

Grażynos Bacewicz VII styginių kvartetas: struktūrinių principų pasirinkimas

Grażina Daunoravičienė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-01110 Vilnius*

Straipsnis skiriamas Gražynos Bacewicz (1909–1969) kvartetinės kūrybos ir konkrečiai VII styginių kvarteto analizei. Pastaroji išdėstoma prisilaikant kūrybos proceso stadijų ir atitinkamų analitinių rakursų modelio *Dispositio – Elaboratio – Decoratio* (lot. „sustatymas“ – „parengimas“ – „išpuošimas“) universalios strategijos. Šios partitūros pagrindu daromos išvados apie G. Bacewicz kūrybos metodą, stiliaus ypatybes, lenkų sonorizmo pasireiškimo būdus, taip pat apie XX a. vidurio kvartetinės kūrybos ypatybes.

Raktažodžiai: Gražyna Bacewicz, sonorizmas, autocitata, *Dispositio – Elaboratio – Decoratio*

1965 m. sukurtas VII kvartetas tapo paskutiniuoju šio žanro opusu Gražynos Bacewicz (1909–1969) kūryboje. Ši kompozicija susilaukė bene paties autoritetingiausio įvertimo, beje, jau po autorės mirties. Tai ši opusą turėdamas galvoje 1969 m. Witoldas Lutosławskis rašė apie G. Bacewicz kūryboje suskambusią „ypatingą stygą“ („*szczegolna struna*“): „Girdžiu ją nepaprastai subtilioje VII kvarteto sonoristikoje, kvarteto, kuris yra naujų, daugelio net neįtarimų galimybių įrodymas [...]. Nuo Bartoko laikų tik nedaugeliui kompozitorių pavyko taip giliai įsiskverbti į kvartetinės faktūros paslaptį“¹. Skverbimasis į šias paslaptis kvartetinėje G. Bacewicz kūryboje užtruko tris su puse dešimtmečio (1930–1965 m.) ir virto 9 kvartetų partitūromis. Tiesa, ne visos jos atstovauja būtent konvencionaliai suprantamai styginių kvartetų sudėčiai – greta tradicinių 7 styginių kvartetų (1938, 1943, 1947, 1950, 1955, 1959–1960, 1965 metais) dar kvartetų opusai sukurti homogeniškoms ansamblių sudėtimis – Kvartetas 4 smuikams (1949) ir *Quartetto per 4 Violoncelli* (1964). Kvarteto žanro svarbą šiai kompozitoriui rodo ne vien antroji (smuikininkės) profesija, bet ir kvarteto figūravimas visuose G. Bacewicz kūrybos perioduose. Teigiama, kad kvartetų partitūros gerai atspindi šios kompozitorės stiliaus bei komponavimo technikos evoliuciją. Beje, kompozitorė pati padalijo ir įvardijo savo kūrybos etapus kalbėdama apie evoliucinį (ne revoliucinį) jos pobūdį² – nuo Karolio Szymanowskio kūrybos paveikto eksperimentinio stiliaus, vėliau – lenkiškojo neoklasicizmo ir folklorizmo manierą reprezentuojančio atonalaus stiliaus (viduriniu laikotarpiu – 1945–1958) iki vėlyvojo periodo (1959–1969) sonoristinio stiliaus, kuriame laisvai interpretuojama serijinė technika, persunkta ženklais kolorizmo. Kal-

bant apie G. Bacewicz **sonorizmą**, būtina pažymėti jo formų individualumą ir skirtingumą nuo panašiu metu kitų lenkų kompozitorių kuriamų pavyzdžių: K. Pendereckio „Threnas Hirosimos aukoms atminti“ (1960), „Anaklasis“ (1959–1960), „De natura sonoris“ Nr. 1 (1966), H. M. Góreckio agresyvaus sonorizmo, neretai manipuliuojant seriškai organizuotais vertikaliais ir horizontaliais garsiniais modeliais (ciklas „Genesis“ (1962–1963), „Scontri“ simfoniniam orkestrui (1960)), W. Lutosławskio „Paroles tissées“ (1965) ar „Les espaces du sommeil“ (1975) ir kt.

