
УДК 78.27; 78.25

Наталія Самострокова (Львів)

**КОНЦЕРТ № 7 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ
ГРАЖИНИ БАЦЕВІЧ**

Концерт № 7 для скрипки з оркестром Гражини Бацевіч – одна з останніх і найвизначніших композицій авторки, що ніби підсумовує увесь її мистецький шлях, потенціал, композиторські пошуки та інспірації. Концерт аналізується в аспекті синтезу, асиміляції різних композиційних технік і тенденцій, виокремлення домінантних преференцій та базових рис мовної стилістики композиторки.

Ключові слова: *неокласицизм, сонористика, артикуляційно-штрихові характеристики, тембрально-кolorистичні засоби, конструктивізм, дванадцятитоновий комплекс, синтез.*

Сьомий скрипковий концерт написаний 1965 року на завершальному етапі мистецького шляху композиторки, позначеному певною

специфікою. Якщо перший концерт для скрипки презентується як опус виразно неокласичного та необарокового скерування, третій скрипковий концерт сполучає неокласичні тенденції зі спробою стилізації фольклорної музики, а четвертий і п'ятий концерти окреслюються як репрезентанти „романтизму” [9, 11], то останній концертний опус для скрипки, окрім „вродженого” неокласичного струменя, незмінно присутнього у композиціях Гражини Бацевіч упродовж усього мистецького шляху, долучає до переліку композиторських знахідок засоби сонорного збагачення музичного полотна, спробу інтеграції традиційних нарративних моделей зі світом нового звукового простору.

Останній період композиторської творчості Гражини Бацевіч продукує особливий вид стилістичного синтезу. “Дібраний композиторською репертуар різних звукових і тектонічних засобів майстерно використаний у цілісному і згармонізованому вигляді, в результаті творячи живий та однорідний організм, окреслений рисами цієї, а не іншої особистості. Це є складне і водночас інтегральне мистецтво” [9, 18].

Мета публікації – проаналізувати останній скрипковий концерт Гражини Бацевіч в аспекті відображення специфіки композицій зрілого періоду композиторської творчості, акцентуючи увагу на синтезові різних композиційних технік, їхньої адаптації у межах індивідуальної стилістики авторки та збереженні базової неокласичної спрямованості її мистецького мислення.

Відсутність в українському музикознавстві досліджень творчого спадку Гражини Бацевіч, її камерно-інструментальної музики, скрипкових композицій і скрипкових концертів зокрема, нагадує про актуальність та необхідність музикознавчих студій творчості неординарної польської композиторки ХХ століття.

Сьомий скрипковий концерт належить до віртуозних композицій, в якому скрипка безперечно посідає домінуючу роль. Оркестрові, особливо у першій та другій частині, відведена радше фонові функція, а в окремих композиційних сегментах (зазвичай сполучних) – функція інтермедій чи інтермецо, без постулювання драматургічного конфлікту з інструментом соло, що власне, визначальне для концертного жанру традиційного вірця.

Архітектонічна конструкція концерту узгоджується із традиційною тричастинною структурою циклу. Крайні частини циклічної послідовності презентують форму сонатного алєгро. Середня частина циклу – осередок філософської лірики.

Перша частина (*Tempo mutabile*) розпочинається коротким оркестрово-фононим фрагментом, укладеним із послідовності симетричних інтервалів (велика терція) та остинатного півтонового трихорду, сукупна інтеграція яких укладається у структуру повного дванадцятитонового комплексу (без його серійної пролонгації). Схематичне зображення дванадцятитонового ряду: e c dis h d b cis a [c] as [h] g fis f. Обидва інтонаційні сегменти – паралельно-симетрична послідовність терцій та півтоновий комплекс – ґрунтуватимуть тематизм наступних частин концертного циклу: секундні сполучення – інтонаційне джерело тематичної арки другої частини концерту, паралельно-терцієвий ряд ініціюватиме тематизм третьої частини.

Синтаксичне розгортання оркестрової теми корелює із класичним взірцем розподілу компонентів форми на споріднені сегменти а а₁, але з іншим способом та семантикою варіантних модифікацій. У похідній синтаксичній структурі окрім мелодико-інтонаційного доповнення видозмінені темброві диференціація, темпові координати, метричний вимір (тактовий відлік 6/8 переходить у послідовність розмірів 2/4, 3/4), зміщується метричне акцентування, коригується ритмічний контур теми, динамічний профіль теми змінюється кардинально протилежним щаблем динамічних градацій (*ff* та *f* першого сегменту – *p* другого сегменту).

