

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня

«Бакалавр»

на тему:

ТВОРЧИСТЬ ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ.

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ

№1 ТА №2 В КОНТЕКСТІ ПОЛЬСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ

СТОЛІТТЯ

Виконавець: студентка 4 курсу

денної форми навчання

зі профілізації «віолончель»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Дулько Катерина Ярославівна

Науковий керівник:

старший викладач

Литвиненко Оксана Олександрівна

Рецензент:

Заслужений діяч мистецтв України, професор

Ланюк Юрій Євгенович

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГРАЖИНА БАЦЕВИЧ – АМАЗОНКА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ	6
1.1. Значення та вплив творчості Гражини Бацевич на польську музичну культуру ХХ століття.....	6
1.2. Життєвий та творчий шлях композиторки.....	8
1.3. Огляд та особливості творчої спадщини Гражини Бацевич	14
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-СТРУКТУРНА БУДОВА КОНЦЕРТУ №1 ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ.....	16
2.1. Встановлення значимості віолончельного концерту як жанру.....	16
2.2. Порівняльна характеристика концертів №1 та №2. Структурний аналіз творів.....	19
ВИСНОВКИ	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	28

ВСТУП

В ХХ столітті на мистецьку арену виходить нова течія - авангардизм. У мистецтві музичного авангарду основні проблеми естетики набули особливого, часто суперечливого характеру. Опозиційність та альтернативність авангарду початку століття – у період свого становлення – яскраво виявляються на контрасті із традиційними формами художньої дійсності. Розуміння мистецтва полягало в новій революційній побудові життя, що намагалася прорватися через матеріальний світ до духовної його сутності. Безперечно, такі ідеї, що мали статус далекий від теоретичного дискурсу класичної естетики, виходили за межі традиційного і звичного, коли поняття «прекрасного» та «потворного» чи не вперше відходять на другий план, втрачаючи свої ключові позиції, не спрацьовують або спрацьовують не завжди. Завдання мистецтва розуміється в тому, щоб переосмислити простір культури, створити нові, новітні норми, цінності та ідеали не лише у сфері культури, а більше – у сфері особистого та суспільного життя, збудувати іншу модель особистості, нової людини і нового соціуму - досконалого, здорового, сучасного, суголосного модерним технологіям та ідеологічним уявленням. Перші спроби втілити ці ідеї в життя стали усвідомленою тенденцією наприкінці 1910-х – на початку 1920-х рр., та втілювалась у творчості дадаїстів. Цю загальну спрямованість мистецтва авангарду можна прослідкувати від зародження до його занепаду.

Складну, багатоаспектну картину функціонування та розвитку музичного мистецтва ХХ ст. вивчають у контексті філософсько-естетичного, історико-культурологічного, музикознавчого напрямків, пов'язаних із пошуком нових підходів, методів та засобів, необхідних для розуміння та оволодіння естетичними цінностями музичного мистецтва, поглибленого пізнання сучасного світу, основних процесів розвитку стильових напрямів авангарду.

Представники авангарду орієнтувалися на ірраціоналізм творчості, чому активно сприяла вся різнобарвна бурхлива духовна атмосфера: науково-

технічний прогрес, зміна озброєння, війни та революції ХХ ст., соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання сутності особистості. Маніпулювання масовою свідомістю призвели до кризи особистості – розсіяного блукання в житті та культурі, де є непередбачувана загроза, страждання, абсурдні події, смерть. Звідси активне використання прийомів алогізму, парадоксії, алеаторики з абсолютизацією принципів випадковості у створенні та виконанні музики, конкретна поезія та конкретна музика, театр абсурду з його утвердженням безвихідності та трагізму людського існування, абсурдності життя, апокаліптичні настрої, що яскраво зображені в дадаїзмі, сюрреалізмі, літературі «потoku свідомості». У сфері наукової думки безпосередньо на розвиток авангарду вплинули головні досягнення практично в усіх сферах наукового знання, починаючи із середини ХІХ ст., і особливо – відкриття першої половини ХХ ст.

Проте, культурно-цивілізаційні процеси не відбуваються миттєво, старе, фактично, ніколи повністю не витісняється принципово новим, і зміна культурних парадигм не є однозначною та лінійною. Тому закономірно, що поряд із некласичними формами музичного мислення та естетичної свідомості протягом усього ХХ ст. існували і досягали значних висот у сфері музичного вираження феномени класичного (або близького до нього, яке зароджувалось на його традиції) мистецтва.

Актуальність дослідження у ревізії віолончельного концерту №1 Гражини Бацевич та виявленні його особливостей. У роботі розглянуто також порівняльну характеристику концертів №1 та №2.

Об'єктом дослідження є феномен епохи авангардизму та віолончельний концерт №1 Гражини Бацевич.

Предметом дослідження стали віолончельний Концерт №1, творчість Гражини Бацевич та аналіз Концерту.

Мета роботи – дослідження творчості Гражини Бацевич та віолончельного концерту №1, опис та аналіз його виконавських аспектів.

Завдання роботи:

- 1) Здійснити огляд творчої спадщини Гражини Бацевич та епохи авангардизму в цілому;
- 2) Дослідити та виявити особливості віолончельного концерту №1;
- 3) Проаналізувати твір на предмет структури та віолончельних аспектів;

Джерелознавчою базою для роботи стали бібліографічні відомості, листування, праці з музикознавства, нотні джерела, відеоматеріали.

Структура: робота складається зі вступу, основного розділу, висновків та бібліографічного опису. Основна частина вміщує два розділи. Перший розділ теоретичний, формує загальні уявлення про жанр віолончельного концерту в епоху авангардизму, творчу спадщину Гражини Бацевич та її особливості. У другому розділі – практичному – здійснюється аналіз концертів та дослідження виконавських аспектів.

Список використаних джерел містить 16 позицій.

РОЗДІЛ 1. ГРАЖИНА БАЦЕВИЧ – АМАЗОНКА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ

1.1. Значення та вплив творчості Гражини Бацевич на польську музичну культуру ХХ століття

Творчість Гражини Бацевич – класика польської музики. Відома не тільки як композиторка, але і як виконавиця та письменниця. Бацевич – авторка кількох оповідань, в основу яких були покладені епізоди власного дитинства, юності, гастрольних поїздок, роздуми про професію композитора.

