauses and caesuras as functional analogues of cadences, as well as the principle of arch-like formation, which provides a sense of completion of the

musical event. The article substantiates that each of the four "Fanfares", despite individual compositional decisions and the context of creation, implements a common model of musical eventfulness, in which dramaturgy appears as the result of a consciously designed influence on the listener's memory, attention and expectations.

It is concluded that Witold Lutoslawski's orchestral fanfares constitute an important component of his creative laboratory, demonstrating the composer's ability to extremely laconic, but conceptually rich expression. The eventfulness in these works is not an external effect, but a fundamental principle of musical dramaturgy, which forms a special "space of action" – a musical action, close in nature to the theatre-play model of dramaturgy.

Key words: *symphonic miniature, fanfare, musical eventfulness, dramaturgy, aleatoric, Witold Lutoslawski.*

Актуальність дослідження. У сучасному музикознавстві дедалі більшої актуальності набуває проблема осмислення малих форм у контексті індивідуальної композиторської драматургії та комунікативних стратегій музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Особливий інтерес у цьому контексті становить феномен музичної подієвості як принципу організації форми й сприйняття, що набуває ключового значення у творчості Вітольда Лютославського. Попри значну кількість досліджень, присвячених масштабним симфонічним полотнам композитора, його оркестрові мініатюри, зокрема жанр фанфари, залишаються менш вивченими, хоча саме в них концентровано репрезентовано авторські принципи формотворення та драматургічного мислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення специфіки музичної подієвості у симфонічній мініатюрі як самодостатньої художньої форми, здатній у надзвичайно стисненому часовому вимірі реалізувати складні драматургічні процеси. Аналіз чотирьох «Фанфар» В. Лютославського (1986–1993) дає змогу простежити, яким чином композитор проєктує сприйняття слухача, формує музичну пам'ять і очікування, а також організовує драматургію твору як послідовність значущих музичних подій. Звернення до цього матеріалу є важливим для поглиблення уявлень про жанрову природу фанфари та її трансформацію в умовах пізнього модернізму.

Аналіз досліджень. Проблематика драматургії, формотворення та музичної комунікації у творчості Вітольда Лютославського висвітлена у низці фундаментальних музикознавчих праць, які становлять теоретико-методологічну основу даного дослідження. Висловлювання самого композитора, зокрема його лекції та есе, присвячені проблемам сприйняття, активного й пасивного слухання, а також концепції музичної «акції» (аксја), є ключовими джерелами для розуміння авторського підходу до музичної драматургії.

Питання формотворення та драматургічної логіки в музиці другої половини ХХ століття розглядаються у працях, присвячених сучасній симфонічній мові, алеаторичним технікам і новим принципам організації часу. У цих дослідженнях

підкреслюється відхід від традиційних формальних схем на користь процесуальності та подієвого мислення, що безпосередньо корелює з творчою концепцією Лютославського.

Окреме значення мають наукові розвідки, у яких аналізується поняття музичної подієвості та комунікативної природи музичного твору. Зокрема, концепція «музично-комунікативної події», запропонована Ю. Ніколаєвською, дозволяє інтерпретувати музичний твір як систему програмування слухачських очікувань і реакцій, що є продуктивним методологічним інструментом для аналізу фанфар Лютославського.

Водночас жанр оркестрової мініатюри та фанфари в творчості композитора досі не отримав системного аналітичного висвітлення, що зумовлює потребу у спеціальному дослідженні, спрямованому на виявлення їх драматургічної та семантичної специфіки.

Метою статті є виявлення специфіки втілення музичної подієвості у симфонічній мініатюрі на прикладі чотирьох оркестрових «Фанфар» Вітольда Лютославського.

