

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ
СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ № 1 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ)**

Виконавець: студент 2 курсу

Другого (магістерського) рівня вищої освіти

Освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво»

денної форми навчання, профілізації «Скрипка»

Спеціальності 025 – Музичне мистецтво

КАПЦЮШ Роман Віталійович

Науковий керівник:

канд. мистецтвознавства, ст. викл.

Осадця Ольга Павлівна

Рецензент:

канд. мистецтвознавства, доцент

Мартиненко О. В.

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГРАЖИНА БАЦЕВИЧ – ВИДАТНА ПОСТАТЬ У ПОЛЬСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.	5
1.1. Гражина Бацевич – композиторка і скрипалька : біографічний нарис	5
1.2. Творчість Гражини Бацевич у дискурсі сучасного музикознавства	11
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВОГО КОМПЛЕКСУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ.....	14
2.1. Жанрово-стильовий синтез у творчості Гражини Бацевич як ознака сучасної оркестрової музики	14
2.2. Жанр скрипкового концерту на прикладі концерту №1 для скрипки Гражини Бацевич	32
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	41
ДОДАТОК	

ВСТУП

Польське музичне мистецтво середини ХХ століття набуло значного піднесення у творчості відомої скрипальки і композиторки Гражини Бацевич (1909-1969), випускниці Варшавської консерваторії (по класах скрипки, фортепіано та композиції), вихованки відомої французької музикантки, диригента та педагога Наді Буланже та чудового педагога та методиста, видатного теоретика гри на скрипці ХХ століття Карла Флеша. Г. Бацевич відома як перша скрипка оркестру Польського радіо, професорка Лодзької державної консерваторії, активна діячка фестивалю авангардної музики «Варшавська осінь» та творець низки скрипкових, оркестрових, камерних, сценічних творів [4, с.120].

Гражина Бацевич була однією з тих польських митців 20-го століття, які, попри стилістичні зміни, зберегли свою композиторську ідентичність. Звукова мова Бацевич зазнавала постійних еволюційних змін, які очевидно впливали на зміни форми окремих елементів; водночас вони підкреслювали та виділяли фенотип композитора. Основна особливість стилю композиторки полягала в бездоганному поєднуванні різних історичних стильових категорій: бароко, класицизму, меншою мірою романтизму з мовою 20-го століття, завжди надаючи цьому симбіозу індивідуальне трактування.

Окремої уваги у вивченні розвитку інструментального концерту у різні епохи розвитку суспільства заслуговує жанр скрипкового концерту, відомий у всьому світі завдяки його видатним композиторам і виконавцям. Скрипковий концерт започаткував італійський композитор епохи бароко Джованні Баттістою Бонончіні (1677). Потім його охоче підхопили і розвивали у віртуозному плані такі композитори, як Антоніо Вівальді, Франческо Марія Верачіні, Джузеппе Тартіні, П'єтро Локателлі. Найвідомішими скрипковими концертами є твори Вівальді, Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Брамса, Сібеліуса, які можна назвати каноном скрипкового репертуару і які здобули світову популярність.

Метою наукової роботи є аналіз особливостей композиційної техніки та виконавства скрипкової творчості Гражини Бацевич в контексті європейської музики XX ст. Відповідно до поставленої мети сформульовано наступні завдання:

- Окреслити життєвий та творчий шлях польської скрипальки і композиторки Гражини Бацевич;
- проаналізувати стилістику оркестрових творів композиторки у різні періоди її творчості;
- проаналізувати особливості виконання скрипкових творів Гражини Бацевич;
- дослідити жанрові та стильові новації жанру скрипкового концерту на прикладі Концерту №1 Гражини Бацевич.

Об'єкт дослідження – творча спадщина польської композиторки Гражини Бацевич.

Предмет дослідження – оркестрові, ансамблеві та сольні скрипкові твори Гражини Бацевич у теоретико-виконавському аспекті.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг роботи складає 48 сторінок. Список використаних джерел налічує 26 позицій.

РОЗДІЛ 1. ГРАЖИНА БАЦЕВИЧ – ВИДАТНА ПОСТАТЬ У ПОЛЬСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.

1.1. Гражина Бацевич – композиторка і скрипалька : біографічний нарис

Гражину Бацевич називають «вродженим класиком», тоому що стиль її творів не проходить щаблі від «академічних романтичних взірців до сучасної композиторської позиції ХХ століття», а одразу виявляє новаторську сутність неокласицизму, яка, у свою чергу, створюється такими характерними рисами, як «мірна ритміка, бахівський шістнадцятковий рух чи інші рівномірно пульсуючі звукові фігури, прості гамоподібні ходи, класична логіка конструкції 1 простота мотивного розгортання – при одночасному послабленні тональної системи і відходу від функційної гармонії, антиромантична естетична позиція та схильність до гротеску» [4, с.26].

Гражина Бацевич — видатна польська скрипалька і композиторка, яка залишила багату творчу спадщину. Народилася 5 лютого 1909 року в Лодзі. Спочатку грі на фортепіано та скрипці її навчав батько – Вінцас Бацевич (Wincenty Bacewicz). З 1919 року продовжила музичну освіту в музичній консерваторії Гелени Кієнської-Добкевичової в Лодзі, де вивчала скрипку, фортепіано та теорію музики. У 1923 році вона з родиною переїхала до Варшави. З 1924 року відвідувала Варшавську консерваторію. Навчалася композиції у Казімежа Сікорського, скрипки у Юзефа Яжембського та фортепіано у Юзефа Турчинського.

Паралельно Гражина Бацевич почала вивчати філософію у Варшавському університеті, але через півтора року покинула. Вона також припинила навчання фортепіано. У 1932 році Гражина Бацевич закінчила консерваторію, отримавши два дипломи – по класу скрипки і композиції. Того ж року, завдяки щедрості Ігнація Яна Падеревського, мисткиня отримала стипендію для вивчення композиції в Ecole Normale de Musique у Парижі в 1932-33 роках під керівництвом Наді Буланже. Гражина Бацевич

також відвідувала там приватні уроки гри на скрипці у Анрі Туре. У 1934 році вона повернулася до столиці Франції, щоб вчитися в угорського скрипаля Карла Флеша [16].

Як солістка Гражина Бацевич почала досягати успіхів ще в 1935 році, коли отримала першу відзнаку на I Міжнародному конкурсі скрипалів Генрика Венявського у Варшаві. У 1936-38 рр. співпрацювала з оркестром Варшавського польського радіо (нині: Симфонічний оркестр Національного польського радіо), організованим Гжегожем Фітельбергом, в якому грала партію першої скрипки. Робота в оркестрі дала їй можливість розширити свої знання в галузі інструментування.

До Другої світової війни Гражина Бацевич також давала багато концертів – часто разом зі своїм братом Кейстутом, відомим піаністом – у багатьох країнах, наприклад в Литві, Франції та Іспанії. Під час німецької окупації виступала на підпільних концертах і концертах Центральної ради опіки. Після війни продовжувала концертну діяльність і до 1953 р. Давала сольні концерти в Бельгії, Чехословаччині, СРСР, Румунії, Угорщині, Франції. Водночас у 1945 році вона почала працювати в Державній консерваторії музики в Лодзі, де викладала теоретичні предмети та вела клас скрипки.

У 1950-х роках вона майже виключно присвятила себе композиції та викладанню. З 1966 (з 1967 як професор) і до самої смерті працювала у Державній вищій школі музики у Варшаві, викладаючи композицію. Крім того, вона часто брала участь – як член журі – в конкурсах скрипалів і композиторів, напр. у Льєжі, Парижі, Москві, Неаполі, Будапешті, Познані та Варшаві. У 1955-57 та 1960-69 роках вона також була віце-президентом Спілки польських композиторів.

Гражина Бацевич – одна з небагатьох жінок серед польських композиторів. У світовій музиці, як сьогодні, так і в інші епохи, теж мало жінок-композиторів. З найдавніших часів можна згадати середньовічну бенедиктинську монахиню Хільдегарду з Бінгена. Франческа Каччіні, дочка Джуліо Каччіні, творця перших опер, була активною в період бароко. З

польської точки зору це має особливе значення, адже свою оперу «*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*» вона присвятила польському князю, пізніше королю Владиславу IV Вазі. Вагоме місце в історії польської музики займає Марія Шимановська, відома на початку XIX століття піаністка і композитор, яка має значний творчий доробок у галузі фортепіанної музики. У музиці XX століття відзначилася Жермен Тайфер, яка разом із кількома французькими композиторами, загалом відомішими за неї, створила групу «*Les Six*», яка увійшла в історію музики. Надя Буланже також була француженкою, але в історію вона увійшла переважно як видатний викладач композиції. Гражина Бацевич навчалася у Наді Буланже, набувши чудової композиційної техніки, яку вона вміло використовувала у своїх численних і різноманітних творах, як правило, у межах неокласичного напрямку.