Згодом деякі з них були видані в збірнику «Особлива прикмета». Майже двадцять років Гражина була концертуючою виконавицею, віртуозно грала на двох інструментах – скрипці і фортепіано, в її репертуар, нарівні з сольними творами, входили і камерні твори. Музичні критики багатьох країн високо оцінювали її творчість. У 80-ті роки минулого століття інтерес до цієї видатної жінки зріс не лише в середовищі виконавців, а й з боку музикознавців. В першу чергу до вивчення окремих жанрів її творчої спадщини зверталися польські дослідники. Її творчість пролягає між авангардом і академічною традицією, в зв'язку з чим, в ньому знаходять відгук різні напрямки. Починаючи від неокласицизму і неоромантизму, в пізніх опусах вона приходить до додекафонії. Критики підкреслювали, що, незважаючи на настільки різноманітні віяння ХХ століття, Бацевич зберегла свій індивідуальний стиль: свіжість гармонійної мови, прозорість музичної тканини, природність форми, що відбиває динамічність образів, а головне – ясність розгортання музичної думки. Основа композиторського почерку Бацевич – поєднання суворого академізму, чіткості тематичного матеріалу з примхливістю та невимушеністю. У музиці Бацевич протягом багатьох років йшла боротьба двох стильових тенденцій: явного неокласицизму і прихованого романтизму. [1,с.155-163]

За свою надзвичайно багату композиторську діяльність Бацевич отримала безліч нагород. У 1933 році її «Квінтет для духових інструментів» отримав Перший приз на композиторському конкурсі Товариства «Aide aux femmes de professions libres» в Парижі, в 1936 році «Тріо для гобоя, скрипки і віолончелі» отримало Другий приз на композиторському конкурсі Видавничого товариства польської музики, а «Симфоніета» для струнного оркестру удостоїлася особливої уваги. В 1949 році «Фортепіанний концерт» був нагороджений Другою премією на композиторському конкурсі ім. Фредеріка Шопена, організованому Союзом польських композиторів у Варшаві, в 1951 році на «Струнний квартет № 4» завоював Першу премію, а в 1956 році на цьому ж конкурсі «Струнний квартет № 5» була присуджена Друга премія. У 1960 році на Міжнародній трибуні композиторів ЮНЕСКО в Парижі «Музика для струнних, духових і ударних» зайняла Третє місце – найвище в розділі оркестрових творів, а в 1965 році «Скрипковий концерт № 7» отримав премію бельгійського уряду і золоту медаль на Міжнародному композиторському конкурсі в Брюсселі. Крім того, Гражина Бацевич отримала ряд нагород за сукупність творчості, зокрема, в 1949 році Музичну премію міста Варшави за всю композиторську, виконавську, організаторську і педагогічну діяльність, а в 1951 році – Першу премію на фестивалі польської музики за фестивальну діяльність в цілому. Також, була нагороджена Орденом Трудового прапора II класу (1949) і I класу (1959), Кавалерським хрестом Ордена Відродження Польщі (1953), Медаллю десятиріччя Народної Польщі (1955) і Командорським хрестом Ордена відродження Польщі (1955). [8, с.7-8]

Творчий доробок видатної польської композиторки ХХ століття – яскрава сторінка сучасного мистецтва. Поза всяким сумнівом, вона стала не тільки однією з найбільш відомих жінок композиторів, але набагато важливіше – визнаною у всьому світі «художницею», яка створила твори, що збагатили національну і світову музичну культуру.

1.2. Життєвий та творчий шлях композиторки

Народилася Гражина Бацевич в Лодзі 5 лютого 1909 року (дата 5 травня 1913 року, наведена в ряді джерел, є помилковою) і там же отримала середню загальну і музичну освіту, вже в ранні роки виявивши схильність до імпровізації і творчості. Вступивши згодом у Варшавську консерваторію, навчалася гри на скрипці (клас професора Юзефа Яжембського) і фортепіано (клас професора Юзефа Турчинського). У 1932 році Гражина закінчила консерваторію по класу скрипки, а також по класу композиції професора Казимежа Сікорського, який відіграв величезну роль не тільки в надбанні нею професійних навичок, але й у формуванні творчого обличчя своєї талановитої учениці. [3, с.3-9]

Ще в консерваторські роки Гражиною були створені симфоніета і сюїта для струнного оркестру, а потім під управлінням Гжегожа Фітельберга (учасника «Молодої Польщі») у Варшаві прозвучали «Радісна хода» і ще одна симфоніета - теж для струнного оркестру, майстерному володінню яких чимало сприяло виконавське мистецтво скрипальки. Оволодіння цим мистецтвом в тій, чи іншій мірі допомогли уроки, які дав їй знаменитий угорський скрипаль Кароль Флеш в Парижі, куди вона, так само, як і багато інших польських композиторів, приїжджала, щоб удосконалюватися в теорії композиції (знайомлячись з новими західноєвропейськими напрямками) під керівництвом прославленого педагога-композитора Наді (Жюльєт) Буланже. [4, с.82-84]

У 1934 році почалася педагогічна діяльність Бацевич, яка прийняла, втім, систематичний характер лише в останні роки її життя. Протягом чверті століття вона успішно поєднувала виконавську діяльність з композиторською. Ще до війни Бацевич виступала як скрипалька у Франції, Іспанії та інших європейських країнах, особливо часто з'являлася на вітчизняних концертних естрадах, на яких вперше прозвучали в післявоєнні роки багато творів для скрипки і фортепіано, виконані автором спільно з братом - піаністом Кейстутом