Виклад основного матеріалу. Індивідуальний композиторський стиль Вітольда Лютославського втілює поєднання вивіреного розрахунку та емоційно насиченого вислову. Однак, щоб винайти власний спосіб впорядкувати світ звуків, йому знадобився досить тривалий час і певні гармонічні та структурно-композиційні дослідження. Так, композитор неодноразово згадував, що ще в сталінський період, коли свобода митців була обмежена, він працював над музичною мовою, якою зміг би скористатися, коли настануть кращі часи. Безперечно, Лютославський – один з дійсно небагатьох композиторів, що створили не лише власну музичну мову, а й оригінальні принципи формотворення та симфонічної драматургії. Проте мова сьогодні йтиме про один з його «периферійних» творів і жанрів, які проте складають, на наш погляд, доволі суттєвий момент творчої лабораторії композитора. Так, кілька років тому «Польське музичне видавництво» вперше опублікувало чотири оркестрові мініатюри Лютославського, що дають змогу зазирнути у його творчу лабораторію музичної драматургії. Це – своєрідний цикл з

чотирьох «Фанфар», кожна тривалістю максимум 2 хвилини:

- Фанфара для Луїзвілла для духових інструментів та ударних (1986);
- Фанфара для CUBE (Кембриджський університетський ансамбль духових і мідних інструментів) (1987);
- Фанфара для Університету Ланкастера (1989);
- Фанфара для Лос-Анджелеського філармонічного оркестру для мідних духових інструментів та ударних (1993).

Цікаво, що попередником цього умовного мініциклу стали «Чотири сигнали для оркестру» (Four Orchestral Signals) – написані в листопаді 1954 року для 2-го Фестивалю польської музики, завершені за два тижні до прем'єри «Концерту для оркестру». Виконавці «Концерту для оркестру» – Варшавський філармонічний оркестр під керівництвом Вітольда Ровицького – були першими, і, можливо, єдиними, хто зіграв ці сигнали – однохвилинний оркестровий твір, 17 січня 1955 року під час відкриття фестивалю. Протягом наступних чотирьох місяців по всій країні відбулося понад 250 фестивальних концертів, і сигнали Лютославського, ймовірно, повторювалися багато разів, хоча, можливо, лише по радіо: як оголошення про трансляцію або репортаж про ці події.

Перші дві супроводжували церемонії, в яких головним героєм був сам композитор: вручення премії в Університеті Луїзвілла (1986) та присудження почесного докторського ступеня в Кембриджі (1987). Решта святкувала річницю установ, з якими він був пов'язаний. У 1989 році він написав фанфари до 25-ї річниці Ланкастерського університету – першого англійського університету, який присвоїв йому почесний докторський ступінь (це сталося чотирнадцятьма роками раніше). У 1993 році він взяв участь у святкуванні 75-річчя Лос-Анджелеського оркестру, з яким у нього протягом багатьох років були добрі стосунки. Після фанфар був написаний ще один твір – «Прелюдія», трохи довша за фанфари, має зовсім інший характер. Вона була створена в 1989 році для Лондонської школи музики та драми Гілдхол (у 1978 році Лютославський став її почесним членом).

Власне, передісторія супроводила і «Фанфару з Луїзвілла». Американський промисловець і підприємець Г. Чарльз Грейвмаєр, хімік та інженер за професією, заснував у 1984 році фонд з капіталом у 9 мільйонів доларів, призначеним для премій. Переможців мав обрати Луїзвіллський університет, випускником якого був Грейвмаєр. І сьогодні ця премія вручається у семи категоріях, але в

1985 році її було вручено лише в одній, у галузі композиції, Вітольду Лютославському за його Третю симфонію з-поміж 204 заявок. Сума в 150 000 доларів, що додавалася до диплома, поставила премію Грейвмаєра на перше місце у світі серед нагород, що вручаються музикантам. Поза тим, саме Третя симфонія Лютославського лише у рік прем'єри мала близько ста виконань по всьому світу багатьма оркестрами, що для сучасної симфонічної музики є непересічним явищем.