Перша скрипкова сольна репліка укладена конструктивно у послідовність одинадцяти тонів gis f a cis b d fis es g h [a d] c (неповний додекафонний ряд із пропущеним тоном e). Мелодичний відтинок розмежується на окремі симетричні сегменти з інтервальною будовою м. 3 – м. 6 – в. 3: gis f a cis, cis b d fis, fis es g h. Мелодичний конструктивізм, моделювання мелодики за обраним конструктивним взірцем – домінантна ознака мелодичного творення в аналізованому опусі Гражини Бацевіч.

Головна тема *molto cantabile* презентована у мелодичному викладі скрипкового соло. Початковий відтинок мелодичного контуру теми, що розгортається доволі плавно і наспівно, збагачується колористичною барвою мікроінтервальної хроматики, прихованої в глісандовому інтонуванні півтонових поєднань. Другий сегмент теми будується на низхідній послідовності кварт, відображеній у наступному відрізьку в інверсійному порядку. У сполучному фрагменті форми, в який безпосередньо переходить головна тема, мелодичний контур скрипки формується конструктивним способом головно на

поєднанні інтервалів малої секунди і тритона (цифра 3, b a es d as g des c etc.), малої секунди і квінти або ж великої септими (обернення м. 2) і тритона (цифра 4, c h f e b a es d). В оркестровому полотні, що супроводжує мелодичну лінію скрипкового соло, локалізуються мікрокластерні утворення (цифра 3).

Побічна тема *Roso meno mosso* видається спорідненою із фольклорними джерелами. Проста, архаїчна мелодика у двоголосому гетерофонному розщепленні, продукує неповторний ефект мерехтіння секундових сполук, несподіваного виникнення і переплетіння ліній, об'єднаних довкола бурдонового тону а. Спеціальної колористичної барви, відповідної до образної семантики побічної теми, композитор досягає використанням інструментальних тембрів і виконавських засобів перкусії.

Розробка доволі розгорнута, у ній модифікуються усі елементи головного і побічного тематизму, упроваджуються нові інтонаційні конструкції. Розробковий розділ розпочинається другим елементом оркестрового вступу – секундовим сполученням. Перша фаза зосереджує мелодичну тему *Energico*, що інтонаційно утворена зі вступної секундової інтонами es-cis-d та мелодичного контуру сполучної теми, структурованої за півтон-тритоновим співвідношенням інтерваліки (c³ h² f² e² b¹ a¹ es¹) з видозміненим, дещо наближеним до головної теми, ритмічним окресленням. Тема оркестрового вступу, розподілена між солістом і оркестром на два інтонаційні комплекси (секундовий і терцієвий), діалогує зі сполучною темою, конструктивна мелодика якої доповнюється глісандовими формулами (*gliss. tr.*).

Друга фаза розробки побудована на упровадженні нового інтонаційно-тематичного матеріалу. Колористична барва цього фрагменту твориться двояким способом: з одного боку, досягається нашаруванням квінтових гармоній в оркестровій палітрі (c g + cis fis + des as + c f + gis cis), з іншого боку, застосуванням артикуляційного інтонування *sul ponticello* у сольному голосі. Наприкінці другої фази знову упроваджуються півтонові звучання та мелодика, моделювання якої ілюструє приклад утворення дванадцятитонових полів внаслідок мультиплікації симетричних структур:

$$\text{cis}^1 \text{e}^1 \text{f}^1 \text{gis}^1 \text{h}^1 \text{c}^2 \text{dis}^2 \text{fis}^2 \text{g}^2 \text{b}^2 [\text{cis}^3] \text{d}^3$$

Транспоноване повторення інтервального сполучення малої терції та малої секунди інтегрується у дванадцятитоновий комплекс з пропущеним тоном а, заміненим дублюванням тону cis.