Як досвічена і концертуюча скрипалька, Гражина Бацевич приділяла особливу увагу музиці для скрипки та інших струнних інструментів. Вона була авторкою семи скрипкових концертів, двох концертів для віолончелі та одного концерту для альту. В її доробку також сім струнних квартетів, п'ять сонат для скрипки та фортепіано та дві сонати для скрипки соло. Принаймні деякі з цих творів, а також декілька інших камерно-симфонічних творів і досі успішно конкурують на концертних сценах із «чоловічими» творами.

Багатий композиторський доробок Гражини Бацевич неодноразово нагороджувався та відзначався. У 1933 р. «Квінтет для духових інструментів» (1932) отримав першу премію на композиторському конкурсі Товариства «*Aide aux femmes de professions libres*» у Парижі. У 1936 р. на композиторському конкурсі Польського музично-видавничого товариства «Тріо для гобоя» «Скрипка і віолончель» (1935) отримав другу премію, а «Симфонієтта» для струнного оркестру (1929) — відзнаку. У 1949 р. «Фортепіанний концерт» (1949) отримав другу премію (перша премія не присуджувалася) на конкурсі композиторів Фридерика Шопена, організований Спілкою польських композиторів у Варшаві. У 1951 р. на Міжнародному конкурсі композиторів у Льєжі «Струнний квартет No 4» (1951) отримав першу премію, а в 1956 році на цьому ж конкурсі «Струнний

квартет No 5» — здобуто другу премію. У 1960 р. на Міжнародній асамблеї композиторів ЮНЕСКО в Парижі «Музика для струнних, труб і ударних» (1958 р.) отримала III місце — найвище в розділі оркестрових творів. У 1965 р. «Скрипковий концерт No. 7» (1965) отримав премію уряду Бельгії та золоту медаль на Міжнародному конкурсі композиторів у Брюсселі.

Крім того, Гражина Бацевич була відзначена рядом нагород за творчі досягнення, зокрема, у 1949 р. отримала Музичну премію міста Варшави як композиторка, віртуоз, організаторка і педагогиня. У 1950 р. вона отримала Державну премію III ступеня за «Концерт для струнного оркестру» (1948). У 1951 р. — перша премія на Фестивалі польської музики на фестивалі за «Сонату для скрипки № 4» (1949). У 1952 році присуджено Державну премію II ступеня за «Концерт для скрипки з оркестром № 4» (1951), «Струнний квартет № 4» і «Скрипкову сонату № 4». У 1955 р. — премія Міністра культури і мистецтва за «Симфонію № 4» (1953), «Скрипковий концерт № 3» (1948) та «Струнний квартет № 3» (1947). У 1960 р. — Нагорода Спілки польських композиторів за видатні досягнення в галузі композиторської творчості, а в 1962 р. — Нагорода II ступеня Міністра культури і мистецтва за «*Pensieri notturni*» для камерного оркестру (1961). Гражина Бацевич нагороджена орденом Прапора праці 2-го ступеня (1949) та 1-го ступеня (1959), Лицарським хрестом ордена Відродження Польщі (1953), медаллю 10-річчя Народної Польщі (1955) та Командорський хрест Ордена Відродження Польщі (1955) [16].

У 1960-х Гражина Бацевич активно займалася письменницькою діяльністю. Вона є авторкою кількох романів і оповідань, збірки оповідань «*Znak Pomocy*» («*Czytelnik*», Варшава 1970; 2-е видання: 1974), більшість яких, однак, досі залишаються в рукописах.

До творчої спадщини композиторки належать твори: Чотири прелюдії для фортепіано (1924), Симфонієта для струнного оркестру (1929), Сюїта для струнних (1931), *De profundis clamavi ad te*, доміна для сольних голосів, хору та оркестру (1932), Квінтет для духових інструментів (1932), *Convoi de joie*, симфонічна поема для оркестру (1933), Партита для скрипки та фортепіано

(1934), Тріо для гобоя, скрипки та віолончелі (1935), Симфоніста для малого симфонічного оркестру (1935), «Скрипковий концерт № 1» (1937), «Струнний квартет № 1» (1938), Три прелюдії для фортепіано (1941), Соната для скрипки соло № 1 (1941), «Симфонія № 1» (1942 - 1945), «Струнний квартет № 2», (1943), Сюїта для двох скрипок (1943), Увертюра для симфонічного оркестру (1943), Концертино для скрипки та фортепіано (1945), «Скрипковий концерт № 2» (1945), «Соната для скрипки та фортепіано № 1 (sonata da camera)» (1945), «Соната для скрипки та фортепіано № 2» (1946), Симфонія для струнного оркестру (1946), «Зі старої музики», сюїта для малого оркестру (1946), «Соната для скрипки та фортепіано № 3» (1947), «Струнний квартет № 3» (1947), Вступ і каприс для симфонічного оркестру (1947), «Концерт для струнного оркестру» (1948), Тріо для гобоя, кларнета та фагота (1948), «Концерт для скрипки № 3» (1948), «Фортепіанний концерт» (1949), Соната для фортепіано № 1 (1949), Польська рапсодія для скрипки з оркестром (1949), «Квартет для чотирьох скрипок» (1949), «Соната для скрипки та фортепіано № 4» (1949), «Струнний квартет № 4» (1950-51), «Симфонія № 2» (1951), «Концерт для скрипки № 4» (1951), «Віолончельний концерт № 1» (1951), «Соната для скрипки та фортепіано № 5» (1951), «Фортепіанний квінтет № 1» (1952), «Симфонія №3» (1952), «Симфонія № 4» (1953), Соната для фортепіано № 2 (1953), «Від селянського короля» балет для оркестру (1953), «Концерт для скрипки № 5» (1954), Польська увертюра для оркестру (1954), Партита для скрипки та фортепіано (1955), Сонатина для фортепіано (1955), Сонатина для гобоя та фортепіано (1955), «Струнний квартет № 5» (1955), Десять концертних етюдів для фортепіано (1956-57), Скрипковий концерт № 6 (1957), Симфонічні варіації для оркестру (1957), Соната для скрипки соло № 2 (1958), «Музика для струнних, труб і ударних» (1958), «Пригода короля Артура», комічна радіоопера (1959), «Струнний квартет № 6» (1960), Pensieri notturni для камерного оркестру (1961), Концерт для великого симфонічного оркестру (1962), «Концерт для віолончелі № 2» (1963), Квартет для чотирьох віолончелей (1964), Акрополь, кантата для мішаного хору з оркестром на слова Станіслава Виспянського (1964), «Есик в

Остенде», комічний балет на одну дію (1964), Скрипковий концерт № 7 (1964-1965), Дивертисмент для струнного оркестру (1965), «Sinfonica in tre movimenti» (1965), «Струнний квартет № 7» (1965), Тріо для гобоя, арфи та ударних (1965), «Фортепіанний квінтет № 2» (1965), Концерт для 2 фортепіано з оркестром (1966), Contradizione для камерного оркестру (1966), Equisse для органу (1966), In una parte для симфонічного оркестру (1967), Концерт для альту з оркестром (1967-68), Чотири каприси для скрипки соло (1968), Бажання, балет на 2 дії (1968-69) [17].

У жанрі концерту для скрипки з оркестром Гражина Бацевич створила сім творів; її Перший концерт був написаний через чотири роки після Другого концерту Кароля Шимановського (1932-1933). Таким чином, Гражина Бацевич безпосередньо долучилася до продовження еволюції жанру у польській музиці. Серед концертів Гражини Бацевич особливо вагомими і відомими стали Перший, Третій і Сьомий, в яких найбільш яскраво виявилися особливості стилю композиторки.

Щодо створення скрипкових концертів Гражини Бацевич, то Перший був написаний у 1937 році, Другий – у 1945-му, Третій – 1948-му. За Третій концерт коомпозиторка отримала премію Польського міністерства культури у 1955 році. Далі був написаний Четвертий скрипковий концерт – у 1951-му році, П'ятий – у 1954-му, Шостий – у 1957-му, Сьомий – у 1965-му році. Останній був нагороджений Золотою медаллю у Брюсселі та іншими відзнаками. До того ж, концертний скрипковий спадок композиторки містить Концертіно G-dur для скрипки і фортепіано, Польську рапсодію для скрипки з оркестром, Оберек №1 для скрипки з оркестром, Ноктюрн для скрипки з оркестром, які досить виразно втілили головні риси польської музичної ментальності – ліризм та емоційну складову, квазі інструментальне музикування та продовження романтичних традицій [4, с. 121].