У своїй промові на церемонії нагородження Лютославський повідомив присутніх, що всю суму він використовує для створення стипендіального фонду для молодих польських композиторів, бажаючи дати їм можливість продовжити навчання в аспірантурі за кордоном. Наступного року, у 1986 році, композитора попросили взяти участь у роботі журі, яке обирало наступного лауреата, та написати фанфари для наступної церемонії нагородження. 19 вересня 1986 року церемонія вручення премії Грейвмаєра Дьордю Лігеті за його першу книгу з шести фортепіанних етюдів завершилася виконанням «Фанфар для Університету Луїзвілла».

Новаторський драматургічний підхід композитора проявляється зокрема у музиці, де вводяться елементи сценічного розвитку. Як зауважує Лютославський, музичний твір – це не лише послідовність звуків, але й вплив цих звуків на слухача, викликання відповідних реакцій і асоціацій. Композитор наголошує на важливості створення моментів, які спрямовують увагу слухача до нещодавнього минулого, формуючи цілісну музичну пам'ять. Саме це дозволяє активізувати психічні реакції, пов'язані з традиційними музичними формами – наприклад, функцією каденції, яка може бути реалізована як пауза, або через різкі зміни темпу, динаміки чи фактури. Автор зазначає: «Я пишу “абсолютну” музику, але намагаюся вводити до неї нові драматургічні елементи» (Качинський, 2002: 43). Лютославський особливо наголошував, що для нього «музичний твір – не тільки розстановка звуків, але також послідовність імпульсів, що передаються цими звуками слухачеві, та реакцій, які ці імпульси далі породжують у ньому» (Качинський, 2002: с. 2).

Композитор окреслює необхідність створення таких подій, що здатні спрямовувати думки слухача до попереднього досвіду слухання, перш ніж сприймати наступну частину твору. Так, В. Лютославський прагне до презентації слухачеві процесуальності інтонаційно-гармонічної сторони твору, яка розгортається у нерегулярній метричній сітці та вигадливій ритміці. Ці процеси пов'язані

із розумінням польським митцем музичної події у творі, як низки хронологічно впорядкованих подій (за польським аналогом – «акція»). Згадуючи такий «оповідний» принцип, у одній зі своїх лекцій, що пройшли в Америці у 1962 році композитор говорить: «Введення нової нарративної секції після тривалої підготовки подібно до виходу нового персонажа драми, виходу, якому передувала і який готувала відповідна ситуація» (Reyland, 2007: 14).

Лютославський часто підкреслював, що під час написання твору автор уже заздалегідь спланує або закладає вплив на свого слухача-інтерпретатора. Звідси його знаменитий девіз – «Я створюю сприйняття!» І саме така низка вузлових для сприйняття моментів, визначених автором у процесі композиції, трактується власне «музичною подією».

Юлія Ніколаєвська розширює це поняття до «музично-комунікативної події». Вона пропонує прослідкувати у музичному творі такі процеси як «рух від композиторського центру (мелодія, ритм, метр, тембр) до виконавського тезаурусу (динаміка, агогіка, артикуляція, фонізм тощо) як центру інтерпретації» (Ніколаєвська, 2020). Науковиця позначає музичний твір як такий, що піддає програмуванню слухачькі очікування і відповідно, дає змогу науковцю-досліднику твору усвідомити використані композитором комунікативні стратегії. Отже, подієвість, що стосується тільки музичних засобів, є однією з головних ознак драматургії В. Лютославського. Вона може бути репрезентована через композиційні ознаки, а також на рівнях інтонації, динаміки, регістру, тембру, фактури та ін. Слухачеві цей процес стає помітним через появу нових звуків та інтервалів у гармонії, а також – через контрастні співставлення та зближення музичного матеріалу у контексті формотворення. Разом вони утворюють драматургічну цілісність, що призводить до високого художнього результату.

