

RU

## Соната № 3 для скрипки и фортепиано Гражины Бацевич: композиция и средства музыкальной выразительности

Благодарская Е. А., Гаас В. Э.

**Аннотация.** Цель исследования – раскрыть специфические свойства Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано выдающейся представительницы польской музыкальной культуры XX века Гражины Бацевич. Пристальное внимание в статье уделено образному содержанию произведения, особенностям композиции и средствам музыкальной выразительности. Дополнительно выявляются исполнительские и технические сложности, затрагивается проблема взаимодействия партнеров в ансамбле. Научная новизна работы заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении проводится комплексный анализ музыкального текста Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано Гражины Бацевич с определением характерных примет композиторского почерка. В результате исследования определено, что данное сочинение польского композитора представляет собой своеобразную трактовку камерно-инструментального жанра, в котором классическая структура цикла органично соединяется с симфоническими принципами развития и композиционными приемами XX века.

EN

## Sonata No. 3 for Violin and Piano by Grażyna Bacewicz: composition and means of musical expression

E. A. Blagodarskaya, V. E. Gaas

**Abstract.** The research aims to reveal the specific properties of Sonata No. 3 for Violin and Piano by Grażyna Bacewicz, an outstanding representative of Polish musical culture of the 20th century. Close attention is paid in the article to the figurative content of the work, the peculiarities of the composition, and the means of musical expression. In addition, performance and technical difficulties are identified, and the problem of interaction between partners in the ensemble is touched upon. The research is novel in that it is the first one in Russian musicology to conduct a comprehensive analysis of the musical text of Sonata No. 3 for Violin and Piano by Grażyna Bacewicz, identifying the characteristic features of the composer's style. As a result of the research, it was determined that this work by the Polish composer represents a unique interpretation of the chamber-instrumental genre, in which the classical structure of the cycle is organically combined with symphonic principles of development and compositional techniques of the 20th century.

### Введение

Актуальность данного исследования. В русскоязычном музыковедении творчество Гражины Бацевич (1909-1969) до сих пор не становилось предметом подробного изучения. В статьях, посвященных рассмотрению отдельных ее произведений (Сонникова, 2018; Стрилецкая, 2020; Эрхардт, 1970; Юрашевич, 2021), и трудах о польских музыкантах (Кокорева, 1997; Rosen, 1984; Собакина, 2010; Энтелис, 1978) наследие композитора оказалось освещено недостаточно. Это стало стимулом для обращения к одной из значимых фигур польской музыкальной культуры XX века, Гражине Бацевич, и конкретно – к ее камерному опусу, Сонате № 3 для скрипки и фортепиано, входящему в учебный репертуар студентов музыкальных факультетов вузов.

На сегодняшний день это сочинение еще не становилось предметом исследования. Информация о нем содержит весьма краткие сведения и представлена лишь в виде упоминаний в числе других произведений, что, несомненно, говорит об актуальности подробного аналитического изучения композиции с представлением определяющих характеристик стиля композитора.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- изучить биографию и творческий путь композитора;
- проанализировать Сонату № 3 для скрипки и фортепиано в аспекте особенностей формообразования и образного содержания;

- выявить в структуре цикла приверженность классическим традициям и использование других жанровых составляющих;
- отметить стремление к переосмыслению традиционных форм и применение современных техник композиции;
- определить сложности в исполнении произведения каждым из участников ансамбля.

В исследовании был задействован комплекс методов исследования. Использование биографического метода позволило осветить творческий путь Г. Бацевич. С применением историко-стилевого метода музыкального анализа рассматривались образное содержание и композиция камерного опуса. В вопросах интерпретации авторы опирались на собственный исполнительский опыт.

Материалами для исследования послужили партитура и записи Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано Г. Бацевич, а также работы о творчестве Гражины Бацевич – книги, письма, интервью.