Низхідне продовження цієї інтонаційної структури $h^2 \text{ gis}^2 e^2 \text{ cis}^2 a^1 \text{ fis}^1 d^1$ виразно вказує на інспірацію темою-серією Концерту для скрипки Альбана Берга: $g b d \text{ fis} a c e \text{ gis} h \text{ cis} e s f e$.

Вказана мелодична лінія з розробкового розділу першої частини концерту, ужита в ракохідному варіанті $d^1 \text{ fis}^1 a \text{ cis}^2 e^2 \text{ gis}^2 h^2$, презентуватиме головну тему третьої частини концерту. Отже, Гражина Бацевіч апелює до бергівського взірця, застосовуючи, якщо говорити мовою техніки, форму інверсії в інтерпретації запозиченої моделі, або інакше, змінюючи ладовий ракурс теми з мінорної барви на мажорний відтінок.

Третя фаза розробки презентує формальну побудову, що базується на повторності синтаксичних структур. Другий фрагмент цієї конструкції – транспоноване повторення першого фрагменту, доповнене зміненою артикуляцією *sul ponticello*, з наступною варіантно-модифікованою пролонгацією тематичних елементів. Спосіб мелодичного розгортання загалом споріднений із попереднім методом мелодичного конструювання на основі формування і повторення симетричних ланок. Останній, передкаденційний, відтинок розробки логічно завершує оркестровий фрагмент, анонсує каденцію-монолог соліста.

Інтонаційний матеріал каденції зосереджує секундовий інтонаційний комплекс, мелодичний контур, базований на низхідній послідовності терцій, сегменти, виконані у техніці подвійних нот. Квінтова транспозиція побічної теми (*Rico tempo mosso*) проведена у каденції у повному обсязі. Короткий діалог скрипки соло (акордова фактура, потрійні ноти *spiccato*) і оркестру приводить до репризи.

Реприза, на відміну від масштабної розробки, подається у скороченому варіанті. Головна тема у транспонованому (квінтова транспозиція) та модифікованому вигляді повторюється без діалогу з побічною темою, від використання якої в заключному розділі форми композитор відмовляється.

Невеликий фрагмент сполучної теми, побудований на колористиці кластерного звучання оркестрової палітри, замість експозиційної чітко структурованої в інтервальному аспекті мелодичної лінії скрипки, опирається на *glissando tr.* у межах вказаного інтервального, головню тритонового, діапазону ($\text{gis}^3 - d^3, \text{dis}^3 - a^3 - \text{gis}^2$).

Після репризи головної теми повертається інтонаційний матеріал вступної оркестрової теми, розподілений цього разу між скрипковим соло (секундові інтонації) та оркестром (паралельно-терцієвий інто-

наційний комплекс) і доповнений новим матеріалом – фігурацією на загальних формах інтонаційного руху в інструмента соло. Отже, реприза першої частини концерту побудована у зворотному керунку від головної теми до оркестрового вступу (дзеркальна реприза), ніби утворюючи симетричну арку форми, без репризного цитування побічного тематизму.

Повільна друга частина (Largo) концертного циклу відображає семантику лірико-філософської образності. Архітектонічна конструкція частини має ознаки аркової структури, обрамленої спорідненим тематизмом.

Бельгійський скрипаль Августин Леон Ара, перший виконавець скрипкового концерту № 7 Гражини Бацевіч, йому і присвячено опус, висловлюючи своє захоплення композицією, писав авторці: “Ваш концерт надзвичайно цікавий, оригінальний і напрочуд красивий. Друга частина насправді дивовижна. Працюючи, я часто запитував себе, хто зміг би скомпонувати таку прекрасну і водночас так добре укладену для скрипки музику” [5, 360].

Початкова тема скрипкового соло ґрунтується на варіантному повторенні трихордової мікроструктури $f\ g\ fis$, запозиченої зі вступного фрагменту форми першої частини концерту. Трикратне повторення інтонаційної формули $f\ g\ fis$ у різних ритмічних та регістрових версіях продовжується ритмічно модифікованими транспозиціями формули $as\ b\ a - es\ f\ e - b\ h\ a - h\ cis\ c$ і завершується флажолетами квінтового ряду. Оркестрові вкраплення у цьому відтинкові мінімальні, діалог підтримує лише один із мелодичних інструментів перкусійної групи.