1.2. Творчість Гражини Бацевич у дискурсі сучасного музикознавства

Відсутність в українському музикознавстві цілісних досліджень скрипкового концертного спадку Гражини Бацевич підвищує актуальність та необхідність музикознавчих студій творчості неординарної польської композиторки XX століття.

Основна особливість Гражини Бацевич, на думку польських та іноземних музикознавців-сучасників, полягала в умінні бездоганно поєднувати різні історичні категорії: бароко, класичну, і меншою мірою романтичну з мовою 20-го століття, завжди надаючи цьому симбіозу власного відбитка. Ця властивість звукової мови Гражина Бацевич привертає увагу Людомира Ставового, який вказує на інший вимір її музики:

«Залишаючись вірною своїм природним схильностям та можливостям, а також ідеалу музичного стилю, який вона колись визначила, поєднуючи категорії бароко з романтикою та класики з сучасністю дуже індивідуальним чином, Бацевич представляла той етап розвитку нової музики, який поєднує експресію з майже класичною строгістю та сучасною майстерністю» [24].

Американський музикознавець Адріан Томас, аналізуючи творчість польської композиторки з «віддаленої точки зору» та спираючись лише на вибрані (опубліковані) твори, приходять до такого висновку: «Однак будь-яка оцінка творчості Бацевич має визнати, що її композиційна естетика залишалася разюче незмінною» [25, с. 25].

Стабільність творчого ставлення, яку підкреслюють дослідники її творчості, є результатом з одного боку, від художньої особистості, а з іншого, від самого підходу до майстерності. Фактором, який гарантує цю стабільність на рівні композиційної техніки, є безумовно, набір ідіоматичних, постійних та характерних рис, чітко помітних на всіх етапах творчості та складаючи її індивідуальний підпис, також легко сприймається на слух.

Композиції, написані в ранньому віці, ще стилістично нестабільні, позначені впливом пізньоромантичної естетики, та стилем французького неокласицизму, набутого під час навчання у Наді Буланже в Парижі. Це переважно такі мікроеlementи, як: акордова структура або тип артикуляції скрипки. У багатьох ранніх композиціях (особливо скрипкових) вже можна знайти ознаки пізнішого соноризму. У свою чергу, пісні з 1930-х років також демонструють індивідуальні характеристики на рівні формування форми (головним чином репризи) та фактури. Вже на цьому етапі своєї кар'єри молода композиторка визначає рамки ресурсів своєї майстерності, надаючи їм індивідуальних рис.

Під час навчання в Парижі Бацевич знайшла правильний стилістичний ґрунт (естетика французького неокласицизму, культ майстерності, емоційна стриманість, схильність до оголення руху та ритму), що відповідав її власній художній натурі. Протягом цього періоду (1932) відбулися значні зміни.

Найвидатнішими творами цих років є: Духовий квінтет (1932), Вітраж для скрипки та фортепіано (1932), Дитяча сюїта для фортепіано (1933) Тема з варіаціями для скрипки та фортепіано (1934), серія скрипкових мініатюр різних років (2 каприси для скрипки та фортепіано (1932), Andante та Allegro для скрипки та фортепіано, твори під цією назвою з 1934 та 1936 років). Тріо для гобоя, скрипки та фортепіано (1935), / Концерт для скрипки з оркестром (1937), / Струнний квартет (1938).

Зріла неокласична фаза повоєнного періоду, однорідна щодо звукової мови, вже має повністю сформований стиль вираження. Французька неокласична модель, яка вплинула на багато творів міжвоєнного періоду, у 1940-х роках поступилася місцем індивідуальному втіленню минулих зразків. Ідіома композиційної техніки досягає моменту стабілізації, закріплення. Ресурси майстерні, що сприяють щедрому творчому підходу на цьому етапі, це схожі один на одного, часто повторювані, — але вони з'являються в різних контекстах. Повторення певних технічних елементів робить мову Гражини Бацевич зв'язною та чітко впізнаваною. Постійні риси охоплюють тоді всю

сферу творчої майстерні: питання форми, фактури та окремих технічних засобів; являють собою комплекс взаємодіючих елементів. Варто також згадати фольклорні натхнення (стилізації оберек), які мали сильний вплив на пісні 1940-х років. Ці натхнення додали нового кольору деяким композиціям, але вони не мали суттєвий вплив на саму техніку. Саме композиторка надала їм певного профілю. Найбільш яскраво це проявилось в танцювальних мініатюрах, у яких фольклор переплітається з видовищною скрипковою технікою. Численні коефіцієнти семінару, розроблені в цьому час, вони створили основи сонорної ідіоми, яка виходить на перший план у 60-х роках [25].

Довгий список творів з фази зрілого неокласицизму включає низку оркестрових творів (ось найвидатніші з них): Увертюра (1943), Концерт для струнного оркестру (1948), 4 симфонії, концерти для скрипки (значну популярність здобув 3-й концерт 1948 року). кuartети струнні: III. IV, V, численні мініатюри, сонати для скрипки та фортепіано (відома IV соната).

Отже, творчість Гражини Бацевич розмежовується за періодими творчості і, таким чином, можна встановити особливості, притаманні кожному періоду.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВОГО КОМПЛЕКСУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ

2.1. Жанрово-стильовий синтез в творчості Гражини Бацевич як ознака сучасної оркестрової музики

«У перше повоєнне десятиліття найбільший внесок у формування сучасної оркестрової фактури зробила Гражина Бацевич» — стверджує Й. Бауер [10]. Подібну думку висловлює Юзеф М. Хомінський: “Це стосується розвитку інструментальної фактури Незважаючи на прийняття традиційних формальних припущень [...], у роботах композиторки роль фактури змінилася. Це стало більш вагомим фактором впливаючи на характер форми, збагаченої суто звуковими елементами значення виразів. Ця нова роль рахунку-фактури мала подальші наслідки, оскільки водночас це змінило функцію традиційних засобів” [13, с. 95].

Дійсно, текстура¹ – це фактор, у якому винахідливість Гражини Бацевич виявляється найповніше. Питання формування текстури є особливо важливим. Зміна форми фактури започатковує новий етап музичної оповіді – вона, таким чином, набуває функції формотворення.

Текстура створюється у співвідношенні з колірним фактором – Гражина Бацевич використовує концентровану текстуру. Діапазон крайніх голосів, що визначають вертикальний простір, рівномірно заповнений. Сонорична стилістика не усуває цю властивість, але вона «переноситься» на поле структур приголосні коротшої тривалості. Модель зосередженого рахунку-фактури стосується особливо для оркестрової та камерної музики.

Основні текстурні типи демонструють простий зв'язок: традиційне гомофонне формування відбувається у формальних одиницях, що підтримуються в темпі швидкі, тоді як середні частини циклічних творів та самотійних композицій, написаних у повільному темпі, зазвичай

¹ Музична текстура - це те, як мелодія і гармонія поєднуються в музичному творі.

виражаються в поліфонічній та жувальній фактурі. Це домінуюча, але не виключна, тенденція (наприклад, подвійна fuga з 5-го струнного квартету відступає від цього правила).

Ідіоматичні особливості текстури в цьому обговоренні стосуються трьох проблеми:

- 1) рухові навички,
- 2) текстурні системи, які називаються:
 - а) монофабрика;
 - б) «кульмінаційна текстура».

Ритм у звуковій мові автора Концерту для струнного оркестру належить елементам першорядної важливості. Він відіграє визначальну роль у створенні певної текстури. Диференціація ритмічних структур, самих значень, вертикальне співвідношення окремих інструментальних партій визначає фактурні зміни, а вони, в свою чергу, — як зазначалося вище — мають прямий вплив на форму.

Таким чином, ритмічний елемент непрямо впливає на формальний розвиток. Ця взаємозалежність вже помітна у ранніх творах композиторки.

У роботах 1940-х та початку 1950-х років чітко простежується питання ритму та руху. Моторні навички часто заповнюють всю область текстури, що охоплюють усі інструментальні партії. Інтенсивний ритмічний рух у поєднанні зі специфічною артикуляцією та коливаннями регістру призводить до сильної насиченості та щільності звуку. Композитор використовує три типи моторних навичок:

- фігуративний,
- повторювані,
- біг (ігри).

Перелічені різновиди найчастіше є взаємозамінними, або у формі накопичення, наприклад фігурація з повторенням (повторення фігури).