G. Bacewicz styginių kvartetus galima interpretuoti tiek lenkų nacionalinės kompozitorių mokyklos būdingųjų tendencijų apraiškos mastu, tiek specifinės vietos šio žanro evoliucijos XX a. panoramoje nustatymu. Pirmiausia, matyt, tektų kalbėti apie nuosaikų šio žanro tradicijos modernizavimo pobūdį bei individualų komponavimo stilių. Akivaizdu, kad G. Bacewicz kvartetų muzikinės formos nesutampa su radikaliomis XX a. II pusės kvartetų kompozicijų naujovėmis. Iš pastarųjų paminėsime tik svarbiausias šio žanro transformavimo ar net destrukcijos tendencijas: instrumentų personifikavimą bei sceninės akcijos kūrimą (E. Carterio Styginių kvartetas Nr. 2 (1959), H. Saeverudo Styginių kvartetas Nr. 1 (1970), Cr. Halfferio Styginių kvartetas Nr. 3 (1978), A. Panufniko Styginių kvartetas Nr. 1 (1979), J. Cage'o „Thirty Pieces“, (1983)), kvarteto-simfonijos mikstus (P. Nørgard, R. Simpson, V. Holmboe, J. Fernström), kompiuteriu komponuojamus opusus (pradedant pirmuoju – L. Hiller „Illiac suite“ – Styginių kvartetas Nr. 4, 1955–1956), elektroninį styginių kvartetą (G. Crumb „Black angels“, 1970), absurdo akcijas (K. Stockhauseno „Helicopter-Quartett“, 1994), ilgiausios trukmės opusus (M. Feldmano Stygi-

nių kvartetai, 1979, 1983) ir pan. Tuo tarpu kvarteto žanro tradicija XX a. muzikoje reiškėsi įvairiomis formomis, prie kurių sietinos tiek ženklios kompozicinės struktūros transformacijos (M. Babbitt, Br. Ferneyhough, I. Xenakis, S. Reich, L. Berio ir kt.), tiek ir postmodernistinių žanrinių rekonstrukcijų, citatų, aliuzijų prisigėrę antrosios XX amžiaus pusės opusai, beje, populiariausia kvartetų autorių adoruojama figūra čia tapo romantiškasis F. Schubertas ir modeliniai jo opusų ženklai („Tod und das Mädchen“ – daina ir kvartetas, kvartetas G-dur). Šioje grupėje minėtini G. Ligeti Styginių kvartetas Nr. 2 (1967–1968), P. Ruzickos „Introspezione. Dokumentation“ (1970), Tretieji M. Kagelio (1986–1967), A. Schnittke's (1983) styginių kvartetai ir pan. Autocitatomis besiremianti G. Bacewicz kvartetinė kūryba labiausiai pritaipytą prie gausiausios XX a. šio žanro kūrinių grupės, kurie toliau intensyviai plėtoja kvarteto žanro tradiciją ir atspindi bendrąsias XX a. kamerinės muzikos bei kompozicinės technikos tendencijas. Tačiau šis teiginys galioja tik pripažįstant, kad XX a. kamerinės muzikos tendencijas – solinių ansamblių pobūdį, balsų tankumą, muzikinio audinio chromatiškumą, dramaturginių įvykių gausą – užkodavo dar 1906 m. sukurta A. Schönbergo „Kammersymphonie“ in E-dur op. 9. Kita vertus, iš dalies galima pritarti Hanso Heinricho Eggebrechto išvadai, kad nuo A. Schönbergo ir avangardo muzikos apskritai kameriškumas ir kamerinė muzika ėmė prarasti konvencionaliai apibrėžtos kategorijos statusą (suprantamos kaip intymios XVII–XVIII a. muzikos), tačiau negalima paneigti tolesnės kvarteto žanro evoliucijos, kurią patvirtina ir G. Bacewicz VII kvarteto teksto analizė.