Теоретическую базу исследования составили труды отечественных музыковедов о музыкальной культуре Польши XX века (Кокорева, 1997; Собакина, 2010; Стрилецкая, 2020; Энтелис, 1978), труды российских и польских исследователей, посвященные жизни и творчеству Гражины Бацевич (Сонникова, 2018; Юрашевич, 2021; Bartos, 2013; Gasiorowska, 2019; Schiller, 1964; Lech, 2017).

Практическая значимость работы видится в возможности использования материалов исследования в учебных курсах по дисциплинам «История музыки XX века», «Методика преподавания камерного ансамбля», при изучении музыкальной формы и непосредственно в музыкально-исполнительской практике.

## Обсуждение и результаты

В начале XX столетия национальная культура Польши начала активно развиваться. Это было связано в первую очередь с объединением государства и обретением его независимости в 1918 году. В музыкальной сфере отметим известного пианиста, педагога и музыкального критика Кароля Шимановского (1882-1937), который одним из первых польских композиторов мирового масштаба после Шопена дал мощный толчок для развития польской музыки. К послевоенным годам музыкальная жизнь Польши достигает яркого расцвета. Мировое признание завоевывает польская композиторская школа, известность приобретают многие польские композиторы и в их числе – Гражина Бацевич.

Она родилась в семье Винцаса Бацявичюса (Винцетия Бацевича) и Марии Модлинской. Отец, заслуженный учитель Литовской ССР, стал для своей дочери первым педагогом и обучал ее игре на скрипке, виолончели и фортепиано. С 1919 года девушка продолжила обучение в частной консерватории Хелены Киенской-Добкевич в Лодзи, а в 1924 году поступила в Варшавскую консерваторию. Композицию ей преподавал Казимеж Сикорский, игру на скрипке – Юзеф Яжембский, на фортепиано – Юзеф Турчинский (Бацевич, 1984, с. 3). Окончив в 1932 году консерваторию и получив два диплома – скрипачки и композитора, – далее Бацевич стажировалась по композиции в частной парижской консерватории (Ecole Normale de Musique) у одного из видных музыкальных деятелей XX века Нади Буланже. В Париже она также продолжила совершенствовать свое скрипичное мастерство под руководством французского скрипача Анри Туре, а затем у его выдающегося коллеги – Карла Флеша (Rosen, 1984). По окончании учебы Гражина Бацевич активно занялась творчеством, совмещая создание музыки с выступлениями в качестве солирующей скрипачки, работой в Оркестре польского радио и преподавательской деятельностью.

Сочинять Бацевич начала в возрасте тринадцати лет. С удивительной скоростью на свет появлялись музыкальные сочинения, каждое из которых было уникальным и оригинальным. Ранние произведения композитора пронизаны глубоким уважением и любовью к творчеству Шимановского. Виртуозно исполняя его скрипичные сочинения, Бацевич проникалась его творческим духом, однако никогда не подражала и сумела переработать полученные знания в собственный неповторимый стиль, утвердив себя как самобытный композитор. Брату Витаутасу Бацевичусу в письме от 21 марта 1947 года она писала так: *«Как видите, польские композиторы давно уже освободились от влияния Шимановского и пошли дальше разными дорогами. Я поступаю совершенно иначе, потому что меня в основном волнует форма в моих композициях. Я верю, что, если вы размещаете вещи хаотично или бросаете камни в кучу, эта куча всегда рухнет. Так что в музыке должны быть правила построения, которые позволяют произведению стоять на ногах. Естественно, законы не должны быть старыми – не дай Бог! Музыка может быть более простой или более сложной – это неважно, это зависит от языка данного композитора, но она должна быть хорошо структурирована»* (From Notes and Letters..., 1998) (здесь и далее перевод выполнен авторами статьи. – В. Г., Е. Б.).