Перейдімо до огляду подій Фанфари. Твір розпочинається з унісону, який виконує функцію вступу. Після цього слідує основна частина – алеаторичний епізод, що передбачає участь виключно мідної групи. Цей епізод структуровано за допомогою цезур на чотири менші фрагменти. Попри доволі рихлу ритмічну організацію та стихійний характер подачі музичного матеріалу, у структурі епізоду простежується поступовий розвиток, зокрема, через розширення звукового діапазону.

У першому фрагменті діапазон охоплює від мі другої октави до мі-бемоль великої октави – остання звучить у партії туби. У другому фраг-

менті туба вже не задіяна, і діапазон, відповідно, звужується, що створює враження динамічного «розгону» перед подальшим розширенням. Третій фрагмент є фактичною репрізою першого, з тотожною гармонією та аналогічним діапазоном. Кульмінації алеаторичного епізоду досягає останній, четвертий фрагмент – із найширшим діапазоном, який простягається від соль-діезу другої октави до «до» великої октави. Отже, попри відсутність строгої ритмічної впорядкованості, між фрагментами чітко простежується логічний взаємозв'язок і напрям розвитку.

Після завершення алеаторичного епізоду композитор переходить до наступного розділу, що характеризується чіткою метричною організацією – з чергуванням розмірів 4/4 та 3/4. У цьому розділі до фактури долучаються дерев'яні духові інструменти у високому регістрі, що додатково розширює звуковий діапазон. Мідні інструменти при цьому виконують ритмічно впорядкований матеріал, наближений до маршового.

Після досягнення кульмінації звучать кілька різких акордів, які змінюються на м'які, виконані на піанісімо акорди дерев'яних духових у середньому регістрі. Ця раптова зміна характеру звучання виконує функцію контрастного сигналу, що позначає наближення завершення мініатюри. Завершується твір туттійним хроматичним ходом, який приводить до унісону, з якого починалася композиція, утворюючи тим самим яскраво виражену аркоподібну форму.

Таким чином, навіть у межах надзвичайно стисненого часу звучання – приблизно півтори хвилини – композитор реалізує чітко вибудовану драматургічну логіку поступового розвитку. Основним засобом цього розвитку є системна робота з розширенням звукового діапазону – від початкового унісону до максимально можливих звучностей, зумовлених складом задіяних інструментів.

Твір «Фанфара для CUBE» для Кембриджського мідного духового квінтету можна розглядати як приклад гіперболізованої мініатюри, в якій обмежені часові та фактурні засоби сконденсовано втілюють яскраву ідею. Композиція охоплює всього дев'ять тактів, однак у межах цього короткого хронометражу розкривається цілісна драматургічна логіка. Назва твору та його функціональне призначення цілком виправдовують компактність форми: тут реалізовано концентрований тип музичної дії, властивий жанровій природі фанфари як сигналу або емблематичного жесту.

Твір написано у тридольному розмірі, що безпосередньо корелює з авторською ремаркою «в темпі полонезу». Це не лише задає ритмічний

характер із притаманною полонезу урочистістю та поступальною ходою, але й виявляє певну національну алюзію – композитор є поляком, отже, звернення до ритміко-пластичних ознак полонезу набуває підтексту ідентичності.

Відправною точкою композиції є унісон мі-бемоль, який визначає тональний і звуковий центр фанфари. Уже в третьому такті з'являється кластер, що становить один із характерних елементів композиторського почерку – взаємодія між унісоном і кластером утворює специфічне напруження між однозначністю та поліфонічною щільністю звуку. У процесі розвитку відбувається поступове розширення діапазону, яке досягає свого апогею в шостому такті, де звучить найвища точка – також мі-бемоль, що символічно «замикає» вертикальну вісь звукового руху.

Фактурна організація побудована на принципі чергування тутті та солістичних епізодів. Початкове унісонне звучання виконує функцію своєрідного вступного сигналу, після чого фактура диференціюється: відокремлюються партії першої труби, тромбона та другої труби. Ця етапна диференціація надає формі відчуття розгортання й дихання, попри її мінімальний масштаб. Завершується твір колективним звучанням – знову тутті, у якому ансамбль формує остаточний акорд у мі-бемоль мажорі, підсумовуючи початкову тональну вісь і завершуючи мініатюру символічним мажорним підтвердженням.