Подолання моторних навичок відбувається в середині 1950-х років на користь більшої диференціації ритмічних систем, що співіснують із

послідовною поліметрією. Говорячи про ритм у звуковій мові Бацевич, варто вказати на ще одну постійну рису, дещо протилежну моторним навичкам, а саме високу частоту синхронізація. Зазвичай існує серія синкоп різного значення, розташованих нерівномірно. Наступна закономірність з'являється постійно: . Відбувається синкопа ритму у повільних частинах циклічних творів. Ця особливість пережила всі зміни в майстерні композиторки та широко використовувалася в 1960-х роках. У сонористичний період у свою чергу, звертається увага на повторюване явище початку музичної дії після короткої паузи, саме «на синкопі» (наприклад, у 7-му концерті для скрипки з оркестром (1965) кожен розділ форми ініціюється вступом після паузи).

Тісно пов'язане з руховими процесами явище так званої монофабрики. Це текстурна композиція, в якій усі частини інструменту або групи інструментів, вони реалізують ідентичний зміст ізоритмічно, зберігаючи однаковий напрямок мелік (інтервальні прогресії у всіх голосах зазвичай аналогічні) та з ідентичною артикуляцією. Цей тип однорідної текстури вперше з'являється в "дипломі" Псалом «De profundis clamavi» 1932 року. Найхарактернішими прикладами є III та IV струнний квартет, Концерт для струнного оркестру, Увертюра.

Типовою для монофактури є техніка паралельного масштабу або фігуративних прогресій зі збереженням постійних інтервальних відстаней. Паралелізми гам були започатковані в заключній частині Духового квінтету 1932 року. Інтервали між голосами створюють початкову акордову структуру, яка, у свою чергу, піддається паралельному виконанню, коливання призводять до утворення «акорду в русі». Вони характерні для партій струнних інструментів (приклад 1).

Виконані у дуже швидкому темпі, вони мають справжню колористичну цінність (Концерт для струнного оркестру, частина III). Монофактура реалізується багатьма способами.

У фактурі симфонічного оркестру зазвичай обробляються основні групи інструментів всебічно. Кожна з них має свій єдиний матеріал. У третій частині Третьої симфонії (1952) можна простежити спостерігаємо феномен співпраці трьох монофакторів, що відповідають основним інструментальним групам – кожен реалізує висоту звуку в унісон у подвоєннях октав. У формальному процесі найчастіше зустрічається монофактура у кульмінаційних фрагментах.



Приклад 1. Струнний квартет № 3, частина II, № 8 партитури

Основні фази будівництва завершуються кульмінацією, вираженою фіксованими, визначеними засобами. Це правило особливо стосується сонатного алегро. Головним є включення всього виконавського складу в потік музики. Композитор створює своєрідний «крещендо фактури». Кульмінаційні частини мелодійно статичні. Для отримання сильної інтенсивності звуку постійно використовуються такі засоби: безперервна трель, тремоло та тремоландо, які дають кульмінацію інтенсивності, ефект вібрації звукової маси.

Ця модель «кульмінаційної текстури» вже зустрічається у роботах 1930-х років, у фазі зрілого неокласицизму вона поглиблюється. Його

залишки досі видно у творах 1960-х років, але в «камерній» формі, наприклад у «Нічого не думаючи» (1961).

Залишаючись на фактурі творів неокласичної фази, слід звернутися до досягнення композитора в галузі струнних інструментів. Глибокі знання техніки гри на цих інструментах (слід зауважити, що Бацевич була концертною скрипалькою), чудове відчуття їхньої специфічності лежить в основі моделювання текстурних упорядкувань у цій групі. «Зразковим» твором, безсумнівно, є відомий Концерт для оркестру струнний твір 1948 року, багатство фактури якого взаємодіє з широко розумінням техніки концертато. Тут віртуозно оброблено струнний ансамбль. У техніці концертатного виконання домінує принцип мотивного діалогу груп з частим використанням поділів. Поділ, запроваджений у всіх групах одночасно, підкреслений диференціацією артикуляції та діалогом соліста з однією з груп, є однією з найвлучніших ідей Бацевич (Приклад 2).

Техніка ділення (діл. а 3, діл. а 4) найбільш широко використовувалася в Частині II. Сама тема була реалізована нетрадиційним способом: у паралельних терціях в обох групах скрипок та два контрастні типи артикуляції, «кольорова» *con sordino* та *sul ponticello*, в яких Й.М. Хомінський вбачає імпресіоністські впливи (Приклад 3) [12, с. 393].

12

solo

Vni 1

altri

Vni 2 div.

Vle div.

Vc. div.

Cb.

Приклад 2. Концерт для струнного оркестру, частина III, (№ 12 у партитурі).



Приклад 3. Концерт для струнного оркестру, частина II, тем.

У подальшому творі ця тема (до речі, трактована як остинато) з'являється в «потрійній» артикуляції в унісон: тремоло піццикато легато. Часті поділки всіх груп також дає велику гармонійну насиченість (форму «акорду в русі»), його широко використовують при грі двох нот та акордів в окремих частинах. Техніка концертато також реалізується через конкуренцію різних фактурних аранжувань та їх енергійний та експресивний зміст. Контраст у динаміці та експресії вводиться сольними епізодами (зазвичай з'являються у сполучних частинах). Діалог двох коротких сольних партій є проявом оригінальних форм концертного виконання, що походять з з барокової практики (наприклад, частина I, № 11 партитури) [12, с. 395].

Технічно, сольна та ансамблева партії еквівалентні. Роль окремих груп також рівноцінна у збереженні продовження форми (великий ступінь незалежності партій контрабаса з технікою дівізі). Висота звуків часто перетинається, наприклад Група віолончелей видає вищі звуки, ніж група скрипок. Ця практика має переважно колористичне та динамічне значення на струнних інструментах – звуки, що виконуються у високих положеннях, особливо на нижніх струнах, вони мають специфічний, насичений відтінок. Нові фактурні засоби в Концерті поєднані з елементами історичної стилізації, такими як барокові фігурації та класична схема форми.

В оркестрових композиціях 1950-х років зростає ступінь варіативності та мінливості фактурних аранжувань, посилюється їх диференціація в горизонтальній та вертикальній прогресії. У «Варіаціях для оркестру» 1957 року помітна трансформація мотивної відповідності у відповідність фактурних станів, все ще досить одноманітні самі по собі.

Цей твір є містком між неокласичним та сонористичним стилями у творчості симфонічній. «Музика для струнних, труб та ударних» 1958 року – це ще один крок «до нового». Формально побудований за планом традиційних архітектурних принципів, він представляє техніку просторового розширення певної текстурної вихідної системи навіть на довших ділянках (принцип накопичення).

«Нічні думки» (1961), «сонористичне кредо» композитора, представляють нове трактування фактури – далекосяжну камеризацію. Фрагментація на окремі лінії та звукові події. Їх вертикальне та горизонтальне представлення впливає з ідеологічного припущення, натяку, що міститься в назві: Музика ночі (або Нічні ідеї). Автор рецензії на прем'єру виконання композиції підсумовує його перебіг наступним чином:

«Твір — це сума постійно нових, мініатюрних, інтимних ансамблів, надзвичайно різноманітних у своїй схожості, що є ніби множинним розщепленням у кольоровій призмі первинної виразності. Звідси мінливість тонких різновидів матових мармурів, їх пастельних кольорів [15, с. 10].

У своєму аналізі Адріан Томас виділяє «сім текстур» прогресу в Пенсієрі взаємозамінно за принципом переплетення варіантів заданого розташування (позначено великою літерою) з новими розташуваннями. Все це коментується як текстура стійкого фону та фрагментарний передній план (текстура суцільного фону та фрагментарного переднього плану) [25, с. 99.].

Перший — це поєднання трьох окремих планів: тремоленд секунд альти, повторювані фігурації арфи та окремі звукові стрибки вібрафона:



Приклад 4. *Pensieri notturni*, vol. 5, 6.

Вищезгаданий твір було виділено тут, оскільки він являє собою явний якісний стрибок у розвитку текстур. Аналогічне явище спостерігається в камерній музиці. Розвиток фактури струнних квартетів зрілої неокласичної фази (III, IV, V) веде від аранжувань більш однорідна для все більшого підкреслення кольорів, дедалі сильніша вертикальна диференціація паралельних партій та створення численних варіантів взаємодія чотирьох інструментів. Функції окремих інструментів рівноправні, також існує постійна взаємозамінність у розподілі ролей (провідних тематичних думок) або функцію акомпанементу-гармоніки).

Квартети 3-й, 4-й та 5-й демонструють поступовий розвиток еволюція підходу до послідовної варіації текстури». Струнний квартет III (1947) використовує специфічну форму фактури в довших інтервалах, як показує 4-й квартет (1951) більша частота у мінливості звуку, що сповіщає про напрямок еволюції.

П'ятий квартет (1951) вводить нові питання фактури — це проміжний твір між неокласичними квартетами та 6-м і 7-м квартетами 1960-х років (він відіграє ту саму роль, що й Варіації для оркестру в симфонічній музиці).