Бацевич принадлежит большое количество произведений как в крупных, так и в камерных жанрах. И среди них 4 симфонии, 7 концертов для скрипки с оркестром, 2 концерта для виолончели с оркестром, концерт для двух фортепиано с оркестром, «Олимпийская кантата» (1948) и кантата «Акрополь» (1964) для хора и оркестра. Имеются также сценические произведения: радиоопера «Приключения короля Артура» (1960), три балета «Король-крестянин» (1953), «Эсик в Остенде» (1964), «Страсть» (1969) и другие. Важно отметить богатство оркестровых красок в ее произведениях, виртуозное использование выразительных и технических возможностей каждого инструмента, особенно из числа струнной группы.

Камерная музыка стала излюбленным жанром композитора. Здесь назовем сочинения для фортепиано, владение которым позволило автору широко использовать технические и колористические возможности

инструмента. Наиболее яркими явились Вторая соната (1953) и Десять концертных этюдов (1956). Бацевич считала их ключевыми произведениями своего творчества. Соната приобрела невероятную популярность, став одним из самых востребованных фортепианных опусов XX века. В Десяти концертных этюдах композитор акцентирует внимание на метроритме и красочности звучаний, позволяя пианисту продемонстрировать все свое исполнительское мастерство.

Значительное место в творчестве польского композитора занимают камерные ансамбли для разных инструментальных составов. Всего создано семь струнных квартетов (с 1938 по 1965 годы), два фортепианных квинтета (1952; 1965), Квинтет для духовых инструментов (1932), Трио для гобоя, скрипки и виолончели (1935), Музыка для струнных, духовых и ударных (1958). Более других опусов выделяются пять сонат для скрипки и фортепиано, которые зачастую звучали в исполнении автора. Первая соната была написана во время обучения в Варшавской консерватории (1929). После окончания Второй мировой войны была закончена работа над Второй (1946) и Третьей (1947) скрипичными сонатами. Четвертую сонату (1950) композитор посвящает своему старшему брату Кейстуту, Третью и последнюю Пятую (1951) – Тадеушу Охлевскому. Концерты и сонаты для скрипки Бацевич оказали огромное влияние на развитие скрипичного искусства в Польше. Virtuозные композиции, исполненные самим автором с необычайным мастерством, вдохновили целое поколение молодых скрипачей и композиторов.

Соната № 3 для скрипки и фортепиано Бацевич становится одним из «главных произведений 1947 года» (Rosen, 1984). Произведение, созданное в трудные для миллионов людей послевоенные годы, занимает особое место в творчестве композитора, представляя глубокий эмоциональный отклик на окружающую действительность. Не случайно именно в то время появляются такие строки: «Я полностью утратила свою жизнерадостность. Хотя все вокруг меня счастливы – я просто не понимаю почему. С большим трудом заставляю себя не портить атмосферу, скрывая истинные чувства за напускной улыбкой» (From Notes and Letters..., 1998).

Сочинение было впервые исполнено автором в дуэте со старшим братом Кейстутом Бацевичем. Спустя много лет он так вспоминал о совместной работе: «Наши выступления на концертных площадках, радиозаписи и записи пластинок проходили в 1933-1955 годах. В моей фортепианной карьере сотрудничество с сестрой было совершенно отдельным направлением и носило в целом творческий характер. <...> Высокий уровень исполнительского мастерства Гражины, безусловно, определял качество нашего совместного музицирования. Это одно. Кроме того, как партнер Гражины, я имел возможность играть с ней на сцене ее собственные композиции для скрипки и фортепиано. И это было для меня основополагающим моментом нашего сотрудничества. Прямой, так сказать, интимный контакт с музыкой Гражины, усвоение аутентичного, оригинального языка исполняемых вместе произведений, изучение секретов музыкального мышления сестры – это были для меня захватывающие, вдохновляющие переживания. Переживания, которые обогатили мое музыкальное сознание и воображение новыми, уникальными ориентирами» (Grażyna Baciewicz. A project..., 2024).

Камерный опус, как уже было сказано, появился в 1947 году и был посвящен авторитетному деятелю польской культуры, занимавшему пост руководителя Польского музыкального издательства и являвшемуся профессором Варшавской консерватории по классу скрипки – Тадеушу Охлевскому.