Таким чином, «Фанфара» демонструє здатність композитора до надзвичайно лаконічного, але структурно виваженого висловлення, де унісон і кластер, щільність і розрідженість, тутті та соло постають не лише фактурними явищами, а й носіями драматургічної функції в межах гранично стисненої музичної форми.

Композитор був пов'язаний також з Ланкастерським університетом. Ці зв'язки беруть початок у 1975 році, коли він разом зі своєю дружиною Данутою провів тиждень на університетському музичному факультеті, викладаючи та диригуючи низкою своїх творів. Саме тоді йому також було присвоєно звання почесного доктора. Таким чином, Ланкастерський університет став першим англійським університетом, який удостоїв Лютославського цієї честі. У 1989 році Ланкастерський університет святкував чергову річницю, і з цієї нагоди ректор МакКолдін замовив у кількох композиторів спеціальні фанфари, якими мали відкривати концерти наступного сезону. Фанфари Лютославського прозвучали на концерті, що відкривав університетський сезон, 12 жовтня 1989 року.

Фанфара для Ланкастерського університету відкривається тривалим гамоподібним рухом індіферентного, майже нейтрального за інтонаційною наповненістю характеру, який виконує функцію первинного звукового поля, позбавленого чітко окресленої тематичної ієрархії. Цей початковий матеріал радше формує акустичне тло та спрямованість руху, ніж індивідуалізований тематичний образ. Уже в наступному етапі композитор вводить більш конкретизовану мелодичну лінію, що набуває ознак тематичної виразності та реалізується у формі діалогічної взаємодії між інструментальними групами.

Діалог будується за принципом антифонного обміну репліками, де одна з груп утримує звукове «зависання» – статичний або протяжний елемент, тоді як інша розгортає рухливу лінію в імітаційному русі. У результаті виникає чітко артикульований тип музичного «питання – відповіді», який не лише організує фактуру, а й задає напрям подальшого формотворення. Поступово цей антифонний принцип трансформується у точну імітацію, що посилює поліфонічний вимір фактури та підкреслює конструктивну логіку розвитку матеріалу.

Після вичерпання зазначених тематично-фактурних подій у другій половині мініатюри до процесу включається малий барабан. Його поява не є суто ритмічним доповненням, а виконує роль тембрального каталізатора, який надає новий імпульс звуковій енергії ансамблю, зокрема активізує тембральну вітальність мідних духових інструментів. Ударний компонент сприяє ущільненню фактури та загостренню динамічного розвитку, водночас підкреслюючи маршово-фанфарний характер жанру.

Форма мініатюри має чітко виражений кресцандуючий характер: динамічне та фактурне наростання відбувається без різких контрастів, натомість через поступове нашарування подій і посилення інтонаційної напруги. Токатність виступає важливою рисою тематичного розвитку: спочатку вона проявляється у коротких, енергійних тривалостях, а в завершальному розділі розширюється у висхідному русі з акцентованими, подовженими значеннями, що створює ефект кульмінаційного розгортання.

Гармонічна мова твору переважно спирається на діатонічну основу, яка, однак, не має функціонально-тонального спрямування у класичному розумінні. Діатоніка тут використовується як матеріал для конструктивної організації вертикалі та горизонталі, з акцентом на інтервальну чистоту та прозорість звучання, що є характерним для пізнішого стилю Вітольда Лютославського.

Мотивний розвиток здійснюється шляхом варіантного повторення, імітаційних нашарувань та поступового ущільнення поліфонічної тканини. Поліфонічне мислення композитора проявляється не лише в імітаційних прийомах, а й у принципі незалежності голосів, де кожна лінія зберігає власну логіку руху, водночас підпорядковуючись загальному формотворчому вектору. У сукупності ці засоби формують компактну, але внутрішньо насичену структуру, в якій фанфарна жанровість поєднується з раціонально вибудованою сучасною композиторською технікою.