В оркестровому фрагменті виникає нова мелодична тема сигнально-закличного характеру з виразним ладовим окресленням $B-dur$. Семантику закличності пом’якшує, вуалює ксилофонова барва тембрової диференціації мелодичного контуру.

Наступний композиційний фрагмент форми має розвитковий характер і базується на застосуванні техніки поліфонічних імітацій із залученням інверсійних варіантів. Інтонаційне наповнення поліфонічних голосів опирається на первинно анонсовану трихордову мікроструктуру ($f\ g\ fis$) тон-півтонового співвідношення. Відповідь соліста оркестрові подається в інверсії. Ініціальна формула організовує також і гармонічну вертикаль, утворюючи мікрокластерні сполуки, а згодом і кластери, що охоплюють простір дванадцяти хроматичних тонів. У межах цього композиційного сегменту виникає короткий,

дещо архаїчного звучання, відтінків, побудований на простій трихордовій послівці цілотнової структури, що доповнюється соло фагота і оркестровим фоном (півтонові співвідношення), сукупна інтонаційна структура якого утворює дванадцятитоновий комплекс.

Заключна фаза першої частини *Largo* протиставляє головно два інтонаційно-фактурні компоненти форми. Перший компонент пов'язаний із сонорно-колористичним ефектом презентації скрипкової теми, артикульованої *glissando* у межах досить широкого регістрового діапазону та інтервальної структури. Інший компонент – підкреслене маркування, репетиції квінтових флажолетів *d-a* спершу у партії соліста, згодом імітація квінтових репетицій в оркестрових лініях, на фоні кластерних вертикалей оркестру.

Друга частина ґрунтується головно на презентації віртуозних можливостей сольного інструмента із невеликою кількістю оркестрових втручань, переважно короточасних вкраплень солістів оркестру. Мелодичний контур віртуозних пасажів найчастіше моделюється, звикло для композиторки, з послідовності симетричних ланок. Колористичної барви звучанню надає інтонування фігурацій в артикуляції *sul ponticello*, *sul tasto*, *tremolo-glissando*.

Скрипкова каденція побудована на інтонаційному матеріалі другої частини, зокрема, на колористичному фрагментові артикулювання *tremolo-glissando sul tasto* паралельних інтонацій малої терції, а також на використанні мелодичного контуру початку другої частини, укладеного з послідовності інтервалів малої нони (збільшеної октави).

Перед репризою початкової теми *Largo* виникає інша тема першого розділу форми – суттєво модифікована тема „архаїчного” забарвлення. Реприза основної теми скорочена, трансформована, подана у тритоновій транспозиції. Завершує форму ремінісценція фрагменту *tremolo-glissando* паралельних терцій в артикуляційному доповненні *sul ponticello* і *sul tasto*.

Третя частина (*Allegro*) концерту, як і його перша частина, написана у сонатній формі. Головний і побічний тематизм зіставлені за принципом образно-семантичного контрастування. Головна тема презентує приналежність до образного змісту скерцо. Побічна тема натомість окреслена ліричною барвою. Контраст та образна диференціація головного і побічного тематизму в заключній частині концерту подані глибше і масштабніше, ніж у першій частині, де обидві експоновані теми не надто віддалені одна від одної в аспекті образного протистояння.

Третя частина найбільш діалогова частина концерту у сенсі зіставлення-змагання соліста та оркестру. Інтонаційний матеріал головної теми ґрунтується на частковому запозиченні та трансформації інтонаційних імпульсів першої частини концерту, зокрема іцініального терцієвого гармонічного комплексу і мелодичної лінії, похідної від додекафонної теми скрипкового концерту Альбана Берга. Зіставлення цих двох інтонаційних компонентів формує початковий відтинок діалогу оркестру і соліста. Моделювання терцієвих гармоній оркестрового полотна початкових тактів третьої частини – структурно-інтонаційний аналог вступного фрагменту першої частини. У скрипковій відповіді модифікована тема Берга доповнюється часто уживаним у скрипкових композиціях Гражини Бацевіч *saltando glissando*, а також скрипковим триголоссям із паралельно-квартовим інтонуванням на фоні бурдонового тону а (зі зміною артикуляцій *punta d'arco, some percussione, saltando, pizz.*).