Композиция Сонаты представляет собой развернутый четырехчастный цикл, в котором композитор придерживается классических принципов построения формы. I часть, как наиболее экспрессивная и действенная, отличается интенсивностью развития тематического материала и контрастностью основных тем. Она написана в сонатной форме со вступлением и заключением.

Тема вступления (Allegro moderato) вводит в атмосферу произведения и готовит появление основных музыкальных образов. Уже здесь присутствуют элементы тематического материала. У фортепиано после выдержанного аккорда в нижнем регистре звучит короткий восходящий пассаж, явно содержащий в себе побуждение к активному движению, которого, однако, не происходит из-за сдерживающей ремарки *tranquillo*. Подхваченный скрипкой, он приводит к выразительным хроматически-ниспадающим восьмым на *staccato* и завершается вопросительными интонациями с флажолетом на фоне арпеджированного аккорда фортепиано (Пример 1). Более настойчиво на *mf* и со сдвигом в однотерцовую тональность тема проходит еще раз, растворяясь в аккорде фортепиано.

Бравурная и стремительная главная тема (*in C*) открывает экспозицию части (*allegro appassionato*). В ее основе лежит первый мотив вступления, только представленный в зеркальном отражении. Хроматически-ниспадающие восьмые ювелирно вписаны в фактуру фортепиано. Использование диапазона в три октавы у скрипки, практически всех регистров фортепиано, обилие акцентов и пассажей, взрывная динамика подчеркивают мощный и страстный характер звучания основной темы (Пример 2).

Пример 1. I часть, вступление



Пример 2. I часть, главная тема

Сразу после главной партии появляется двухтактовый начальный мотив вступления (*a tempo moderato*), который плавно перетекает в связующую партию. Повторяющаяся интонация восходящей секунды с чередованием опорного тона (*h-c-b-c*) в мелодическом голосе, поддержанная волнообразными фигурациями, постепенно раскручивается и в стремительном движении *accelerando* мгновенно достигает максимальной звучности. В кульминационном моменте нисходящие пассажи скрипки противопоставляются восходящим пассажам фортепиано.

При переходе к побочной партии происходит спад динамики и движения. После ритмического замедления и выписанного *rallentando* в более спокойном темпе *piano* проходит новая тема (*in Es*), создавая контраст главной. В ее мелодии различимы вопросительные интонации из вступления, получающие здесь развитие в выразительном диалоге скрипки и фортепиано. Важно обратить внимание на необычные исполнительские приемы, используемые композитором в побочной теме. Скрипичная партия выписана дубль-штрихом с применением игры на подставке (*sul ponticello*). Подобное шипяще-свистящее звучание придает образу оттенок призрачности, нереальности, который поддерживает трепещуще-вибрирующий *martellat'*ный аккомпанемент фортепиано (Пример 3).

Заключительная партия построена на вопросительных интонациях скрипки из вступления, в аккомпанементе – трепетные фигурации на фоне мягко звучащего басового голоса в низком регистре.



Пример 3. I часть, побочная тема

Вместо разработки появляется небольшая каденция-размышление скрипки. С подключением фортепиано напряжение постепенно нарастает, фактура меняется и преобразовывается в волнообразные пассажи, что в конечном итоге приводит к репризе. Характер основных тем не меняется, но тематический материал значительно сокращен. Побочная тема представлена в основной тональности и завершается небольшим построением с переходом к каденции скрипки, которая в этот раз имеет более драматический характер звучания. Итог знаменует кода, которая начинается с точного воспроизведения начала сонаты, затем повторяет интонации связующей темы и синкопированные аккорды из завершения главной партии.