В останнє десятиліття свого життя тісно перетнулися творчі шляхи Лютославського та Лос-Анджелеської філармонії. Більшість його головних творів були представлені на концертах оркестру, Оркестру Філармонічного інституту або New Music Group, часто під керівництвом композитора та часто на прем'єрних виступах. Оркестр також записав «Фанфари» для Лос-Анджелеської філармонії, які стали першими з серії фанфар, замовлених видатними композиторами на честь 75-річчя Філармонії.

У написаній для ансамблю мідних духових інструментів та ударних, «Фанфара» Лютославського відразу артикулюється характерна для композитора інтонаційно-конструктивна модель. Твір відкривається інтервалом зменшеної квінти – напруженим, нестійким звучанням, яке одразу ж набуває динаміки розширення. Уже в початковій події цей інтервал розгортається у хроматичному русі, охоплюючи велику септиму в обох напрямках, що створює ефект симетричного розпластання звукового простору. Таким чином, інтервал виступає не лише як інтонаційне зерно, а й як структуроутворюючий елемент, з якого розвивається подальша музична тканина.

Вже протягом першого такту музика досягає характерного для стилю Лютославського пасажу *ad libitum*. Тут застосовується принцип контрольованої алеаторики: висотні співвідношення та ритмічні формули кожної партії ретельно зафіксовані в нотному тексті, однак їхня координація у часі не синхронізована. Внаслідок цього виникає рухлива, внутрішньо пульсуюча фактура, позбавлена жорсткої метричної організації, але водночас структурно чітка у своїх інтонаційних параметрах. Такий тип письма дозволяє композиторові поєднати елемент випадковості з раціональним контролем, що є однією з ключових ознак його зрілого композиторського мислення.

Наступний розділ різко контрастує з попереднім: композитор переходить до акордової, метрично визначеної фактури. Чітка пульсація,

вертикалізоване звучання та скоординований ритмічний рух формують своєрідний «якір» у формі, який тимчасово стабілізує звуковий простір після флюктуацій *ad libitum*. Однак ця стабільність має радше умовний характер і швидко поступається місцем новому розділу *ad libitum*, цього разу принципово іншого типу.

Другий алеаторичний епізод характеризується статичністю у висотному вимірі при водночас високій ритмічній активності. Відсутність мелодичного розвитку компенсується енергійною, моторною ритмікою, що створює напружену звукову поверхню. Тут ритм стає основним носієм драматургічного руху, а тембр – ключовим засобом диференціації фактури.

Подальший розділ відкривається синкопованою «боротьбою» між групами мідних духових: труби та валторни вступають у виразне протиставлення тромбонам і тубі. Це зіставлення проявляється як у регістрових, так і у ритмічних характеристиках, формуючи конфліктну, напружену поліфонічну взаємодію. Даний епізод можна трактувати як оновлене переосмислення першого *ad libitum*-розділу: композитор повертається до ідеї несинхронізованого руху, але вже з підсиленням ритмічним імпульсом і більш чіткою артикуляцією інструментальних ролей.

У завершальних тактах «Фанфар» мідні духові інструменти чітко фіксують точку завершення за допомогою серії стакато-акордів, побудованих на секундах і септимах. Ці інтервальні поєднання, з одного боку, зберігають напруженість і характерну для Лютославського інтонаційну неоднозначність, а з іншого – поступово спрямовуються до зупинки на великій терції. У контексті попереднього розвитку цей інтервал звучить несподівано співзвучно, але не знімає повністю багатозначності фіналу, залишаючи відчуття відкритості та логічної незавершеності.

Литаври, використовуючи лаконічний тритоновий комплекс із трьох нот, підсумовують основний вектор розвитку твору. Їхня партія не лише підкреслює фінальну точку, а й узагальнює інтонаційний і драматургічний напрям «Фанфар», концентруючи в жести енергію всієї мініатюри.