Бацевичем. Серед цих творів були п'ять сонат, сюїта, танці, колискова, легенда та інші п'єси. Втім, Гражина виступала і як піаністка. Так, в 1952 році на прем'єрі свого Першого фортепіанного квінтету вона, виступаючи спільно з Краківським квартетом, виконала важку партію фортепіано. Не раз грала вона і свої фортепіанні твори, в тому числі Другу сонату (в 1934 році). Як скрипалька Бацевич впевнено завойовувала міжнародне визнання. Гра її відрізнялася благородної виразністю і схвильованістю, бездоганною чистотою інтонації і технічно завершеністю. Ці якості, як правило, відзначала преса після її виступів в Польщі, Чехословаччині, Угорщині, Румунії та Франції. У Парижі вона блискуче зіграла такий складний твір, як Перший концерт для скрипки з оркестром Кароля Шимановського. Але якою б не була напруженою виконавська діяльність Гражини, вона ніколи це переставала писати музику в найрізноманітніших жанрах. Уже після смерті своєї улюбленої учениці професор Сікорський сказав, що Гражину завжди відрізняла «творча одержимість». З неймовірною швидкістю з'являлося один твір за іншим, але ні на одному з них ніколи не було слідів поспіху. Створення музичних (а надалі і літературних) творів вже в юності стало органічною потребою для дівчини, якій судилося стати видатним польським композитором століття. Визнанням, яке завойовувала музика Гражини Бацевич спершу на батьківщині, а потім і за її межами, значно сприяли публікації творів. Ранніми оркестровими творами композиторки диригував у Варшаві Гжегож Фітельберга, а навесні 1948 року в Кракові під керівництвом іншого знакового диригента - Валер'яна Бердяєва (який, після чверті століття роботи в Росії і гастролей на заході, влаштувався в 1930 році в Польщі, де поєднував керівництво Великим театром в Варшаві з виступами на концертній естраді) вперше прозвучала Перша симфонія Гражини Бацевич. [5, с.118-127]

Незабаром після звільнення Польщі від гітлерівських загарбників в країні стрімко розвивалося «культурне будівництво». Музично-видавничу діяльність в країні очолив великий і авторитетний діяч польської культури,

який мав багаторічний досвід в цій області (в якості одного із засновників і керівників видавничого товариства «Польської музики») професор Варшавської консерваторії (клас скрипки) Тадеуш Охлевський. Саме він став організатором і багаторічним директором Польського музичного видавництва. У 1947 році була надрукована партитура Увертюри Гражини Бацевич, а в наступному - з позначкою про дотації Президії Ради Міністрів ПНР - партитура її Третього квартету (два перших залишилися поки в рукописі).

Діяльність видавництва стрімко розросталася. Почалося видання великої серії оркестрових партитур, з'явилася Третя симфонія Гражини (перші дві залишилися невиданими). За цією партитурою пішли й інші - оркестрові і камерно-інструментальні твори. Популярність Бацевич зростала (вона продовжувала користуватися своїм дівочим прізвищем і після того, як вийшла заміж за доктора Анджея Бернацького), ширилося визнання. [6]

Це виразилося і у присудженні їй Державної премії та премії міста Варшави, в нагородженні її орденами. У 1948 році на Міжнародному Олімпійському "Конкурсі мистецтв" в Лондоні вона отримала почесний диплом за Олімпійську кантату для змішаного хору і оркестру, яка вперше прозвучала в Польщі під керуванням В. Бердяєва. 1951 рік приніс Гражині першу премію на Міжнародному композиторському конкурсі в Льєжі за Четвертий струнний квартет, а через п'ять років вона отримала ще одну премію на тому ж бельгійському конкурсі за П'ятий квартет (обидва премійованих твори виконувалися Льєжської муніципальним квартетом). Незабаром після автокатастрофи у вересні 1954 року, що ледь не коштувала життя композиторці і сильно відбилася на її фізичному стані, Гражина Бацевич здійснила свій намір - відмовилася від виконавської діяльності і присвятила себе творчості цілком. Померла вона в розквіті сил обдарування (про це свідчить закінчений, незадовго до смерті, концерт для альту з оркестром) 17 січня 1969, в день звільнення Варшави, який починаючи з 1945 року став в Польщі всенародним святом. Спадщина, залишена Гражиною Бацевич,

величезна. Переважна більшість її творів опубліковано Польським музичним видавництвом в Кракові, а деякі з них друкувалися також за кордоном. Чотири симфонії (не рахуючи двох ранніх), «Польська увертюра», Варіації, «Нічні роздуми», концерт для симфонічного оркестру, симфонія, концерт і дивертисмент для струнного оркестру, сім концертів для скрипки з оркестром (за останній з них композиторці була присуджена золота медаль на Міжнародному композиторському конкурсі імені королеви Єлизавети в Брюсселі), два концерти для віолончелі з оркестром, згадуваний уже концерт для альту з оркестром (виконаний уже по смертю), концерт для фортепіано з оркестром, «Музика для струнних інструментів, п'яти труб і ударних», сім струнних квартетів, два фортепіанних квінтету, квінтет і тріо для духових інструментів та інші камерні ансамблі, п'ять сонат і безліч п'єс для скрипки і фортепіано, дві сонати і інші твори для скрипки соло, дві сонати, сонатини, етюди, прелюдії та інші п'єси для фортепіано, романси на слова А. Міцкевича, музика до фільмів і театральних постановок – такий, далеко не повний список творів Гражини Бацевич красномовно підтверджує слова професора Сікорського про її «творчу одержимість». [7]

Уже ранні твори Бацевич дозволяють говорити про зв'язок із музикою Кароля Шимановського , яку вона до кінця своїх днів згадувала з любов'ю і щирою захопленістю, що проявлялася також і в майстерному виконанні нею його скрипкових творів. (вона ніколи не наслідувала Шимановського, але глибоко сприйняла його творчий досвід, сутність його творчих пошуків і навіть продовжувала їх, стверджуючи свою індивідуальність і незмінно зберігаючи своєрідність творчого обличчя, як польського композитора. Ця своєрідність відчувається, насамперед, у інтонаційному ладі її музики.