По сути, внешний контур I части соответствует сонатному *allegro* с наличием всех необходимых разделов: экспозиции с главной и побочной партиями, разработки и репризы. Вместе с тем значительно вырастает роль вступления, тематический материал которого служит основой для возникновения других тем. Здесь же

одним из способов модуляции основного мотива является однотерцовый сдвиг, и для побочной темы выбирается терцовая тональность, что явно свидетельствует о воплощении романтических стремлений к красочному соединению контрастных образов. Разработка перестает быть важнейшим разделом сонатной формы, развитие происходит сразу с представлением основных тем. Наличие каденционных построений на стыке разделов можно рассматривать как воздействие концертного жанра, в котором композитор также активно работала.

II часть – лирический центр с представлением состояния спокойствия, грусти, отчасти заторможенности, которое может привести к мгновенному эмоциональному взрыву. Она написана в простой трехчастной форме и выстроена по принципу постепенного динамического нарастания к точке «золотого сечения» с последующим спадом.

Adagio начинается с возникающего словно бы из тишины *solo* скрипки. В ее звучании на низкой струне *G* ощущимо напряжение, что подчеркнито диссонирующими секундами, размеренным движением с возникающими задержаниями и синкопами. Поддерживающие восьмые фортепиано добавляют еще большей глубины, расширяя диапазон звучания до субконтроктавы (Пример 4). При повторении мелодия постепенно перемещается в высокий регистр, заполняя звуковое пространство волнообразными фигурациями шестнадцатых, которые повторяются и в фортепианной партии.

Пример 4. II часть, основная тема

На протяжении всего первого раздела части общий динамический градус находится в пределах *piano*, и только к среднему разделу идет нарастание звучности, которое за четыре такта достигает значений от *mf* до *ff*. В репризе музыка вновь становится умиротворенной, переключки скрипки и фортепиано постепенно растворяются в последнем аккорде.

Терпкие гармонии и широкий тембровый диапазон на протяжении развития тематического материала придают ансамблевой партитуре изысканно-утонченный колорит. Очевидно, что в данной части композитор отходит от стилистических традиций прошлых эпох и выдвигает на первый план красочность звучания, используя приемы сонорной техники. Ее применение формирует звуковую атмосферу, которая подразумевает создание исполнителем эффекта «звукового пятна». Партия фортепиано насыщена кластерными созвучиями, наслоениями мелодических линий, возникающими при использовании непрерывной педали.

III часть – яркое и гротескное скерцо, прерывающееся эпизодами временного успокоения. Она написана в форме сонатного *allegro* с двойной экспозицией и без разработки. Главная тема первоначально появляется в партии скрипки и состоит из двух контрастирующих по характеру элементов: череда танцевально-пружинистых скачков с опорой на основной тон *d* и постепенным расширением интервала звучания противопоставляется хроматически восходяще-нисходящему пассажу, стремительно проносящемуся в темпе *Vivo*. В аккомпанементе фортепиано полутоновое движение восьмыми вниз на *staccato* напоминает мотив из вступления I части сонаты (Пример 5). По мере развития тематического материала между инструментами возникает диалог: хроматические пассажи скрипки прерываются восходящими восьмыми фортепиано либо резкими аккордами, что создает впечатление соревнования между двумя партиями. Во второй экспозиции основная тема переходит к фортепиано.

Пример 5. III часть, главная тема

Побочная партия (*in A*) звучит тихо и спокойно, представляя атмосферу временного успокоения. В основе мелодической линии у скрипки лежит восходящий терцовый мотив, который дублируется в среднем голосе

фортепиано и поддерживается размеренно-покачивающимся аккомпанементом. Возникающий на его многократном повторении динамический подъем завершается стремительно-ниспадающим аккордовым движением у фортепиано и надрывными возгласами скрипки (Пример 6).



Пример 6. III часть, побочная тема

В репризе побочная партия проходит в параллельной тональности (*in F*) и более развернуто. У скрипки остается только повторяющаяся нисходящая терцовая попевка, которая становится еще более нежной и щемяще-проникновенной за счет глиссандирующего окончания.