Siekdami G. Bacewicz VII kvarteto analizei suteikti probleminį kryptingumą, partitūros teksto struktūrines ypatybes aptarsime tam tikru analitiniu nuoseklumu. Bus aktualizuojama europietiškos tradicijos muzikos opuso darybai bei analizei deranti universali kūrybos proceso stadijų ir atitinkamų analitinių raskų schema: *Dispositio* – *Elaboratio* – *Decoratio* (lot. – „sustatymas“ – „parengimas“ – „išpuošimas“). Johannui Georgui Sulzeriui bei Heinrichui Christophui Kochui šias sąvokas iš lotynų kalbos išsivertus į vokiečių kalbą bei pritaikius garsų meno realybei – muzikos komponavimo bei analizavimo praktikai, gautas toks vokiškasis analogas: *Anlage* („plano“) – *Ausführung* („išpildymo“) – *Ausarbeitung* („išbaigimo“)³. Siūlomos kūrybinio proceso bei jo rezultato tyrinėjimo schemos pritaikymo rezultatyvumą G. Bacewicz kūrybai patvirtina faktas, kad savo kūrybinėmis nuostatomis, muzikine mąstysena, kūrinio (opuso) kultūros puoselėjimu bei notografijos tradicija ir daugybe kitų požymių G. Bacewicz kūryba glaudžiai susijusi su europietiškos kultūros prototipais – taigi yra jos dalis.

Dispositio (*Anlage*, „sustatomasis planas“). Kadangi XX a. europietiškos tradicijos kūrinys dažniausiai rašomas ne nuo „žinomos“ pradžios iki „nežinomo“ finalo, bet organiškai išsirutulioja iš prekompozicijoje sumodeliuoto idėjų projekto, tai kartu su J. G. Sulzeriu *Anlage* analitinei stadijai priskirkime visumos bei svarbiausių ją formuojančių dalių sumanymą, taip pat kompozicinės medžiagos ir generuojančių jos sklaidos principų aptarimą. Nors kalbėdamas apie „neįtartų galimybių atskleidimą“ VII kvartete W. Lutosławskis pirmiausiai turėjo galvoje G. Bacewicz styginių instrumentų sonoristikos ypatumus, tačiau „neįtartų galimybių“ diagnozė tikty ir naujam styginių kvarteto žanro aktualumui įrodyti. VII kvartetas komponuojamas neformaliai perimant kvarteto žanro modelį ir pakankamai griežtai prisilaikant jo kompozicinių kanonų, kurie kompozitoriui buvo gerai žinomi ir, matyt, vertingi. Čia turima galvoje ne tik išoriškiausią žanro atributą – tipiską atlikėjų sudėtį (minėjome, kad G. Bacewicz yra sukūrusi kvartetą 4 smuikams ir kvartetą 4 violončelėms), bet ir kitas etaloniškas kvarteto žanro paradigmas: tridale ciklinę makroformą, tipiską jos dalių tempo organizaciją: *Allegro* – *Grave* – *Con Vvezza* (greita – lėta – greita), XX a. II pusėje nedažną klasicistinio ciklo tipinių formų adoraciją ir kt. Žinoma, tridale kompozicija bei analogiškos tempo organizacijos modelis nėra vien kvarteto žanro atributas. Tačiau svarbus pats faktas, kad būtent prie tokio „senų formų“ modelio G. Bacewicz sugrįžo po mažiau konvencionalaus VI styginių kvarteto: jis vienintelis sukurtas jau ne kaip sonatinis ciklas, jame nebuvo nė vienos *Allegro* dalies, jo visuma organizuojama laisvos formos darybos principu, o dalių seka grindžiama agoginių kontrastų logika. Tuo tarpu VII kvarteto struktūrinis ciklo modelis ne kartą atsikartoja ne tik kvartetinėje G. Bacewicz kūryboje, bet ir jos sonatose, koncertuose ir daugybėje kitų kompozicijų (pavyzdžiui, 1965 m. opusuose „Divertimento“, „Inkrustacija“, „Musica sinfonica in tre movimenti“). Kartu su pačiu modeliu į G. Bacewicz kompozicijas persismelkia jį pripildžiusių formų istorinė atmintis, tarp jų – neoklasicistiniams kūriniams beveik norma tapę rondo finalai.