У Шимановського вчилася Бацевич мистецтву поєднання індивідуалізованих мелодійних ліній - іншими словами, поліфонізація інструментальної тканини. Звичайно, ні оркестрові твори, ні камерно-інструментальні ансамблі Гражини Бацевич такої реакції критиків не

викликали, але не можна забувати, що перші відгуки в пресі на її твори належали найбільшим польським музикознавцям. [10, с.1]

І вже в Третій симфонії, в повній мірі, проявилось новаторство Бацевич в області гармонії і поліфонії, якій вона, так само як і прийомам варіаційного розвитку, слідом за Каролем Шимановским і своїм учителем Сікорським, надавала завжди особливе значення, доказом чому служать багато сторінок її оркестрових і камерних партитур. Так, друга частина (скерцо) П'ятого квартету написана в формі фуґи, а фінал - у формі варіацій.

Говорячи про партитури Бацевич, важко не звернути увагу на багатство оркестрових фарб, застосованих композиторкою. Досягає такого багатства вона не шляхом збільшення складу оркестру (в Третій симфонії, наприклад, зовсім невеликий), а шляхом віртуозного використання всіх інструментів, особливо струнних. Тут напрошується паралель з оркестровкою Карловича, який, як відомо, був талановитим скрипалем, і в партитурах своїх майстерно використав струнну групу оркестру. У музиці Бацевич переважають оптимістичні образи. Вдавалися їй і сторінки чарівної лірики (зокрема в «Нічних роздумах»), але саме динамічна стрімкість, вольова напруженість, часом не чужа драматизму, найбільше характеризують творчий образ композиторки, - саме такі особливі прикмети Гражині Бацевич. Незважаючи на те, що втілення воістину величезної кількості найрізноманітніших задумів вимагало часу, яке, здавалося, цілком витрачалось на роботу над створюваними творами, Гражина ніколи не справляла враження людини "не від світу цього». Вона залишалася чарівною жінкою, захоплюючим співрозмовником, ніколи не обмежувалася в бесідах з друзями і знайомими розмовами тільки на теми, пов'язані з професійними інтересами. [12, с.7]

Начитана, широко освічена (адже в консерваторські роки вона відвідувала лекції на філософському факультеті Варшавського університету), відчувала також потребу висловитися і в літературній формі - повісті, оповідання або мініатюри, прикладом чого служить збірник «Особлива

прикмета ». У цій книжці читачі знаходять «прикмети», що свідчать про гостру спостережливості авторки, замальовки окремих епізодів - починаючи від комічних і закінчуючи трагічними, серед яких виділяється мініатюра «Вона вже марить», але, навіть, в оповіданні про цю страшну катастрофу не покидає авторку почуття тонкої іронії, яке було так само властиво Гражині, як і вміння захоплюватися мистецтвом і людьми, що відчувається в мініатюрі «Цар Давид». Так вона називала Давида Ойстраха. До числа її друзів належали також композитор Борис Миколайович Лятошинський (який входив до складу журі Льєжського конкурсу), який присвятив Гражині Бацевич свою чудову «Польську сюїту для симфонічного оркестру». Ім'я Гражини Бацевич присвоєно музичній школі в місті Нова Суль (Польща). У цій школі, де в 1976 році встановлено бюст композиторки, роботи скульптора О. Трушинського, особливо часто звучать її твори. Втім, і в Інших містах Польщі багато творів Гражині увійшли не тільки в концертний, але в педагогічний репертуар. Випущені платівки із записами оркестрових і камерних творів Гражини Бацевич, в тому числі згадуваного вже концерту для альту з оркестром, закінченого незадовго до смерті авторки. Пам'ять про Бацевич була увіковічена також організацією щорічного «Польського скрипкового фестивалю імені Гражини Бацевич» в Ченстохові. Рамки Цього фестивалю поступово розширювалися, і, наприклад, в п'яти концертах дев'ятого фестивалю брали участь не тільки солісти, а й оркестри Ченстоховської філармонії, Польський камерний оркестр, чехословацький квартет імені Таліха та інші зарубіжні солісти. Критики, щоправда, справедливо вказували, що розширення програми виступів учасників фестивалю, зрозуміло, сприяє його престижу і художнім значенням, але дещо витісняє на другий план творчість композитора, ім'я якого було присвоєно Ченстоковському фестивалю. [13, с.136-156]

У всіх, хто зустрічався з творчістю Бацевич хоч раз, живе вдячна пам'ять про неймовірно талановиту, розумну та просто чарівну людину.

1.3. Огляд та особливості творчої спадщини Гражини Бацевич

У багатьох її творах використовується скрипка. Серед них сім скрипкових концертів, п'ять сонат для скрипки з фортепіано, три для скрипки соло, квартет для чотирьох скрипок, сім струнних квартетів і два фортепіанних квінтели. Її оркестрові твори включають чотири пронумеровані симфонії (1945р., 1951р., 1952р. і 1953р.), Симфонію для струнних (1946) і дві ранні симфонії, нині втрачені.

Твори для сольних інструментів: Соната для скрипки соло (1929), Дитяча сюїта для фортепіано (1933), Соната для скрипки (1941) - прем'єра на підпільному концерті у Варшаві. Соната для фортепіано №1 (1949), (не опублікована), два етюди в парних нотах для фортепіано (1955), Соната №2 (для скрипки соло, 1958), «Esquisse» для органу (1966), Соната для фортепіано № 2 (1953), Сонатина для фортепіано (1955), десять концертних етюдів для фортепіано (1956), Маленький триптих для фортепіано (1965), «Рибки для фортепіано» (1967);

Камерна музика: Квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (1932) - Перша премія Concours de la Société "Aide aux femmes de Professions libres", Париж (1933), Варіації на тему литовської народної пісні для скрипки і фортепіано (1934), Тріо для гобоя, скрипки і віолончелі (1935), Соната для гобоя і фортепіано (1937), Струнний квартет №1 (1938), Струнний квартет № 2 (1942), Сюїта для двох скрипок (1943), Тріо для гобоя, кларнета і фагота (1948), Соната № 2 для скрипки і фортепіано (1946), Соната № 4 для скрипки і фортепіано (1949) Квартет для 4-х скрипок (1949), «Оберек № 1» для скрипки і фортепіано (1949), Струнний квартет № 3 (1947) - премія Міністерства культури Польщі, Струнний квартет № 4 (1951) - перша премія, Concours International pour Quatuor a Cordes, 1951, «Оберек № 2» для скрипки і фортепіано (1951), Мазовецький танець для скрипки і фортепіано (1951), Соната № 5 для скрипки і фортепіано (1951), Фортепіанний квінтет № 1 (1952), Колискова для