Интересно построена кода. Начальные интонации главной темы проходят в уменьшении у скрипки и поддерживаются октавными удвоениями на *staccato* фортепиано. Стремительное (в пределах двух тактов) динамическое нарастание от *piano* до *fortissimo* сменяется резковзвучающими скрипичными аккордами, исполненным *pizzicato*. Тройное проведение тематического материала с изменением тонального уровня (*e – f – g*) и постепенное звуковое нарастание приводят движение к итоговой кульминации на трелях у скрипки и *martellat*'ных аккордах фортепиано. Завершается развитие стремительным нисходящим фортепианным пассажем на фоне акцентированных синкоп скрипки с последующим подчеркнуто-унисонным звучанием основного тона.

III часть в полной мере соответствует типу традиционного скерцо, однако в данном случае оно приобретает характерные для музыки XX века гротесковые черты и становится отражением трагической реальности, учитывая год создания произведения.

Развитие тематических элементов из вступления к I части слышно и в музыке финала. Однако в завершении цикла представлены уже новые образы философского плана, направленные на осмысление не только окружающей действительности, но и места человека в этом мире. Здесь в полной мере раскрываются впечатления композитора о послевоенном состоянии Польши, размышления об окончании невообразимых страданий, надежде на будущую мирную и счастливую жизнь.

Композиция IV части представляет собой сложную трехчастную структуру, сочетающую в себе черты сонатной и концентрической формы. В начале финала звучит вступление, тема которого первоначально изложена в фортепианной партии. Неторопливо разворачивающаяся мелодия в виде восходящих триольных фигураций вуалирует полутоновое движение верхних нот. Их акцентирование вместе с синкопированными октавами басовой линии вносит некий дисбаланс в метроритмическом восприятии темы, размывая ощущение сильной доли в такте (Пример 7). Выдержанные восходящие секунды скрипки сначала вторят фортепиано, а затем на волне динамического подъема в ее партии появляются интонации основного тематического материала.



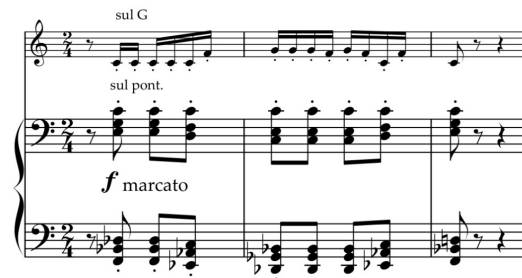
Пример 7. IV часть, вступление

Характерным элементом главной темы IV части (*moderato*) становится начинающаяся с нисходящей секунды триоль шестнадцатых с последующей остановкой на сильной доле. В ее интервальном составе можно угадать музыкально-риторическую барочную фигуру креста (Пример 8), а в ритмическом рисунке – бетховенский «мотив судьбы». Эти аллюзии ассоциируются с трагическими событиями, образами смерти и жизненного предопределения.

Интересно, что проведение и развитие этого мотива представлено в виде диалога между инструментами: скрипка вступает не одновременно с фортепиано, а с опозданием на восьмую, в связи с чем образуется каноническая имитация. Голоса словно бы вторят друг другу, создавая единый образ. Иное дело – другой сегмент темы, звучащий зловеще-пугающе. Скрипка исполняет его на нижней струне подчеркнуто отрывистым *staccato* и *sul ponticello* в сопровождении маркированных остро-колких аккордов фортепиано. Такое противопоставление двух тематических мотивов позволяет говорить о присутствии черт сонатной формы (Пример 9).



Пример 8. IV часть, основная тема



Пример 9. IV часть, контрастная тема

В дальнейшем развитии второй мотив значительно трансформируется и предстает в совершенно ином облике. Мелодия переходит из низкого регистра в первую октаву, приобретая более напевный характер, и звучит теперь у фортепиано с аккомпанирующей поддержкой скрипки на *pizzicato*. В небольшом среднем разделе вновь солирует струнный инструмент на фоне аккордового *staccato*, выписанного в высоком регистре и с соответствующим авторским указанием *dolce cantabile*. Возникает воздушно-трепетный и хрупкий образ, который соотносится со сферой возвышенного, и его можно трактовать как мечту или надежду (Пример 10).