XX a. 7-ojo dešimtmečio fone ryškėja sonorinės medžiagos sklaidinų senųjų tonacinių formų kontūrai ir pagarbus pasirinkto žanro semantinio invarianto puoselėjimas. G. Bacewicz VII kvarteto visumą formuoja impulsyvus *Allegro*, introspektyvi *Grave* lyrika ir pašėlęs *Con Vvezza* finalas. Būtent šią schemą galima traktuoti kaip individualizuotų kvartetinių prototipų bendrybę, o jos kodo reikšmę interpretuoti kaip kvarteto raidos istorinių ženklų sintezę. Čia turima galvoje tiek Carlo Dittersdorfo ar Luigio Boccherinio sukurta „kunigaikščių meniu muziką, sielą džiuginančią maloniai nuteikiančiu trumpalaikės vaiz-

duotės žaismu“ (Walteris Wiora), tiek ir konceptualiausias mūsų amžiaus kvartetines kompozicijas, anot Carlo Dahlhauso, „įgavusias imunitetą populiaramui“⁴.

Pirminiam prekompoziciniam sumanymui VII kvarteto tekste priskirčiau ir kompozicinę totalaus repriziškumo intenciją, persmelkiančią tiek atskirų ciklo dalių struktūrą, smulkiųjų elementų išsidėstymą, tiek ir pačią opuso makroformą. Šiaip jau formalioji pirmosios VII kvarteto dalies *Allegro* repriza perima *Codos* funkciją (I dalies 19, 20, 21 skaitmenys), tačiau gerokai anksčiau, jau nuo 13-ojo skaitmens, visą muzikos srautą G. Bacewicz tarsi atgręžia atgal: artėjama į pradžią variantiškai grąžinant ekspozicinę medžiagą, keičiant jos fragmentų išsidėstymą laike – tai gi modeliuojama ne tik tridulė *Allegro* forma, bet ir kompozicinėmis priemonėmis inicijuojama struktūrinio koncentriškumo užuomina. Latentiško struktūrinio koncentriškumo iliuzija išlaikoma ir antrojoje ciklo dalyje. Matyt, būtent tai turėdama mintyse Małgorzata Gąsiorowska metaforiškai kalba apie lanko pavidalo šios dalies formą⁵. Panašus sprendimas pasikartoja ir ciklo makroformos lygmeniu, kadangi finalinio rondo struktūroje G. Bacewicz realizuoja prekompozicijos plane užsibrėžtą visos makroformos reprizą. Panašiai kaip ir *Allegro* dalyje, paskutinis finalo refrenas iš esmės tampa *codos* refrenu, o finaliniam rondo išibėgėjus, visą skambantį vyksmą G. Bacewicz prisodrina buvusių dalių medžiagos inkliuzijomis.

Kalbėdama apie VII kvarteto *Dispositio* idėjas, paminėsiu G. Bacewicz kūrybai apskritai būdingą bendrąją nuostatą, kurią laiške „Fidelio“ libretistui puikiai suformulavo L. van Beethovenas: „Kai aš kuriu instrumentinę muziką, jos visuma visuomet yra prieš mano akis; toji visuma tam tikra prasme čia yra iš-

sklaidyta visur“ (iš 1812–1816 m. Beethoveno laiškų⁶). Visumos išsklaidymo visoje kompozicijoje idėja G. Bacewicz VII kvartete virsta dar viena realybe: svarbiausia ciklo melodija – soluojanti, gyvybinga *Grave* tema – savaisiais intonaciniais elementais ar net stambesniais sintaksiniais dariniais funkcionuoja jau *Allegro* dalyje; finalo refreno aukščių konstrukcijos modelis bei foršlaginės artikuliacijos maniera taip pat atėjusi iš pirmosios ciklo dalies. Kita vertus, formuojantysis kvintos ir tritonio akordo modelis trijų inversiškų transpozicijų pavidalu „išbarstomas“ po visą VII kvarteto tekstą, o šių harmonijų pasirodymas dažnai žymi įvairialypių reprizinių pakopų pradžią. Dar daugiau – po visas ciklo dalis pasklidusi linearioji grafiškų šešioliiktinių pasažų energija (Ernstas Kurthas sąvoka) ignoruoja VII kvarteto ciklo dalių bei pačių opusų ribas apskritai.