скрипки і фортепіано (1952), Слов'янський танець для скрипки і фортепіано (1952), Гумореска для скрипки і фортепіано (1953), Струнний квартет № 5 (1955), Сонатина для гобоя і фортепіано (1955), Партита для скрипки і фортепіано (1955), Струнний квартет № 6 (1960), квартет для 4-х віолончелей (1964), Інкрустації для валторни і камерного ансамблю (1965), Фортепіанний квінтет № 2 (1965), Тріо для гобоя, арфи та ударних (1965), Струнний квартет № 7 (1965). [2, с. 135]

Оркестрові твори: Увертюра (1943), Симфонія № 1 (1945), Концерт для струнного оркестру (1948), - Державна премія Польщі, 1950 р., Симфонія № 2 (1951), Симфонія № 3 (1952), Симфонія № 4 (1953), - Премія Міністерства культури Польщі, 1955р., Партита для оркестру (1955), Варіації для оркестру (1957), Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję (музика для струнних, труб та ударних) (1958), - третя премія, Tribune Internationale (ЮНЕСКО), Париж, 1960р., Концерт для симфонічного оркестру (1962), Симфонічна музика в трьох рухах (1965),

Концерти: Концерт № 1 для скрипки з оркестром (1937), Концерт № 2 для скрипки з оркестром (1945), Концерт № 3 для скрипки з оркестром (1948) - Премія Міністерства культури Польщі, 1955р., Концерт № 4 для скрипки з оркестром (1951), Концерт № 5 для скрипки з оркестром (1954), Концерт № 6 для скрипки з оркестром (1957), - не публікувався і ніколи не виконувався, Концерт № 7 для скрипки з оркестром (1965), - Премія уряду Бельгії, Золота медаль - Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique, Брюссель, 1965 р., Концерт для альта з оркестром (1968), Віолончель Концерт № 1 для віолончелі з оркестром (1951), Концерт № 2 для віолончелі з оркестром (1963), Концерт для фортепіано з оркестром (1949), - Друга премія, Конкурс композиторів імені Шопена, Варшава, 1949 р., Концерт для двох фортепіано з оркестром (1966), Музика для голосу і фортепіано (1934), « Mów do mnie, o mię » («Поговори зі мною, моя люба») (1936) ,Три арабські пісні, «Oto jest noc» («Тут ніч») (1947), «Smuga cienia» («Смуга тіні») (1948), «Розставання» (1949).

РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-СТРУКТУРНА БУДОВА КОНЦЕРТУ №1 ГРАЖИНИ БАЦЕВИЧ

2.1. Встановлення значимості віолончельного концерту як жанру

XX століття, по праву, вважається періодом розквіту віолончельного виконавства; поява найбільших майстрів віолончельного мистецтва породила небувалий доти інтерес до віолончелі, як до інструменту великих художніх можливостей, а до віолончельної літератури, як до цікавої і самобутньої сфери композиторської творчості.

Чудовими досягненнями першої половини XX століття була відзначена і вітчизняна школа віолончельної педагогіки, очолювана Козолуповою і Штримером. Ці високопрофесійні майстри виховали цілу плеяду яскравих і своєрідних музикантів, які визначили «сучасний шлях розвитку віолончельного виконавського мистецтва, поставивши його на один рівень зі скрипковим і фортепіанним».

Молоді перспективні віолончелісти, які вийшли на початку XX століття на найбільші виконавські арени світу, буквально вимагали від композиторів нової концертної літератури. Для виконавців найвищого рівня потрібен був відповідний їх даруванню репертуар. Композитори не могли не відгукнутися на подібний заклик. В результаті, потік віолончельних композицій для соліста і оркестру, з яким стикається сьогодні будь-який виконавець, здається воістину безмежним, а кількість яскравих творів подібного роду, що з'явилися протягом всього століття, насилу піддається простому перерахуванню. [16,с.56-60]

Безумовно, з плином часу, проясниться ціннісна ієрархія всередині великого масиву віолончельної музики, створеної в цей період. Однак зараз здається досить актуальним якнайширше представити для сучасного віолончеліста репертуарні можливості, накопичені протягом минулого століття. У зв'язку з цим, доцільно в рамках єдиного дослідження, зібрати максимальну

кількість відомостей про віолончельну літературу концертного жанру ХХ століття, заповнивши наявні інформаційні проломи.

Під кінець століття виконавці-віолончелісти виявилися в ситуації, кардинально протилежній до тої, що спостерігалася на початку століття. Музиканти відчули нагальну потребу розібратися в тому різноликому матеріалі, який хлинув на концертні сцени, вони відчули потребу в певних вихідних орієнтирах для формування власного репертуарного багажу, в осмисленні накопичення музичного матеріалу, а також його систематизації та диференціації.

На даний момент ступінь наукової розробленості проблеми еволюції сучасного віолончельної концерту у музикознавстві вкрай невеликий, хоча останнім часом діяльність вчених в цьому напрямку активізувалася. В нашій країні першість у розробці цих питань належить двом авторам-віолончелістам, діяльність яких, активно поєднувала науку і практику (виконавську та педагогічну). Йдеться про Л. С. Гінзбурга, автора монументальної багатотомної праці «Історія віолончельної мистецтва», і Т. А. Гайдамович, яка протягом багатьох років читала однойменний курс в Московській консерваторії. Певна частина досліджень цих авторів присвячена віолончельним концертам, в тому числі створеним і в ХХ столітті (обидва доходять в своїх публікаціях до 1970-х років), хоча все ж основний акцент в них робиться на найбільш яскравих виконавців і провідних педагогічних школах світу.