Висновки. Отже, розглянуті мініатюри демонструють цілісне втілення принципів музичної подієвості, що стали визначальною рисою стилю Вітольда Лютославського. Це ж стосується всіх чотирьох вказаних мініатюр, адже кожна з «Фанфар» реалізує ці принципи по-своєму, і композитор формує музичну драматургію у властивій йому композиційній манері – не як сукупність зовнішніх ефектів, а як глибоко осмислений про-

цес організації слухацького сприйняття. Через динамічну взаємодію між актуальним звучанням, музичною пам'яттю та очікуванням, створюється структура твору як низка значущих подій. І така суто музична подієвість не лише активізує реценцію, а й виводить слухача на рівень інтерпретації, де кожна пауза, акцент чи зміна фактури віді-

грають важливу драматургічну функцію. У свою чергу, засобами складної ритміки та нерівномірної метрики, інтонаційної пластики та виразного інструментального мислення Лютославський конструює своєрідний «простір дії» – музичної «акції», що близька до театральньо-ігрової драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. Львів : Сполом, 2002. 148 с.
2. Корчев О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 134 : Музична практика минулого і сучасності: аналітичні підходи та рішення. С. 125–134. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627.
3. Мироненко-Міхейшина О. «Цілісність» як нове поняття теорії ритму: Спроба визначення змісту. Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми, 2020. (16(2), 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)).
4. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. ХНУМ ім. П. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
5. Gumbrecht Hans Ulrich. Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif. : Stanford University Press. 2004. 180 p.
6. Reyland N. Lutoslawski, Akcja, and the Poetics of Musical Plot. Music & Letters. 2007. Vol. 88, No. 4 (Nov). P. 604–631. Published By: Oxford University Press.
7. Gieraczynski B. Witold Lutoslawski in Interview. Tempo. 1989. Vol. 70. P. 4–10.
8. Klein M. A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form. Thesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995.
9. Stucky S. Lutoslawski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
10. Varga A. Lutoslawski Profile. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd., 1976.

REFERENCES

1. Kaczynski T. (2002). Besidy z Vitoldem Lutoslawskym. [Conversations with Witold Lutoslawski]. Lviv, Spolom, 148 p. [in Ukrainian].
2. Korchev O. (2022). Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian. [“Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian” by Witold Lutoslawski: The role of derivation in realizing the composer’s idea of metamorphosis]. Naukovyi Visnyk Nationalnoi Akademii Muzychnogo Mystetstva Ukrainy, 134, 125–134. Musical practice of the past and present: analytical approaches and solutions. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269627>. [in Ukrainian].
3. Myronenko-Mikheishyna O. (2020). “Tsilisnist” yak nove poniattia teorii rytmu: sproba vyznachennia zmistu. [Continuity as a new concept in the theory of rhythm: an attempt at defining its meaning]. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 16 (2), 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.21773](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.21773). [in Ukrainian].
4. Nikolaievskya Yu. (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit. [Homo Interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries]. Kharkiv, KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, Fakt, 576 p. [in Ukrainian].
5. Gumbrecht H. U. (2004). Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif., Stanford University Press.
6. Reyland N. (2007). Lutoslawski, Akcja, and the poetics of musical plot. Music & Letters, 88 (4), 604–631. Oxford University Press.
7. Gieraczynski B. (1989). Witold Lutoslawski in interview. Tempo, 170, 4–10.
8. Klein M. A. (1995). Theoretical study of the late music of Witold Lutoslawski: New interactions of pitch, rhythm, and form. Doctoral thesis. State University of New York at Buffalo.
9. Stucky S. (1981). Lutoslawski and his music. Cambridge, Cambridge University Press.
10. Varga A. (1976). Lutoslawski profile. London, J. & W. Chester / Edition Wilhelm Hansen.

Дата першого надходження статті до видання: 07.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