Akivaizdu, kad visų formuojančių veiksmų (ritmikos, faktūros, artikuliacinės technikos, tembrinių potėpių ir kt.) sistemoje šiame opuse tradiciškai vyrauja konstruktyvi harmoninė struktūra, inicijuojanti apibrėžto aukščio intonacinės medžiagos radimąsi bei tolesnę sklaidą. Pasirinkta atonali, kartkartėmis beveik serijinė harmoninė sistema šiame opuse funkcionuoja tiek akordiniais-harmoniniais, tiek ir lineariaisiais-melodiniais pavidalais. Mes jau užsiminėme apie sumarinės prigimties tritoninį-kvintinį VII kvarteto akordą, kurio svarbiausios idėjos slypi šio akordo intervalinėje konstrukcijoje ir pasireiškia tam tikra atraminio tono tonikalizacija (cis), registriniu bei artikuliaciniu (*gettato*, *come percussione*) apibrėžtumu. Šis akordas netrukus tarsi padauginamas (papildomas) dviem inversinėmis transpozicijomis, *pizzicato* maniera artikuliuojamomis antrojo tonikalizuojamo centro (gis) bei inversijos inversija – trečiojo centro (dis) pozicijomis (1 pvz., a, b, c).

Jau 5-ame *Allegro* takte G. Bacewicz atskleidžia tolesnę harmoninę perspektyvą, tritoniniam-kvintiniam akordui priešpriešindama tercinės-kvintinės sandaros akordiką (beje, pastarųjų aukščio (es) bei registrinis apibrėžtumas toliau taip pat įgyja konstruktyvią reikšmę). Harmoninės VII kvarteto *Allegro* sklaidos intensyvumą liudija jau 6-ame takte tercinės-kvintinės harmonijos transformacija į sekstos ir kvintos harmoninį modelį ir t. t. Jau keliuose eksponiciniuose *Allegro* taktuose G. Bacewicz suformuoja tam tikrą konstruktyvių intervalų (intonacijų) nomenklatūrą (tercija, tritonis, kvinta, didžioji septima, mažoji nona), kurių melodiniai ir harmoniniai pavidalai įvairiais deriniais modeliuos pagrindinę kompozicinę šio opuso medžiagą. Taigi pagrindinius harmoninės plėtros etapus galima apibūdinti kaip sklaidą nuo eksponuojamų kvintos + tritonio, kvintos + tercijos struktūros akordų, per įvairias poliakordų formas simetriškojo šešiagarsio kvintos + tritonio ($7 + 6 = 13$) akordo link (1, 2 pvz.).

Analizuojant VII kvarteto partitūrą vis labiau įtiki, kad šią kompoziciją lemia ne vien minėtosios, bet dar globalesnės formuojančių pradų priešpriešos. Atrodytų, G. Bacewicz tebetoleruoja tonacinės muzikos konfliktinės dramaturgijos patirtį, tačiau konflikto estetiką mieliai iškeičia į kontrasto ar priešpriešinimo principą. Tad jei partitūroje nuolat šmėkščiojančius kontrapunktuojančius šešioliktinių pasažus ar įvairialypius figūracinius teksto sluoksnius, akordinių srautų paralelizmus ar tiesiog lineariosios chromatikos laviną traktuosime ne kaip bendrąsias judėjimo formules, foninius peda-