У деяких випадках після років життя вказується виконавська приналежність композиторів (особливо, якщо вони були віолончелістами). Іноді тут фігурує коротке визначення стилю автора (особливо, якщо він не належить до числа музикантів першого ряду) або наводиться ім'я педагога. Датування таких творів також має свої особливості. Як правило, складність виникає у зв'язку з тим, що не завжди можна точно встановити роки творів окремих авторів. В такому разі, вказується рік першого виконання, чи видання.

Іноді, і таку інформацію знайти досить нелегко, тоді орієнтиром стають роки життя композитора. [14]

Далеко не всі твори віолончельно-концертного жанру опубліковані. Через що, ускладнюється збір відомостей про будову того чи іншого опусу. Буває, що інформація про структуру творів наводиться на основі прослуховування записів творів, або після ознайомлення із супутніми записами в яких наводиться темпова розкладка музичного матеріалу.

2.2. Порівняльна характеристика концертів №1 та №2. Структурний аналіз творів

Концерт для віолончелі №1

Твір написаний на замовлення видатного чеського віолончеліста Мілоша Садло, який є результатом художнього винаходу, що диктує включення простої музичної теми в класичну форму. Проте, попри чіткість та простоту будови концерту, віолончель тут має зовсім нелегке завдання.

Точкою відліку може бути рання фаза класицизму, в якій склалася канонічна модель сонатного циклу, на чолі якої стояла форма сонатного алєгро. Гражина Бацевич поважає всі принципи цієї моделі - від контрасту між трьома частинами до чіткості та «класичного стилю Гайдна», - відчувається простота тем, (особливо в крайніх частинах). Але, незважаючи на безліч фрагментів, збережених у традиційній тональності, композиторка розмовляє власною мовою, створюючи твір, що не імітує стиль чи манеру переказу класиків. Вона лише черпає з цієї епохи формальний зразок, наповнюючи його змістом, сформованим у хроматичному просторі

Перша частина концерту (*Allegro non troppo*) - це класичне сонатне алєгро з двома темами. Перший епізод – синкопований та жвавий. Супроводжується в оркестрі акомпанемент сурм і литавр, у вигляді регулярного восьмиголосного періоду з внутрішнім поділом на два речення (що зберігаються в тональності *re мажору*). Перше речення повторюється на віолончелях і контрабасах, але в перших скрипках і альтях, у якості контрапункту, постає нова думка, заснована на коротких прогресіях, яка після повторення першого "жвавого" речення завершить образ першої теми. Після того, як тема представлена оркестром, з'являється голос віолончелі, який входить із трансформованою першою темою, приймаючи як рухливий, так і спокійніший сюжет. У фазі сполучення оркестр веде діалог із сольним інструментом, переважно використовуючи тематичний матеріал. У той час, як

перша тема енергійна (*energico*), друга тема, дана віолончеллю, і з'являється в 4-му такті - це спів (*dolce*). Хоча це швидко перетворюється на серію образних орнаментів та коротких діалогів з інструментами оркестру. Більше того - основною думкою цієї теми є знакова риса творчості композиторки, яка з'являється у багатьох творах - від «*Вітряного квінтету*» до балету «*Бажання*». В розробці переважають елементи першої теми, хоча духові інструменти мають другу тему. Трансформація веде до віртуозної каденції сольного інструменту, а потім повторюється закінчення кодою.

Друга частина (*Andante tranquillo*) - має характер пісень з виразно романтичним походженням. На тлі моноритмічно-акордового *ostinato*, основним мотивом партії є флейта, кларнет, потім гобой, друга флейта та ріг, поступаючись віолончелі після восьми тактів, які відразу ж підпорядковують основну флейту - мотив гобоя до конкретної трансформації. Після численних діалогів між віолончеллю та інструментами оркестру виразність теми зростає, досягаючи апогею після чергової, висхідної фрази віолончелі (3-й такт), щоб повернутися до початкового темпу після *allargando*. Ця частина звучить з нагадуванням про перше соло віолончелі на тлі моноритмічного струнного акомпанементу.

Третя частина (*Finale – Allegro giocoso*), слідує улюбленій формулі композиторки «стрибкуватості», що підкреслюється стакатною, ритмічно цілісною темою (6/8), яка з'являється спочатку в оркестрі, а потім у віолончелі. Ця тема нагадує характер останнього «*Allegro giocoso*» із *Струнного квартету № 4*, створеного в тому ж році, витриманого в подібному ритмі та поетиці, є основою сонатного рондо. Друга тема (*cantabile*) розвивається, як і перша, в поводах регулярної періодичності.

Незважаючи на простоту і чіткість побудови всього концерту, партія віолончелі багата різними нюансами, що дозволяє підкреслити не тільки блискучу віртуозність, але й звукові якості та виразні можливості інструменту.

Концерт No1 для віолончелі вперше був виконаний 21 вересня 1951 року у Варшаві. Солістом був Мілош Садло, якому і присвячений твір, у супроводі Варшавської філармонії, під керівництвом Вітольда Кшеменського. Після прем'єри Стефан Киселевський писав у 40-му випуску "Tygodnik Powszechny", що твір написаний з надзвичайною рутинною, стилістично недостатньо амбіційним, що не означає жодного важливого етапу у творчому розвитку композитора. Проте, навіть такий скептицизм не завадив Концерту набути популярності серед виконавців, та стати частиною репертуару багатьох віолончелістів.

2-й концерт для віолончелі

Належить до того періоду в творчості Бацевич, в якому переважала сонористична техніка. Композиторка надала концерту індивідуального обличчя. Ключем до розуміння концепції твору є зауваження композиторки про сольну інструментальну партію, що слугує ниткою, певним чином зв'язуючою всю музику. Традиційні «стосунки» між сольним інструментом та оркестром тут зникають (за винятком для деяких епізодів) і це надає певної "легкості" та прозорості, далекої від монументальності багатьох попередніх робіт.