Різка зміна фактури музики Бацевич на початку 1960-х років вимагає введення нової термінології. Відхід від неокласичних моторних навичок та

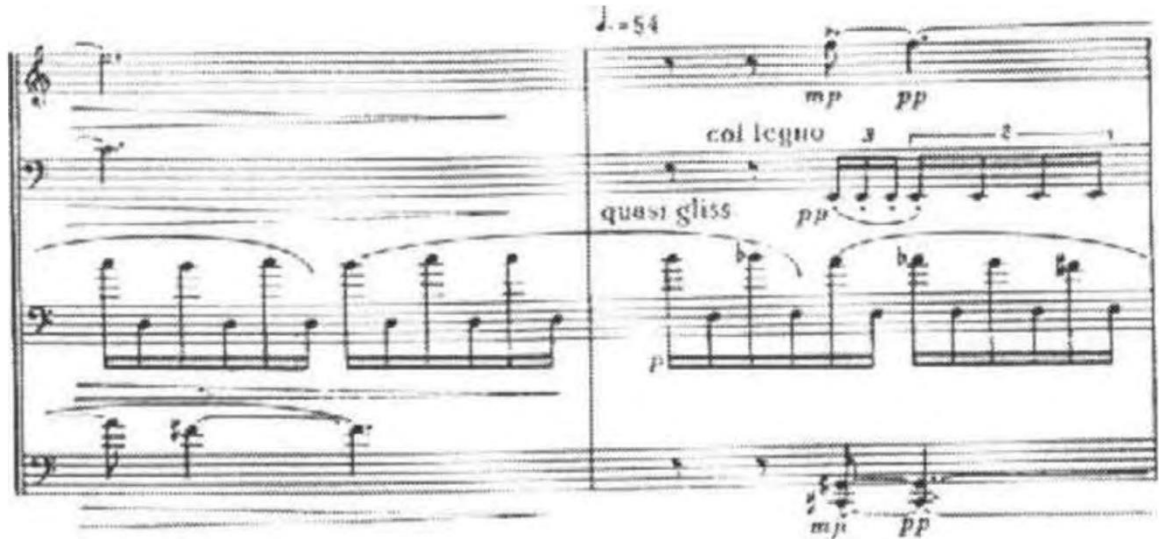
емансипація фактора кольорової артикуляції, з усіма наслідками для виконавського складу та ролі інструментальних груп, складають типи гомота полігенної текстури останнього десятиліття творчості.

Однорідна текстура — це текстура, яка є однорідною перш за все до звукового матеріалу в даному формальному розділі, це також стосується однорідного виконавчий склад. Полігенна текстура означає вертикальну диференціацію матеріалів і застосовується до різноманітних виливків. Обидва типи текстур взаємопроникають та створюють проміжні типи та різновиди. Вони використовуються за аналогією та асоціацією з традиційними поняттями гомофонії та поліфонії, які вже не є доречними для музичних явищ другої половини 20 ст.

Соноризм Бацевич створює настільки різноманітну палітру текстур, що використання ці поняття завжди будуть лише приблизними. Наприклад, полігенність в однорідному У складі однорідних інструментів, таких як струнний квартет, це передбачає одночасне поєднання різних типів артикуляції (наприклад, легато та піцicato в середніх голосах) і два типи гармонічної гри в крайніх голосах).

Сильний динамізм ходу форми у творах Бацевич останнього десятиліття передбачає високу частоту варіацій текстурних станів на коротких ділянках. Постійна диференціація фактур та створення цілого ряду проміжних аранжувань є постійною рисою звукової мови 1960-х років. Згадані вище типи текстури (однорідна та полігенна) зустрічаються у двох різновидах: безперервна та переривчаста. Ступінь безперервності визначається спосіб формування мікроформ, і особливо ритмічного елементу. Безперервна однорідна текстура є аналогією монотекстури неокласичного періоду. Його виникнення обмежується розривними епізодами. В оркестровій обстановці він функціонує лише в межах певної групи інструментів і не з'являється в тутті. Розривні системи – це результат розсіювання матеріалу в окремі структури. У полігенній текстурі різноманітні матеріальні ходи звучать одночасно. Змішаний склад

оркестрових творів є допоміжним фактором, хоча композиторка часто створює полігенну матеріальну фактуру з однорідним складом. У «Квартеті для чотирьох віолончелей» (1964) суть цього явища полягає у злитті двох ліній: статичної та лінії руху (у ритмічному сенсі).



Приклад 5. Квартет для 4 віолончелей, частина. II, том. 71. 72.

У вертикальній площині композицій 1960-х років формування фактури, як оркестрової, так і камерної, відбувається у трьох типах:

1. діалогічні (діалоги коротких однорідних послідовностей);
2. смуга (співіснування статичних та рухомих смуг — приклад 6);
3. змішані (поєднання різних форм).

Як і у формальній структурі, текстура пов'язана з енергетичним процесом. Між У творах Гражини Бацевич існують специфічні, повторювані зв'язки між типом текстури та енергією. Статичні енергетичні секції зазвичай працюють із безперервною текстурою з різним ступенем гомо- або полігенності. Зазвичай це тимчасове технічне обслуговування, специфічний матеріал та текстурний стан. Динамічна енергетика пов'язана з переривчастою полігенною текстурою — тут більша кількість музичних подій випромінюється зі змінним текстурним зображенням. Таким чином, існує взаємозалежність між типом енергії, формою та текстурою.

Вищенаведені міркування висвітлили індивідуальні особливості композиторської техніки Гражини Бацевич з точки зору фундаментальних елементів. Однак, суть мови композиторки полягає, перш за все, в технології роботи струнних інструментів. У цій дисципліні індивідуалізм звукової мови Бацевич виражає себе найповніше. Оригінальність композиторського винаходу полягає, перш за все, у способах об'єднання, одночасної співпраці кількох ретельно підібраних елементів техніки та їх наслідки. Характерною рисою її стилю є постійне коливання цих ресурсів під час роботи над твором. Мінливість елементів ігрової техніки, наприклад, зміна типу фігурації взаємодіє з текстурою, щоб визначити поділ форми.

Композиторка включила у квартети найбільший спектр технічних елементів: струнні та скрипкові мініатюри. Залежно від типу форми, вони стають засобами обробки або варіативної роботи та мають вирішальний вплив на фактурний образ.

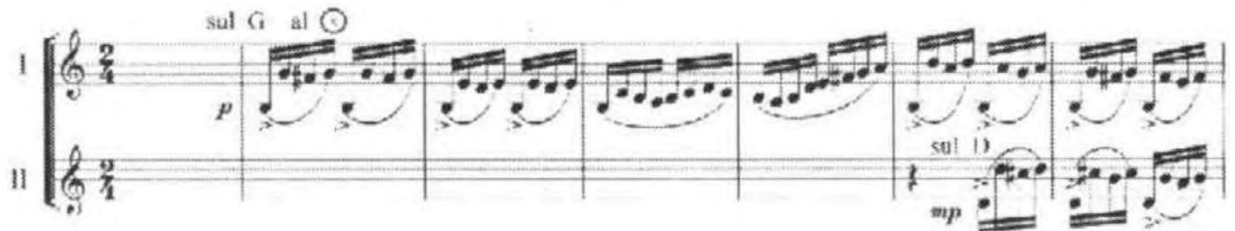
Елементи техніки гри на скрипці, які ми розглянемо, поділяються на три основні типи:

- 1) у техніці фігуративного пасажу,
- 2) в артикуляції,
- 3) у кольорах.

Гражина Бацевич використовувала всі відповідні види фігурації струнних інструментів: гамма (у творах, що стилізують барокову фактуру), гармонійна, репетитивна (часте повторення однієї тональності), баріоляж (зміна струни на кожній фігурація звуку). Особливої уваги заслуговують типи фігурації, що походять від техніки барокової фігурації (Вівальді, Бах), які можна охарактеризувати як альтернативні фігурації. Суть цих фігурацій (як і в послідовностях акордів) полягає в обміні одна або декілька висот відносно однієї константи. Бацевич вводить багато структурних варіацій цього типу фігурації; Малгожата Гасьоровська називає їх «маятниковими структурами» (або «маятниковими фігурами») [14, с. 126.].

Серед них найпомітнішим є тип структури, що виконується на одній струні, з поступово звужуванням або розширюванням амбітусом та почерговим використанням порожньої струни.

Тут важливою є диференціація звукового забарвлення порожніх і вкорочених струн.



Приклад 6. Увертюра для оркестру (1943), т. 1 7 (партія першої скрипки)

Відкрита струна, яка є віссю фігуративного розташування для перших чотирьох повторень щоразу припадає на різний такт ритмічної групи, після чого аранжування повторюється. Таке нерегулярне угруповання метричної альтернативної фігурації характерні для пізніших творів.