lus ar epizodinę medžiagą, bet kaip lygiaverčius bendrojo harmoninio proceso partnerius, tuomet jų harmoninės normos – **chromatikos** – įteisinimas provokuos dar vieną VII kvarteto *Anlage* (sumanymo) harmoninės logikos apibūdinimą. Jau nuo pirmojo smuiko *tremolando* (2-osios oktavos ges-f), jam atliepančio violončelės atspindžio (didžiosios oktavos E-F) ir kvazitiraniško geometrizuoto ornamento srauto (2 pvz., a, b, c) per tolesnę chromatikos sklaidą priartėsime prie teminės substancijos – temiškaip apipavidalintos chromatikos finalo refrane (2 pvz., d). Refreno pagrindas – 12 aukščių eilė, kurią sudaro šešios pustonio transpozicijos, o simetrizuoja šio tipo eilėms bei serijoms (A. Webern, A. Bergas, L. Nono, B. A. Zimmermannas, O. Balakauskas) būdingas tritoninis pirmosios ir antrosios eilės pusių santykis.

Tačiau dvyliktonė technika nėra formuojantis šio kvarteto medžiagos darybos pradai: kaip ir VI kvartete, dodekafoninis principas čia galioja daugiau medžiagos garsų surikiavimui, permutacinių variantų darybai nei jos skambesio modeliams, kur akivaizdžiai vyrauja sonoristinis principas. Manychiau, kad formuodama VII kvarteto medžiagą kompozitorė idėjų sėmėsi iš dviejų lygiaverčių harmoninių principų priešpriešos bei sąveikos: pirma – **intervalinės akordo struktūros konstruktyvizmo**, antra – **lineariosios chromatinių garsaeilių energetikos**.

Elaboratio (*Ausführung*, „parengimas“, „sumanymo išpildymas“). Šioji kūrybinio proceso stadija iš esmės tėra sumanymo idėjų realizacija. Jeigu, anot H. Ch. Kocho, kūrinio sumanymas prašosi genijaus,

tai jo išpildymas – skonio, išminties ir sugebėjimo daryti sprendimus, nes, pasak H. Ch. Kocho, skonis užtikrina emocinio plėtojimo įtikinamumą, o išmanymas – logišką kūrinio sutvarkymą⁷. Pakomentuosime svarbiausiuosius G. Bacewicz VII kvarteto *Elaboratio* momentus.

Nors svarbiausią teksto formavimo funkciją priskyrėme harmoninei kompozicijos konstrukcijai, tačiau, be modeliuojamų aukščio santykių, kompozitorė tematizuoja tiek faktūrinį, tiek artikuliacinį, tiek ir ritminį skambesio pobūdį. Beje, pastarųjų išraiškos priemonių santykis, koncentracija, net ir tematizavimo krūvis cikle nuolat kinta. Pavyzdžiui, *Allegro* ekspozicinėje padalioje tematizuotos *saltando* štrichu artikuliuojamos sekstolės, tarsi iš *tremolando* gelmių išnyrantys foršlagų melizmai, taip pat koncentruotai eksponuojami labai įvairūs styginių garso išgavimo būdai (*flageolett*, *glissando*, *pizzicato*, *sul tasto gettato* ir kt.) vėliau virste ne tik tematizmo metaforomis, bet ir itin subtilios styginių sonorikos versme. Tuo tarpu *Grave* dalies tematizmą G. Bacewicz eksponuoja raiškiu alto monologu. Ir jei, kaip pastebėjo Steffenas Wittigas, įvairių kūrinių finaliniuose akorduose G. Bacewicz dažnai vertikalizuoja susibėgančius atrامينius linijų taškus⁸, tai VII kvarteto nostalgikiški *Grave* monologai byloja ir atvirkstinę kompozicinę procedūrą, kai melodinėje linijoje horizontalizuojami konstruktyvieji harmoninio modelio intervalai (3 pvz.).

II

3 pvz.