Архітектоніка головної теми будується на варіантно-модифікованій повторності синтаксичних структур ($a a_1 b b_1 c c_1$). У сегменті a_1 форми головної теми, що є трансформацією сегмента а, розширюється мелодичний контур скрипкової теми, змінюється її артикуляція та метричний акцент, скрипкове триголосся транспонується на інтервал квінти (своєрідна інтерпретація класичного модулюючого періоду).

Експозиція, як і інші частини сонатної форми, насичена різноманітними темброво-колеристичними ефектами, пов'язаними, зокрема, зі способом виконавського артикулювання – *saltando glissando, spiccato glissando, glissando flag., spiccato glissando* паралельних інтервалів, а також із упровадженням кластерних утворень в оркестровому полотні. Глісандове інтонування, зокрема артикулювання подвійних нот *gliss.* – один з улюблених прийомів композиторки, присутній не лише в цьому скрипковому опусі, але й в інших композиціях, як наприклад, у другій скрипковій сонаті.

Побічна тема третьої частини інтонаційно та образно споріднена із побічним тематизмом першої частини. Інтонаційний контур майбутньої побічної теми кристалізується ще у сполучній партії, але його прихована присутність серед інших оркестрових голосів вуалюється інтонуванням *pizz.* розмежованих паузами, незінтегрованих в єдину мелодичну лінію, тонів. Інший інтонаційний компонент сполучної теми будується на віртуозних фігураціях *spiccato-glissando* скрипкового соло та оркестрової відповіді.

Побічна тема ліричного змісту доволі коротка. У заключній фазі експозиції до елімінованих інтонацій побічного тематизму долучаються тематичні елементи головної партії.

Як і у першій частині концерту, розробка доволі об'ємна, у ній домінує презентація елементів головного і сполучного тематизму.

Реприза подана у скороченому варіанті і розпочинається транспонованим повторенням побічної теми. Головна тема долучається лише окремими локальними компонентами. Початковий фрагмент головної теми у транспонованому (квінтова транспозиція) та модифікованому варіанті виникає лише у заключних тактах частини.

Отже, останній скрипковий концерт Гражини Бацевіч, презентуючи заключний етап композиторської творчості, відображає його базовий інтегральний характер. У межах композиції співіснують різні мистецькі пошуки тогочасної польської музики, зокрема, апробація додекафонної техніки (докладніше застосованої авторкою у шостому струнному квартеті), вкраплення сонористики, народженої, власне, на теренах польської музики і масштабно локалізованої в композиціях Кшиштофа Пендерецького. Усі ці тенденції, ужиті у дозованих, збалансованих формі, органічно асимілюються в музиці концерту, сполучаючись із основоположним у мистецтві композиторки неокласичним раціоналізмом. Неокласичні риси стилістики авторки постулюються в архітектонічних особливостях концерту: формобудова на рівні циклу і на рівні частин (складових компонентів) зорієнтована на класичний жанровий інваріант. Тектонічні контури форми максимально чіткі та логічно обґрунтовані. Іншим проявом неокласичного спрямування скрипкового концерту є апелювання авторки до «тематичної моделі» іншого композитора, до дванадцятитонової теми-серії скрипкового концерту Альбана Берга. Саме Берг, скрипковий концерт якого композиторка вважала геніальним твором, інспірував спробу „писати інакше”, яка зрештою і не прижилася у ремеслі Гражини Бацевіч, залишившись лише спробою.

Дванадцятизвуччя у Концерті № 7 для скрипки з оркестром – лише поодинокі вкраплення, що не є визначальними для композиторської стилістики Бацевіч. Вагомими натомість є засоби сонористичного письма, ужиті в оркестровій та сольній презентаціях, зокрема: оркестрові кластерні утворення, розмаїта, розширена, палітра артикуляційно-штрихових знаків, різноманітні глісандові структури в обидвох учасників концертної драматургії, упровадження оновленого блоку перкусійних інструментів, їхня домінантна тембральна присутність в оркестровому дискурсі, питома функція звукової колористики.