Хроматично-прогресивні фігурації гам також характерні для сонористичних творів – у цьому випадку багатонотна частина, побудована за гамою хроматичний (три- або чотиринотий) підлягає прогресивним зрушенням і поєднується з технікою переплетення. Бацевич вперше використала цей тип фігуративної структури у фіналі 4-ї симфонії (1953), а пізніше у текстурному аранжуванні в «Номінальних думках» та в кожній наступній оркестровій композиції.

Вони зустрічаються у всій групі струнних інструментів: паралельно, разом і поодинокі:



Приклад 7. Концерт для великого симфонічного оркестру, частина. III,
т. 174 176

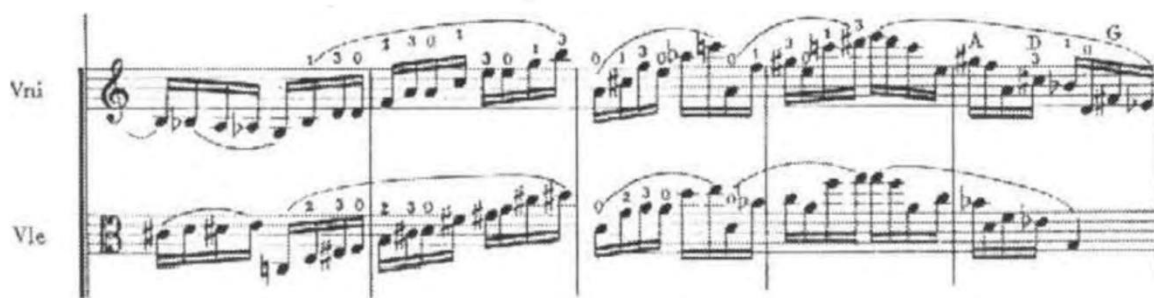
Ще одним ідіоматичним засобом скрипкової техніки, який заслуговує на особливу увагу та проявляється в усьому творі, є специфічний тип пасажу, який можна охарактеризувати як аплікаційний пасаж. Це тип інтервальної структуризації в пасажно-фігуративному процесі, що виникає через специфіку аплікатури струнних інструментів, що полягає у визначенні три- або чотиринотної вихідної структури, що відповідає певному розташуванню аплікатур в одній позиції (у техніці лівою рукою) на одній або двох струнах, яка постійно транспонується на інтервал квінти вгору або вниз. У грі на струнних інструментах це означає передачу цієї структури в аналогічних місцях на суміжних струнах або парах струн. З технічного боку це означає виконання всього пасажу в одній і тій самій позиції, тільки зі зміною струн. Перший уривок аплікації з'являється в Каприсі № 1 для скрипки та фортепіано 1932 року в дуже простому аранжуванні, пізніше в Концерті для скрипки з оркестром 1937 року:



Приклад 8. Концерт для скрипки з оркестром № 1,
частина. I, такт 39. 40 (партія скрипки)

Композиторка послідовно розвиває цей тип пасажноподібних інтервальних структур у її подальших роботах, досягнувши їхнього виключного використання в аранжуваннях пасажів партії струнних інструментів у піснях 60-х років (вони часто використовуються в партіях віолончелі). Глибокі знання Бацевич скрипкової техніки відобразилися у створенні дуже різноманітних та витончених пасажових структур.

Часто використовуваний принцип полягає у розділенні послідовних транспозицій структури порожнім рядком - вихід (аналогічно, як в альтернативних фігураціях). У музиці для струнних, труб та ударних (1958), така технічна деталь стає основним способом організації прогресій у струнній групі. Тут пасажі з аплікатурою завжди включені в моноритмічні прогресії. Група з чотирьох шістнадцятих нот зазвичай включає двонотний візерунок (найчастіше терція), поєднаний з відкритою струною, створюючи тринотну послідовність (перенесену на сусідні струни), яка порушує рівномірний ритмічний пульс – ще одна подібність до структури альтернативних фігурацій. Результатом є нерегулярність появи початкової структури в ритмічному плані:



Приклад 9. Музика для струнних, труб та ударних, частина III, том. 60 64

Пасажі аплікацій надають «струнним» частинам динамічного характеру, зумовлюють мінливість кольору на коротких ділянках, а з технічного боку є доступними для виконання. У більшості фрагментів цього типу послідовність звуків створює лінію, яка рівномірно (частіше) спадає або піднімається. З впровадженням більш досконалих конструкцій (7-й концерт для скрипки з оркестром 1965 року, 4 каприси для скрипки соло 1968 року) лінія прогресії стає більш фігурною, містить більші інтервальні стрибки.

У частинах творів 1960-х років домінантним розташуванням є розташування початкової структури у вищій позиції та створює більший інтервал з відкритою струною:



Приклад 10. Концерт для скрипки з оркестром № 7, частина III. Сольна партія № 13

Бацевич також використовує транспозиції початкових структур, наприклад після подвійної проєкції на дві струни вона переносить його на півтон у нижчу або вищу позицію, в яких відбуваються наступні преєкції.

Пасажі цього типу завжди виконуються легато, в останніх роботах також збагачений кольором *sul ponticello*.

Широкий спектр технічних елементів присутній в артикуляції, гри двома нотами та маніпулювання всім колірним потенціалом струнних інструментів. Звернемо увагу на прийоми, особливо характерні для творів Бацевич:

- тремоландо у двох нотах,
- тремоло в поєднанні з тембром *sul ponticello* — зазвичай використовується у голосах супроводжуючи виникнення тематичної думки або як звукова аура, сполучники у неокласичних творах, у сонористичних творах як самостійна колірна одиниця,
- трель у поєднанні з гліссандо,
- артикуляція сальтандо (фактично рикошет) — у неокласичних творах (також ранніх) використовується на двох або трьох нотах,
- у сонористичних композиціях також у довших пасажах виконувалося гліссандо, пропускаючи позначку точних висот:



Приклад 11. Струнний квартет № 7 (1965), частина I, № 2 партитури

Похідним типом артикуляції від сальтандо є різкий, кинутий смичок, який називається «ghettato come percussione», запроваджений композитором у 1960-х роках. Це трапляється на окремих нотах в акордах, особливо в партіях віолончелі. Для цього до цього роду також належить *col legno*, хоча його позначення використовується рідше (в *In ima parte* з 1967 року), рік, коли композиторка використала *col legno* як заміник).

- універсальне використання техніки флажолету, що представлено в композиціях у подвійній функції:
- як самостійний тон при використанні природних гармонік у звуці
- та в поєднанні з грою арпеджіо,
- у коротких мотивних прогресіях, створених за допомогою штучних четвертних гармонік (відмінною рисою є гармонічні звуки з короткою граційною нотою).

З точки зору артикуляції, найбільш індивідуальним є характер поєднання двох технічних елементів, що називаються «спіцато гліссандо». Артикуляція струн позначена як *spiccato*, воно поєднується тут з плавними рухами гліссандо лівої руки, які у прогресії висоти звуку це забезпечує плавну хроматичну прогресію. Найповніший презентацією такого способу гри є друга частина Другої сонати для скрипки соло 1958 року:



Приклад 12. Соната № 2 для скрипки соло, частина II, т. 1-12

Сонористичні твори широко використовують колористичні якості гліссандо, не лише в симбіозі з коротким смичком, але й той, що зазвичай використовується разом з іншим окремим поєднанням, наприклад з тремоло. В оркестрових творах характерними рисами є одночасне гліссандо всієї струнної групи, що виконується збіжними та розбіжними рухами (особливо підкреслено в Концерті для великого симфонічного оркестру 1962 року) та послідовні послідовності кількох коротких гліссандо окремими голосами.

Підсумовуючи аналіз особливостей техніки гри на струнних інструментах, варто звернути увагу на її головну особливість, що впливає з самого ставлення Гражини Бацевич до цього інструменту.

Технічні та звукові засоби, що використовуються композиторкою, безпосередньо походять від природи інструменту, від його специфічності та функції у співвідношенні з ним. У творчій уяві Бацевич інструментальні прийоми доводять її винахідливість, впливають на жанр мотивів та відіграють роль творчого фактора у творі.

2.2. Жанр скрипкового концерту на прикладі концерту №1 для скрипки Гражини Бацевич

Гражина Бацевич написала свій перший із семи скрипкових концертів у 1937 році. Композиторка вклала тут весь свій багаж знань і досвіду в галузі скрипкового мистецтва. Стилiстично композиція є вмілим синтезом неокласичних тенденцій з усвідомленням Гражиною Бацевич соноризму, що є новаторським здобутком Гражини Бацевич на даному етапі розвитку інструментального мистецтва XX століття.