Робота починається з "кольорової плями" всього оркестру (акорди духових інструментів витримуються кілька тактів), статичні акорди та короткі втручання інших інструментів. Проте, вже в 14-му такті (*meno mosso, dolce*) віолончель поставляється з рефлексивна фраза, яку можна вважати головною темою цієї частини, недарма позначена як *Allegro (fantastico)*. Тема з восьми тактів використовує повну серію з дванадцяти нот, причому одна нота повторюється двічі. Тоді починається тематична робота, яка надає цілому концерту певної динамічності, що веде до серії драматичних переломних моментів. У партії віолончелі після все швидших і швидших проходів та інтервальних масштабів з'являються послідовності суто звукового характеру.

Наприклад, короткий акорд у поєднанні з моноритмічними, паралельними пасажами . Вони утворюють рухомі скупчення, майже повністю заповнюючи простір дванадцяти нот, доповнених щільними тремоло на духових інструментах та гострим скупченням фортепіано у кульмінації. Після приглушення елемента оркестру і мовчазної трельової віолончелі з'являється інша послідовність, позначена як *meno mosso*, з супровідними інструментами: вібрафоном та двома арфами. Посилюється динамізм , цього разу в струнних, до наступного *roco meno mosso* . Така хвиля емоцій є характерною рисою партії, в якій можна знайти реліктові сліди сонатної форми, з обробленим матеріалом теми та повторенням репризи, у дещо зміненій формі.

У надзвичайно витонченому колористичній *другій частині (adagio)*, віолончель влітає своєю кантиленову нитку, створюючи навколо себе «павутину» з мінливих оркестрових тембрів, витканих із коротких мотивів, поліфонічних переплетень, імітацій, маленьких фігур, розсіяних акордів. Ця частина, починається з сольної партії альту тремоло, закінчується згасанням гармонії сольних скрипок, коротким глісандо та ніжними віолончельними піцикато.

Третя частина (allegro) має характер скерцо, в якому тріо виконується фрагментом, коли віолончель зупиняється, і фортепіано з уривками злегка змінених і поступово повторюваних чотири нотних фігур, стає провідним інструментом. Поступове *rallentando*, смуги довготривалих нот у струнних та духових інструментах, або спокійне остінато інших інструментів, виділяють цей фрагмент подібним чином до старих, контрастних частинок . Хоча в двох крайніх уривках, особливо в першому, відбуваються зміни темпу та підпису часу, ці рухи мають чітко віртуозний характер з домінуючою роллю віолончелі. У той час як перший фрагмент - це мозаїка швидкозмінних звукових ситуацій, мотиви кантилени у віолончелі, що чергуються з послідовностями стакато, повільними тремоландо та секціями акордів, остаточний фрагмент є більш компактним і в ньому переважають швидкі

пасажі віолончелі, також зіграні з *glicsando spiccato*, чергуючись з різними сформованими послідовностями акордів. У цьому фрагменті оркестр, схоже, вступає в більш тісний діалог із сольним інструментом, застосовуючи, наприклад, техніку *glicsando spiccato* у струнному ансамблі.

Інноваційний підхід до питання концертів та не найкращий прем'єрний спектакль викликали хвилю критики. Тадеуш Зелінський писав про те, що поетика мелодії звучить дещо штучно в новому, атональному звуковому світі, а мотиви та фігури, що блукають по різних регіонах 12-тональної гами, занадто вагомі та виразні, щоб залучити увагу та пам'ять слухача. [11, с.6-7]

Роман Сучецький відповів на цей вислів у листі до Ванди Бацевич: «У мене дуже особисте та емоційно міцне ставлення до цієї роботи. Мені подобається хороша музика, яка, крім того, мудра і в якій немає зайвих нот, і саме цим є Концерт для віолончелі № 2».[11, с.8]

Іспанський віолончеліст Гаспар Кассадо був виконавцем класичної та романтичної музики, яку оцінили в першій половині ХХ століття, автором багатьох транскрипцій та творів, що стосуються романтичної естетики, а також традиційної іспанської музики. Ідея доручити цьому художнику світову прем'єру сучасного твору, який був *другим концертом віолончелі* Гражини Бацевич у 1963 році, була досить ризикованим кроком. Однак митець взявся за це завдання. Композиторка поклала великі надії на прем'єру нового твору, але в міру наближення прем'єри твору, яка мала відбутися 29 вересня 1963 року під час фестивалю «Варшавська осінь», її охопили стурбованість. У день відкриття Фестивалю, 21 вересня 1963 року, вона написала Марії Девульській, яка на той час жила в Кракові: «Сьогодні фестиваль розпочинається, тому також шалена гонка та різні обов'язки. Я трохи хвилююся, бо Кассадо приїжджає 27-го ввечері (грає 29-го), тож у нього буде лише 2 спроби. Оркестр над цим вже працює, але концерт написаний таким чином, що без віолончелі, яка є ниткою, яка певним чином пов'язує всю музику, оркестранти не розуміють, що відбувається. Я не очікувала, що це буде так дивно, і я не знаю,

чи Кассадо, який за своє життя не грав багато нової музики, не загубиться, почувши те, що відбувається в оркестрі, бо його частина цілком нормальна. Хіба що блискуча рутина його рятує».[15, с.3-8]

На жаль, "блискуча рутина" цього разу не вдалася, Кассадо в якийсь момент загубився, композиторка не була задоволена виконанням.

ВИСНОВКИ

Зрозуміло, що це була «класика» ХХ ст., не зовсім класична, відмінна від усього того, що було створено в попередні періоди й увійшло у класичний фонд культури, але тим не менше, яка спиралася на базові принципи класичної естетики.

Гостро відчувши глобальність перелому, який почався в культурі та цивілізації в цілому, авангард спробував відкинути старе і прийняти принципово нове.

Відбуваються фундаментальні зміни не лише у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси та цінності, психології сприйняття, самій людській психології, самій людині. Музика – лише дзеркало, яке відображає цю еволюцію на своїй невербальній, звуко-чуттєвій мові. До характерних та загальних рис більшості авангардних феноменів відносять: їх свідомий загострено експериментальний характер, революційно-руйнуючий пафос відносно традиційного мистецтва та традиційних цінностей культури; різкий протест проти всього, що уявляли творці консервативним, буржуазним, академічним. Авангардисти намагалися стерти межі між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва, тенденції до синтезу окремих мистецтв, їх взаємопроникнення, взаємозаміну. При цьому відкидали не все, а лише загальні консервативно-формалістичні і реалістично-натуралістичні тенденції і приймали, нерідко абсолютизували окремі знахідки й досягнення мистецтв попередніх століть, особливо у сфері формальних засобів та способів вираження.