Література

1. Задерацкий В. Музыкальная форма : [в 2 вып.] / Всеволод Всеволодович Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
2. Bauer J. Sonorystyczne inklinacji w twórczości Grażyny Bacewicz / Jerzy Bauer // Rodzeństwo Bacewiczów. – Łódź, 1996. – S. 155–162.
3. Chomiński J. Koncert XX wieku / Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska // Formy muzyczne : [w 5 tomach]. – Kraków : PWM, 1987. – Tom 2 : Wielkie formy instrumentalne. – S. 736–776.
4. Chomiński J. Muzyka polska po 1956 roku / Józef Michał Chomiński // Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964 : [red. Elżbiety Dziębowskiej]. – Kraków : PWM, 1968. – S. 61–119.
5. Gąsiorowska M. Bacewicz / Małgorzata Gąsiorowska. – Kraków : PWM, 1999. – 507 s.
6. Podhajski M. Neoklasycyzm / Marek Podhajski // Kompozytorzy polscy 1918-2000 : Praca zbiorowa : [w 2 tomach]. – Grańsk-Warszawa : Wydawnictwo Akademii muzycznej im. Moniuszki, 2005. – Tom I : Eseje. – S. 217–228.
7. Podhajski M. Periodyzacja / Marek Podhajski // Kompozytorzy polscy 1918-2000 : Praca zbiorowa : [w 2 tomach]. – Grańsk-Warszawa : Wydawnictwo Akademii muzycznej im. Moniuszki, 2005. – Tom I : Eseje. – S. 185–205.
8. Schiller H. Ze studiów nad muzyką G. Bacewicz / Henryk Schiller // Muzyka : kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki. – Kraków, 1964. – № 3–4. – S. 3–15.
9. Zieliński T. A. Grażyna Bacewicz / Tadeusz A. Zieliński // Spotkania z muzyką współczesną. – Kraków : PWM, 1975. – S. 7–29.

Самострокова Наталия. Концерт № 7 для скрипки с оркестром Гражини Бацевич. Концерт № 7 для скрипки с оркестром – одно из последних и наиболее значительных произведений Гражини Бацевич, суммирующих ее творческий путь, потенциал, композиторские искания и инспирации. Концерт анализируется в плане синтеза, ассимиляции композиционных техник и тенденций, подчеркивания доминантных преференций, основных особенностей авторского письма и стилистики.

Ключевые слова: неоклассицизм, сонористика, артикуляционные характеристики, темброво-колористические приёмы, кластеры, конструктивизм, двенадцатитоновый комплекс, синтез.

Samostrokova Natalya. Concerto № 7 for Violin and Orchestra by Grażyna Bacewicz. Concerto № 7 for Violin and Orchestra is one of the last and greatest works by Grażyna Bacewicz summarizing her artistic path,

potential, composer's search and inspiration. The concerto is analysed in terms of synthesis, assimilation of various compositional techniques and trends, identification of dominant preferences and basic features of the composer's style.

Concerto № 7 for Violin and Orchestra was composed in 1965 at the final stage of the composer's artistic path being somewhat specific. The last period of Grażyna Bacewicz's composing activity produces a special type of stylistic synthesis. "The variety of sound and tectonic devices applied by the composer is skilfully used in an integral and harmonic way, thus creating a vivid and homogeneous entity marked by features of this person being unlike anybody else. This is complex and at the same time integral art." [9, p. 18].

The aim of the article is to analyse the last violin concerto by Grażyna Bacewicz in terms of revealing the specificity of her works in the mature period of composer's activity by emphasizing the synthesis of different compositional techniques, their adaptation within individual stylistics of the author and preserving basic neoclassical tendency of her artistic thought.

Concerto № 7 for Violin and Orchestra is a masterly work where violin plays the dominant role. The orchestra, especially in the first and second part, is in the background, and in separate compositional sections (usually in the connecting ones) it has the function of an interlude or intermezzo, without postulation of dramatic conflict with the solo instrument, which is crucial for the traditional genre of concerto.

Architectonic pattern of the concerto coordinates with the traditional three-part structure of the cycle. The first and the last part of the cyclic sequence represent the form of sonata allegro. Philosophical lyricism is in the middle part of the cycle.

As in Ukrainian musicology there is no research on artistic heritage of Grażyna Bacewicz, such as her chamber and instrumental music, violin works and violin concertos, it is of current importance and necessary to study the work of the extraordinary Polish composer of the 20th century.

Keywords: neoclassicism, sonority, articulations, timbre characteristics, coloristic means, constructive, dodecaphonic complex, synthesis.