Твір виразно декларує необароково-неокласичні риси та орієнтований на продовження класичного структурно-семантичного жанрового варіанту – тричастинного, проте, без сольних каденцій. У цьому прагненні Гражина Бацевич і постає поряд з іншими відомими взірцями необарокового

інструментального мислення, вершинними прикладами якого є твори Ігоря Стравінського та інших мистців XX століття.

Тричастинний твір побудовано за класичними принципами жанру, хоча й не містить сольних каденцій. Він відкривається живим, життєрадісним сонатним алегро, якому передуює вступ до скрипки. Середній, меланхолійний *Andante (molto espressivo)* – красива стилізація фольклору – kujawiak. Концерт завершується жвавим *Vivace*, початок якого описала Малгожата Гасьоровська: «Це «стрибучість» як спосіб буття цієї музики, вловлений рівномірним ритмічним пульсом, завжди з наголосом на «раз». І фігура маятника, що з'являється в темі, своєрідна емблема, якою Гражина Бацевич позначила всю свою творчість. Здається, у цій короткій темі міститься вся філософія мистецтва Гражини Бацевич» [14, с. 110].

Перший скрипковий концерт був уперше виконаний у березні 1938 року у Варшаві оркестром Польського радіо під керівництвом Гжегожа Фітельберга. Незважаючи на позитивні відгуки, понад 70 років твір виконувався з рукопису. Лише у 2009 році видавництво Polskie Wydawnictwo Muzyczne опублікувало фортепіанну редакцію. Прем'єра твору на компакт-диску відбулася в 1999 році з нагоди 90-річчя від дня народження Гражини Бацевичі 30-річчя від дня її смерті скрипалем Кшиштофом Бонковським та оркестром Польського радіо під керівництвом Яцека Рогали (Польське радіо PRCD 126). Інше виконання в інтерпретації скрипальки Йоанни Куркович та оркестру Польського радіо під керівництвом Лукаша Боровича було видано 2009 року британською компанією Chandos (CHAN 10533).

Основою творення драматургії у композиції, яка складається з трьох частин є образно-тематичний та темповий контраст частин. У музичній мові скрипкового концерту №1 яскраво проявляється наслідування ритміки і фактури типу бароко, яка втілена у творах Й. С. Баха та його сучасників. Також здійснюється ефектне опрацювання матеріалу, який ми аналізуємо, з позицій та особливостей музичного мислення XX століття.

Перша частина скрипкового концерту №1 Гражини Бацевич – життєрадісне та жваве *Allegro* (Додаток А), викладене у сонатній формі. Нетрадиційним є вступ до частини – цей розділ не викладається оркестром, а містить скрипкове соло, що, на нашу думку, компенсує відсутність сольної каденції у творі [4, с.129].

У вступі концерту зароджується головна тема твору, тут наслідуються інтонаційні, ритмічні, фактурні (приховане двоголосся тощо) та інші засади стилістики барокової (насамперед, бахівської) музики. Тематизм сповнений гострих, пружних стрибків від затактових шістнадцятих, у тому числі подвійними нотами, пасажів, що розпочинаються від затриманого звуку та після паузи й завершуються на сильній долі тощо. Водночас, сучасним баченням зумовлена синкопована акцентність та інші риси, що наче привносять звучання у новітню добу [4, с.131].

Форма вступу включає три етапи. На першому етапі викладається основний тематизм (сегмент а), який будується на зіставленні двох фактурних компонентів – стрибкоподібного руху *staccato* зі зміщеним акцентуванням метрично слабких одиниць (такти 1-2, 7-3) та гамоподібних послідовностей у двоякій артикуляції *sul ponticello* (такти 3-4, 9-10) та огаїпагіо (такти 5-6, 11-12). На другому етапі (а₁) здійснюється півтонова транспозиція початкового композиційного сегменту, а на третьому – представляється розімкнена структура із постійним мотивним розгортанням (b). При цьому чергуються ефектні динамічні хвилі, створюючи дзеркальне відображення: *f pp f, f pp f* [4, с.123].

Основна тема, в якій фокусуються різноманітні відтінки іронії та гротеску, поступово кристалізується із початкової інтонаційної фігури вступу, постає у ямбічних фігурах, в яких у затактовій частині використані секстолі, форшлаги та ін. Застосовано техніку поліфонічних імітацій, при цьому скрипкова фігура імітується в оркестрі в оберненій формі, в інверсії (такти 25- 28, 29-30).

Далі у творі головними чинниками, на які спирається Гражина Бацевич у відкриванні тематизму, є барокові техніки мотивного розгортання,

варіантної повторності інтонаційних структур, транспонованої повторності. Наприклад, двотактовий фрагмент теми у тактах 33-36 повторно проводиться у дещо видозміненій квінтовій транспозиції наприкінці структури, а в заключній фазі (такти 47-55) тема головної партії звучить лише у партії оркестру [4, с.127].

Експозиційний розділ поєднує головну тему з побічною за допомогою короткої зв'язки. Побічна тема відображає витончену ліричність, характерну для польської музичної традиції. Вона має проникливу мелодику в уповільненому темпі, що контрастує з головною темою цієї частини [4, с.128].

Ніжна *cantabile*-лінія побічної теми поєднується із синкопованим ритмом та енергійним пульсуванням акордово-гармонічного супроводу. У межах експозиції цей контраст пом'якшується тембром струнних (гармонічні вертикалі). У репризі цей ефект посилюється завдяки акордовим *staccato* духових.

Скрипкова тема поділена на два фрагменти (а і b), які з'єднуються шістнадцятковими пасажами. Завершення другого фрагменту – це квінтова транспозиція першого: «a f^{is} a f e s b – e c^{is} e c b f» [4, с.124].

Гражина Бацевич часто використовує транспоновані повтори. У подальшому епізоді другий фрагмент побічної теми розподіляється між флейтою і кларнетом. Скрипковий контрапункт базується на фрагментах вступу: гамоподібних пасажах (*sul ponticello*) і виразних акордах.

Вторгнення головної теми завершує презентацію персонажів сонатної форми. Короткі *tutti*-фрази чергуються з елементами *sol*i: квартове дублювання фігури скрипки та ксилофона (*sul ponticello*).

Початок розробки містить риси стилю Кароля Шимановського. Діалог кларнета і скрипки соло розгортається на спільних інтонаційних структурах. У другій фазі з'являється інверсована побічна тема (скрипка соло). Третя фаза — варіація головної теми.

У репризі головна тема звучить у новому тональному положенні, але її початкова тональність повертається в коді. Побічна тема репродукується у тритоновій транспозиції [4, с.128].

Друга частина (*Andante, molto espressivo*) стилізує куяв'як, наближуючись до «пейзажних» замальовок Бартока. Тут виразно представлений етнохореографічний код польської музики.

Форма частини — тричастинна. Оркестрове тло камерне, з використанням поліфонічних прийомів. Скрипкова тема базується на фольклорній мелодиці, з октавно-квінтовим бурдоном і валторновим контрапунктом — це приклад етноінструментального архетипу польської музики.

Структура теми — *a b a1 b1 b2*. Вона базується на варіаційних повторях. Фрагменти *b1* і *b2* — модифіковані квартові та квінтові транспозиції теми.

У варіаціях тема змінюється. Перша — зберігає мелодію, але змінює тональність, гармонію й фактуру. Друга — видозмінює інтонацію та розширює структуру (до 15 тактів) через секвенції. Незмінною лишається квінтова основа.

У третій варіації (*a tempo*) тема знову має первісну тональність, але розвивається варіаційно, формуючи гетерофонне двоголосся. Перший тритакт повторюється двічі, транспоновано на тон вгору. Сегмент *a* розширюється новим тактом, *a1* — завдяки імітації в оркестрі. Сегмент *b1* починає нову фазу, близьку до коди.

Фінал (*Vivace*) — яскраве скерцо в формі *ABA1* з синтетичною репризою та кодою. Його структура *ABCACA* (кода) має ознаки рондо [4, с.129].

Перша тема — легка й жартівлива, з відсилками до стилістики Баха: гамоподібні пасажі, 6/8, жига, багатоголосся. Друга (*Meno mosso ma non troppo*) — лірична, контрастує з першою, спершу в оркестрі, потім у скрипці з синкопованим ритмом і остинатами.

Третя тема (*Riù mosso*) танцювальна, викликає асоціації з балетом. Метр змінюється на 2/4, мелодія прикрашена мордентами та пунктирним ритмом, що створює ефект жарту. Вона звучить у скрипці, потім — в оркестрі, вступаючи в контрапункт із бахівськими пасажами.

У репризі перша тема повторюється в оригінальній тональності. Третя — транспонована, але знову повертається до первинної тональності. Завершення фіналу повертає образ початкового скерцо [4, с.130].