Пример 10. IV часть, средний раздел

Реприза начинается с проведения главной темы, которая повторяется трижды, каждый раз наращивая интенсивность и все более ускоряясь (*roco a roco accel.*). Развитие, достигнув своей высшей кульминационной точки, завершается небольшой кодой (*Andante sostenuto*). Скандирующие интонации темы вступления на *ff*, поддержанные мощными аккордами, воспринимаются как утверждение жизненного кредо, выражающее неизменные личные убеждения и не подлежащие сомнению принципы.

Обращаясь к исполнительским задачам сонаты, стоит отметить следующие моменты. Глубокое знание фортепианного письма в сочетании с разнообразием технических приемов скрипки позволило композитору создать ансамблевую палитру, охватывающую широкий спектр оркестрового звучания.

Партия скрипки обилует множеством трудных технических и исполнительских приемов, требующих высокой степени мастерства: резкие смены регистров, широкий диапазон, интервальные скачки, а также двойные ноты и хроматические пассажи. Кроме того, необходимо умело сочетать приемы *pizzicato* и *arco*, что добавляет исполнителю дополнительную сложность. Особый колорит звучанию скрипичной партии придает прием *sul ponticello*, который становится важным средством для передачи художественного замысла композитора. Также стоит отметить использование рикошета в быстром темпе, требующего от музыканта не только точности, но и развитого чувства ритма. Применение разных способов звукоизвлечения и артикуляции расширяет тембровые возможности скрипки, значительно обогащая звучание инструмента.

В фортепианной партии присутствуют все виды крупной и мелкой техники. Для создания объемного и оркестрово-мощного звучания используется практически весь диапазон инструмента. Педаль играет ключевую роль в создании музыкальных образов (особенно во II части сонаты). Применение сонорной техники формирует звуковую атмосферу, которая подразумевает намеренное наложение гармоний и создание исполнителем

эффекта «звукового пятна». Музыканты должны контролировать силу взятия звука: мягко вести смычок по струне на скрипке, в гармонических фигурациях использовать прием полупедали на фортепиано.

В драматургическом развитии сонаты необходимо определить кульминационные разделы и выстроить убедительную линию динамического нарастания с поэтапным нагнетанием к точке максимального напряжения. В исполнении произведения следует учитывать и смены темпа. Довольно часто происходит переход от быстрых темпов (*Allegro appassionato*) к умеренным (*Moderato*) или медленным (*Piu lento, Andante sostenuto*). Помимо этого, в партитуре прописано множество темповых ускорений и замедлений, а авторские ремарки содержат лишь общие указания на характер музыки (*cantabile, dolce, tranquillo*) и не конкретизируют нюансы эмоциональной трансформации. Таким образом, музыкантам необходимо быстро переключаться в разные образные сферы, которым сопутствует каждый из этих темпов, быть готовыми к резким изменениям в динамике и фактуре для достижения точности в исполнении музыкального материала. Выполняя прежде всего художественную функцию, технические и исполнительские приемы в Сонате № 3 для скрипки и фортепиано Бацевич способствуют раскрытию богатого образного содержания произведения, пониманию его философского и эмоционального аспектов.

## Заключение

В творческом наследии Гражины Бацевич Соната № 3 для скрипки и фортепиано представляется одним из значимых сочинений. Созданное в 1947 году, оно несет в себе сильнейшее эмоциональное отражение послевоенной эпохи. Динамическая стремительность, схожая с драматизмом волевая напряженность и в то же время отстраненная лирика определяют образную сферу произведения. При этом автор предлагает собственную трактовку камерно-инструментального цикла, синтезируя классическое построение формы, черты концертного жанра и современные композиционные приемы XX века. Важно: в этом камерном опусе ощутимо движение к симфонической композиции, что проявляется в развернутой структуре четырехчастного цикла, в логике развития, в интонационно-тематических связях между частями. Глубокое знание фортепианного письма в сочетании с разнообразием технических приемов скрипки позволило композитору создать ансамблевую партитуру, ставшую ярким образцом инструментальной музыки прошлого столетия.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в продолжении изучения обширного творчества Гражины Бацевич и расширении представлений о ней как о композиторе, исполнителе и педагоге.