Відомо, що композитори-сучасники, які були географічно віддалені один від одного, так само, як митці інших видів та жанрів художньої діяльності, часто впливали і самі піддавалися впливу, розповсюджуючи ті чи інші стилістичні прийоми або загальні естетичні поняття, хоча не були знайомі один з одним. Також загальновідомим є той факт, коли різні діячі мистецтв, які жили

в один і той самий час на різних материках, але не завжди розділяли спільні творчі ідеї, абсолютно незалежно один від одного приходили до однакових або подібних творчих результатів, що можна пояснити лише віянням часу, у якому проявляються сформовані духовні або естетичні потреби, які відчувають митці. Саме час і проблеми, що постають перед ними, визначають «обличчя» художника, формують той чи інший тип його творчості. Такі автори, як Скрябін, Шенберг, Стравінський чи Барток, повністю самостійно прийшли до результатів настільки контрастних стосовно один одного, наскільки й подібних щодо сміливості, винахідливості та відриву від музичної мови минулого.

На початку ХХ ст. був створений новий творчий контекст, що визначив основні параметри розвитку європейської культури. Тоді композиторів, художників, письменників, поетів та філософів різних країн об'єднувало загальне бажання знайти нові шляхи вираження своїх творчих пошуків. У деяких випадках це набуло форми абстрактного мистецтва, в інших – виявилось в авангардних течіях (футуризмі, сюрреалізмі), яким характерна абсолютно нова концепція реальності і новий виклад змісту в кардинально новій формі. У музиці в цілому це знайшло вираження в новому ритмі, гармонічній мові, фактурі, інструментуванні, загалом – у новому типі музичного мислення, яке полягає у створенні нових форм музичного вираження. Феномен новаторства й одночасного виникнення багатьох нових течій, аналогів яким не було в історії музики, важко пояснити логічно. Можна прослідкувати музичну еволюцію через Бетховена й особливо через Вагнера, хоча його вклад є безсумнівним у досягненні нових гармоній, нової манери вираження і нової музичної мови та вплив його на наступні покоління. Еволюція стилістичних та жанрових особливостей, які були в різні періоди історії музичних стилів, відбувається завдяки безперервному творчому процесу, інтуїції та безперервних пошуків художника-композитора. Крім того, можна констатувати інші важливі тенденції в новітній музичній творчості, пов'язані із розширенням тональної системи аж до появи атональності, виникненням нових засобів вираження, абстракції,

прагненням до нової космічності та містеріальних сюжетів, появою нового виміру гармонічних побудов на прикладі виникнення мікрохроматики. Нові музичні уявлення, технічні прийоми, засоби вираження та естетичні настрої можна розглядати як пошуки більш адекватних засобів вираження нового, невідомого до цього часу досвіду, який можна пояснити поступовим накопиченням духовних багатств, що проявилися таким чином і саме в цей період історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бауер Є. Сонористичні нахили у творчості Гражини Бацевич. В: Брати та сестри Бацевич / Єжи Бауер. // Музична академія в Лодзі. – 1996. – №24. – С. 155–163.
2. Бауман Д. "Стилістика Гражини Бацевич до 1956 року на прикладі її камерних робіт". В: Гражина Бацевич - людина і робота / Джоланта Бауман. – Варшава, 1989. – 135 с. – (ZKP).
3. Бацевич В. Календар життя та творчості Гражини Бацевич / Ванда Бацевич. // Рух музичний. – 1989. – №33. – С. 3–9.
4. Бацевич Г. Особая примета / Пер. з польск. Т. Казавчинской / Гражина Бацевич. – Москва: Сов. Композитор, 1984. – 104 с.
5. Вуд Е. Гражина Бацевич (1909–69): форма, синтаксис, стиль. У: Музична жінка: міжнародна перспектива / Елізабет Вуд. // Вестпорт: Грінвуд Прес. – 1984. – С. 118–127.
6. Гражина Бацевич: бібліографія [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://bacewicz.polmic.pl/>
7. Гражина Бацевич: матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гражина_Бацевич.
8. Данковська Я. Гражина Бацевич - творець і твір / Ядвіга Данковська. // Рух музичний 33. – 1989. – №6. – С. 7–8.
9. Зелінський Т. VI квартет Гражини Бацевич / Тадеуш Зелінський. // Рух музичний 4. – 1960. – №18. – С. 6.
10. Зелінський Т. Значення шляхетської майстерності (про творчість Г. Бацевич) / Тадеуш Зелінський. // Рух музичний 5. – 1961. – №8. – С. 1.
11. Канський Ю. II концерт для віолончелі Г. Бацевич / Юзеф Канський. // Рух музичний. – 1963. – №22. – С. 6–8.

12. Кисілевський С. Гражина Бацевич та її часи / Стефан Кисілевський. // Краків: ШПМ. – 1963. – №7.
13. Пацевич І. Струнні квартети Гражини Бацевич. В: Про Гражину Бацевич / Ізабелла Пацевич. // Познань: Бревіс. – 1998. – №5. – С. 136–156.
14. Польський музичний інформаційний центр: Гражина Бацевич [Електронний ресурс] – Режим доступу:
<https://polishmusic.usc.edu/research/composers/grazyna-bacewicz/>
15. Тадеуш М. Гражина Бацевич / Марек Тадеуш. // Польська музика 4. – 1969. – №1. – С. 3–8.
16. Тарнавчик Т. "Симфонії Гражини Бацевич на тлі соціально-політичної ситуації у повоєнній Польщі". В: Гражина Бацевич. Контексти життя та творчості / Томаш Тарнавчик. – Лодзь: АМ, 2016. – 176 с.