Отже, у Першому концерті для скрипки Гражини Бацевич виразно окреслюються неокласичні та необарокові тенденції мистецьких пошуків композиторки, відображені, зокрема, на рівні укладення композиційної структури концертного циклу, зорієнтованої на жанровий інваріант класичного концерту вісімнадцятого століття, на рівні архітектоніки окремих частин циклічної послідовності, застосування техніки барокової поліфонії, на рівні / організації мовно-стилістичних компонентів з музичної форми (наслідування бахівської мовної стилістики способом імітування та загальну неокласично-необарокову спрямованість композиції, також примітно презентується і колористика оркестрових барв, що виказує інспірацію та вплив оркестрового письма Кароля Шимановського та прокладає шляхи до сонористичних пошуків у польській музиці середини – другої половини ХХ століття.

ВИСНОВКИ

Індивідуалізм звукової мови Гражини Бацевич очевидний на всіх етапах творчості композиторки і має неабияке практичне значення для виконання творів для скрипки сьогодні. Незалежно від стилістичної спрямованості, музика мисткині демонструє три загальні характеристики:

- 1) домінування інструментальної музики з акцентом на камерній музиці,
- 2) сильна динаміка музичного прогресу,
- 3) розвиток особливостей власної мови на рівні форми та окремих елементів:
 - а) повторення у формальному мисленні,
 - б) згущення ідіоматичних ознак у сфері техніки та звукового потенціалу струнних інструментів.

Найбільш виразні індивідуальні характеристики проявляються в наступному:

- формування форм реприз,
- створення фактурних станів,
- деякі гармонійні засоби.
- елементи техніки гри на струнних інструментах,
- вибір конкретних звуків та їх наслідків.

Серед архітектурних особливостей форм реприз, що обговорюються в цьому дослідженні, дві якості слід вважати вирішальними для їхнього індивідуального характеру.

Характерні риси неокласичних творів:

- розробка моделі інтегральної репризи,
- застосування правила обробки фактури.

Креативність зображення текстури у роботах Гражини Бацевич не залежить від тип форми. Це актуально як у творах, орієнтованих на традицію, так і сформованих за принципом форми-процесу. а також у творах нової

спрямованості, складених як збірка форм. Роблячи вибір з багатого спектру текстурних питань, слід також сформулювати два явища:

- використання монофактури (особливо виготовленої з паралельних прогонів) (гама) та результуюча «кульмінаційна текстура»;
- симбіоз фактури та типу енергії, типовий для сонористичних творів.

Наступні три фактори: гармонія, техніка струн, оркестровий колорит розкриваються на рівні окремих рис детально і майстерно. Серед них слід враховувати ті, що відбувалися протягом багатьох років її роботи. В області гармонійних засобів такими одиницями є:

- концентроване розташування всіх гармоній,
- дев'ятий амбітус акордових структур (зменшений у сонористичних композиціях до дев'ятих подвійних нот).

Найбільша група ідіоматичних індивідуальних рис зустрічається в техніці гри на струнних інструментах. До найбільш характерних належать: альтернативні фігурації у сонористичний період, засновані на зсувах:

- півтон,
- уривки із заявки,
- артикуляція сальтандо (рикошет); у композиціях 60-х років у поєднанні з грою гліссандо,
- техніка гліссандо спікато.

Комплекс повторюваних ідіоматичних рис у композиційній техніці створює індивідуальний стиль творця. Індивідуальний стиль, у свою чергу, є мірою оригінальності та художності. Це також визначає життєву силу творів композитора, їх сприйняття та власне внесок у розвиток історії музики.

У Першому концерті для скрипки Гражини Бацевич виразно окреслюються неокласичні та необарокові тенденції мистецьких пошуків композиторки, відображені, зокрема, на рівні укладення композиційної структури концертного циклу, зорієнтованої на жанровий інваріант класичного концерту вісімнадцятого століття, на рівні архітектоніки окремих частин циклічної послідовності, застосування техніки барокової поліфонії, на

рівні / організації мовно-стилістичних компонентів з музичної форми (наслідування бахівської мовної стилістики способом імітування та загальну неокласично-необарокову спрямованість композиції, також значно презентується і колористика оркестрових барв, що виказує інспірацію та вплив оркестрового письма Кароля Шимановського та прокладає шляхи до сонористичних пошуків у польській музиці середини – другої половини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 76-83.
2. Гуральник Н. П. Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ століття: історія, теорія, методика: навч. метод. посібник Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. 144с.
3. Капцош Р. В. Розвиток інструментального концерту ХХ ст. : на прикладі концерту № 1 для скрипки з ркестром Гражини Бацевіч : дипл. робота... «Бакалавр» / ЛНМА ім. М. В. Лисенка; наук. керівн. Новакович М.О. Львів, 2023. 33 с.
4. Самострокова Н. О. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 290 с. Режим доступу: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Samostroкова_dys.pdf.
Назва з екрану. Дата перегляду: 15.08.2024.
5. Самострокова Н. Ліризм як етнохарактерна домінанта польського скрипкового концерту ХХ століття. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» : «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22–23 січня 2021 року : протоколи засідань*. Львів, 2021. С. 127–128.
6. Самострокова Н. Польський скрипковий концерт: витоки і історія». *Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016», 24–26 лютого 2016 року : тези*. Львів, 2016. С. 136–137.
7. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.

8. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ: Музична Україна, 1980, 79 с.
9. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974. 115 с.
10. Bauer J. Sonorystyczne inklinacji w twórczości Grażyny Bacewicz. *Rodzeństwo Bacewiczów* : materiały z międzynarodowej sesji naukowej (Łódź, kwiecień, 1995). Łódź : AM, 1996. S. 155–162
11. Bacewicz Grażyna. *Encyklopedia muzyki* / Chodkowski A. (red.). Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1995. S. 456.
12. Chomiński J. M. Koncert na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz. |*Studia muzykologiczne*. T. 5. Kraków, 1956. S. 390-395.
13. Chomiński J. M. Muzyka Polski Ludowej. Warszawa, 1968. 223 s.
14. Gąsiorowska M. Bacewicz. Kraków : PWM, 1999. 507 s.
15. Gorczycka M. Pensieri notturni Grażyny Bacewicz. *Ruch Muzyczny*, 1961. № 21. S. 9-10.
16. Grażyna Bacewicz. Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, listopad 2001, aktualizacja: wrzesień 2008, październik 2014. Режим доступу: <https://culture.pl/pl/tworca/grazyna-bacewicz>. Назва з екрану. Дата перегляду: 07.02.2025.
17. Grażyna Bacewicz. Omówienia utworów. VII koncert skrzypcowy. Режим доступу: <https://bacewicz.polmic.pl/vii-koncert-skrzypcowy>. Назва з екрану. Дата перегляду: 15.08.2024.
18. Grażyna Bacewicz. Omówienia utworów I Koncert skrzypcowy. Режим доступу: <https://bacewicz.polmic.pl/i-koncert-skrzypcowy/>. Назва з екрану. Дата перегляду: 15.08.2024.
19. Iwanicka-Nijakowska A. Grażyna Bacewicz, «Koncert skrzypcowy nr 1». Culture.Pl. Режим доступу: <https://culture.pl/pl/dzielo/grazyna-bacewicz-koncertskrzypcowy-nr-1>. Назва з екрану. Дата перегляду: 16.08.2024.

20. Polskie Centrum Informacji Muzycznej. Związek Kompozytorów Polskich maj 2003. Режим доступа: <https://culture.pl/pl/dzielo/polska-muzyka-skrzypcowa-xx-wieku>. Назва з екрану. Дата перегляду: 16.08.2024.
21. Renat M. Wybrane zagadnienia idiomu kompozytorskiego Grażyny Bacewicz. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*. 2005, z.1. S. 35-71. Seria: Edukacja Muzyczna,
22. Saidkhonov Abdullo. History and development of the instrumental concert genre. Режим доступа: <https://www.gospodarkainnowacje.pl/index.php/poland/article/view/471/443> . Назва з екрану. Дата перегляду: 16.08.2024.
23. Schiller H. Ze studiów nad muzyką G. Bacewicz. *Muzyka* : kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki (Kraków), 1964. № 3–4. S. 3–15.
24. Stawowy L. Bacewicz Grażyna. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* / red. E. Dziębowska. Kraków, 1979. S. 109.
25. Thomas A. Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music. *Polish Music History Series*. Los Angeles, 1985. 128 p.
26. Zieliński, Tadeusz. “Waler szlachetnego rzemiosła (o twórczości G. Bacewicz).” *Ruch Muzyczny*, 1961. № 8.

ДОДАТОК



Гражина Бацевич, 1960 р.