## Материалы исследования | Research materials

1. Bartos K. The National Element in Grażyna Bacewicz's Music. 2013. <https://meakultura.pl/artykul/the-national-element-in-grazyna-bacewicz-music-711/>
2. From Notes and Letters of Grażyna Bacewicz / ed. by W. Bacewicz, trans. by W. Wilk. 1998. <https://polish-music.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no2/grazyna-bacewicz-notes-and-letters/>
3. Grażyna Bacewicz. A project of the Polish Music Information Centre represented by Beata Bolesławska-Lewandowska, Lech Dzierżanowski, Iwona Lindstedt. 2024. <https://bacewicz.polmic.pl/>
4. Lech F. Grażyna Bacewicz: Complete String Quartets – Silesian Quartet. 2017. <https://culture.pl/en/work/grazyna-bacewicz-complete-string-quartets-silesian-quartet>
5. Rosen J. Grażyna Bacewicz: Her Life and Works by Judith Rosen. 1984. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/#back1>

## Источники | References

1. Бацевич Г. Особая примета: рассказы о музыке / пер. с польск. Т. Казавчинской. М.: Сов. композитор, 1984.
2. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. М.: Редакционно-издательский отдел МГК им. П. Чайковского, 1997.
3. Собакина О. В. Портреты польских музыкантов: очерки по истории польской музыкальной культуры. СПб.: Алетей, 2010.
4. Сонникова Т. Ю. Неоклассические тенденции в первом фортепианном квинтете Гражины Бацевич // Студенческий научный вестник ВГИИ – 2019: сборник статей студентов отделения музыковедения ВГИИ / отв. ред. Л. Л. Крупина. Воронеж, 2018.
5. Стрилецкая О. Фортепианные сонаты польских композиторов конца XIX – первой половины XX века (на примере произведений К. Шимановского, Т. Шелиговского и Г. Бацевич) // European Journal of Arts. 2020. № 3. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-161-165>
6. Энтелис Л. А. Встречи с современной польской музыкой. Л.: Музыка, 1978.
7. Эрхардт Л. Памяти Гражины Бацевич / пер. с польск. // Советская музыка. 1970. № 7.
8. Юрашевич И. В. Соната № 4 для скрипки и фортепиано Гражины Бацевич в аспекте исполнительской интерпретации // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции, Тамбов, 19 февраля 2021 г. Тамбов, 2021.
9. Gasiągowska M. Grażyna Bacewicz – The Polish Sappho // Musicology Today. 2019. Vol. 16 (1).
10. Schiller H. Ze studiów nad muzyką Grażyny Bacewicz // Muzyka. 1964. Vol. 9. № 3-4.

**Информация об авторах | Author information****RU****Благодарская Елена Александровна<sup>1</sup>, к. иск., проф.  
Гаас Виктория Эмильевна<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей**EN****Elena Alexandrovna Blagodarskaya<sup>1</sup>, PhD  
Victoria Emilievna Gaas<sup>2</sup>**<sup>1,2</sup> Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich<sup>1</sup> [blagodarskaya@osiart.ru](mailto:blagodarskaya@osiart.ru), <sup>2</sup> [gaas04.12@mail.ru](mailto:gaas04.12@mail.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 11.07.2025; опубликовано online (published online): 13.08.2025.

**Ключевые слова (keywords):** Гражина Бацевич; польская музыкальная культура; Соната № 3 для скрипки и фортепиано; камерно-инструментальная музыка XX века; Grażyna Bacewicz; Polish musical culture; Sonata No. 3 for Violin and Piano; chamber-instrumental music of the 20th century.