VII kvarteto finalo – *Con vivezza* – būdingą refreną minėtosios chromatinės eilės pagrindu G. Bacewicz modeliuoja veberniško (A. Webernas) simetrizmo principu (2 pvz., d). Išskirtinė refreno struktūros ypatybė – dvinariškumas. Tokią išvadą nulemia tas faktas, kad būtent antroji finalinio refreno pusė, lygiomis tylos akimirkomis išskaidytą, chromatiškai išdėstytą skambesio taškų atspindžiai, yra tiksliausiai atsikartojantis viso VII kvarteto formos fragmentas (palyginti finalo skaitmenis Nr. 2 ir Nr. 14). Tai – lyg formaliąją kalbą kompozicijos ištarta autorės replika, siūlanti būtent tokią šio fragmento traktotę. Eksponuotas kaip dvidalė teminė struktūra, vėliau finalo refrenas funkcionuoja savosiomis diskretiškais dalimis (skaitmenys Nr. 6, 14), šmėkštelė augmentuoto kvazirefreno pavidalu (skaitmenys Nr. 17–18), kol abi jo teminės padalos konsoliduojasi refreniškoje *Con vivezza* kodoje.

Minėjome, kad trys kvarteto dalys pačiu bendriausiu požiūriu turi šiuos formaliosios struktūros požymius: *Allegro* ir *Grave* – repriziškai tridalės, *Con vivezza* – makroformos reprizos funkciją sintetinantis rondo. Tačiau visas minėtas G. Bacewicz VII kvarteto formas sudaro dažniausiai faktūriškai bei agogiškai diferencijuotos padalos, o jų faktūrinis pobūdis paryškiamas atitinkamais vyraujančiais artikuliaciniais štrichais (beje, panašus principas naudojamas ir VI styginių kvartete). Taigi tam tikru požiūriu montažiškose kvarteto formose koegzistuoja tiek aki-vaizdžių faktūrinių priešpriešų sistemos, pavyzdžiui, tarp grynosios akordinės statikos ir imitacinio linearizmo (*Allegro* skaitmenys Nr. 11–12), tiek ir įvairiausios tarpinės, su fantazija ir išmone apipavidalintos, abiejų harmoninių modelių sąveikos pagrindu sumodeliuotos formų sekcijos. Būtent faktūrinio-artikuliacinio principo pagrindu VII kvarteto formose G. Bacewicz realizuoja savąją struktūrinio koncentriškumo pasirinkimą. Tai gali paliudyti dviejų *Allegro* formos sekcijų variantų sugretinimas, pavyzdžiui, 2-o bei 17-o skaitmenų medžiagos palyginimas: 2-o *Allegro* skaitmens medžiagoje tematizuota *saltando* sekstolė apibrėžia tritonius, o 11-a tritoninių sekstolių aukščio požiūriu išdėstomos beveik simetriškai. Skaitmens Nr. 17 medžiagos 11 *arco saltando* sekstolių jau eskizuoja antrojo akordo harmoninę normą – terciją, o sekstolinių konfigūracijų aukščių santykiai imituoja lineariųjų motorinių figūrų sekvenciškumą. Beje, abiem atvejais šalia figūroja chromatinizuoti sekstolių aukščių santykiai. Panašiai galima kalbėti apie koncentrišką ratą brėžiančio *Allegro* 3-io skaitmens medžiagos atspindį 14-o skaitmens medžiagoje. Šiuo atveju kvazipuantilistinės tematizuotos *saltando* triolės atstovauja keliems chromatinio garsaeilio variantams. Antrosios dalies – *Grave* – formaliojo koncentriškumo replikai prilyginčiau

4 pvz.

rafinuotą temos „apgręžimą“ (lyginti skaitmenis Nr. 7 ir 4, taktai iki 11). Tuo tarpu apie makroformos reprizą finale G. Bacewicz prabyla *Grave* temos nuotrupa (*Molto dolce meno mosso*) ir *Allegro* šešioliktnių pasažų pliūpsniais, kur susitvenkia sekvenciški įvairiatipių mikrointonacinių ląstelių modeliai (4 pvz.). Kaleidoskopiškas, aforistiškas kvarteto stilius operuoja netikėtais garsinių ir tembrinių modelių sugretinimais:

Kalbėdami apie šiuos judriuosius faktūros elementus kaip apie formaliuosius VII kvarteto *Allegro* dalies reprezentantus, pasakome tik dalį tiesos. Minėtieji garsiniai „brūkšniai“ kvarteto faktūrinės grafikos kontekste funkcionuoja ir kaip visos G. Bacewicz kūrybos ženklai ar kompozicinio braižo atspindys. Pasklaidžius kitų 1965 m. opusų partitūras, pastebima nuolat figūruojanti tos pačios mikrointonacinės sandaros motorika, neretai kylanti net nuo tų pačių aukščių. (Žr., pvz., „Musica sinfonica in tre movimenti“ I dalies skaitlinės Nr. 2–4 pirmųjų smuikų partiją, III dalies skaitmenyje Nr. 11 pasikartojančius chromatinį sekų ornamentus, po I ir III dalis pasklidusią įvairios mikroląstelių sandaros (1 : 1 : 1; 1 : 1 : 3; 1 : 1 : 4; 1 : 1 : 5 ir kt.) šešioliktnių motoriką ir kt. „Musica sinfonica“ šia prasme siejasi su kitu 1965 m. opusu – „Divertimento“ styginių orkestrui, kur vėlgi figūruoja tie patys beveik geometrizuoti chromatiniai ornamentai (I d. 15-as skaitmuo), prabėga 1 : 3 : 3 intervalinio santykio pasažai (I d. 4-as, 10-as skaitmuo), sekvenciškoji 1 : 3 : 3, 3 : 3 : 1 mikroląstelių motorika šmėkšteli III dalies 5-ame; 1; 1; 5 -1–2-ame skaitmenyje ir t. t. Apie tritonio ir kvintos ar tercijos ir

kvintos sandaros harmoniją taip pat galima kalbėti kaip apie būdinguosius G. Bacewicz akordus, panašiai kaip apie kvartinius P. Hindemitho ar kvartinės-tritoninės sandaros O. Messiaeno akordus, didžiųjų bei mažųjų tercijų A. Panufniko akordus ir pan. Tačiau tai – tik akordo intervalinės sudėties aspektas. Būtina išskirti ir būdingąją G. Bacewicz akordo struktūros savybę – simetriškumą (t. y. simetrišką konstruktyviųjų intervalų išdėstymą). Štai būdingas šešiagarsės simetriškosios harmonijos fragmentas iš 1966 m. „Contradizione“ partitūros (5 pvz.):

5 pvz.

Dažnos autocitatos, keliaujančios temos, apie kurias it autorinį G. Bacewicz parašą kalba lenkų muzikologai, taip pat po įvairias partitūras pasklidę harmoniniai-ritminiai kompleksai, pasikartojantys faktūriniai elementai ir kita liudija dar vieną šios kompozitorės kūrybinio metodo savybę. Tai vienos iš

XX a. kultūrą generuojančių idėjų – kultūros kaip žaismo (J. Huizinga'os, H. Hesses, J. Ortega y Gasseto, Picasso, I. Stravinskio, S. Averincevo ir kt.) – adaptacija. **Žaidyminio modelio** taikymas kūrybinio proceso interpretacijai (Jurijus Lotmanas) pagrindžiamas tuo, kad kūryba kaip ir žaidimas, o abu kartu – kaip modeliujantys mechanizmai yra sąlygojami tų pačių dviejų būtinų prielaidų: *a priori* susikurtų taisyklių (konstruktyvaus formuojančio prado) ir spontaniškos, tikimybių santykiais valdomos šių kompozicinių elementų kombinatorikos. Taigi kūryba suvokiama kaip daugybės elementų įvairovė – *varietas* (Johanneso Tinctorio (~1435–1511) „Liber de arte contrapunctis“ (1477) ir Gioseffo Zarlino (1517–1590) „Le istituzioni armoniche“ (1558) naudojama sąvoka), harmonizuojantis žaismas, kaip racionalaus ir kartu stichiško *Inventio* prado valdomas procesas. Kita vertus, G. Bacewicz komponuojamas žaismas pasiruoštomis struktūromis, temomis, teksto fragmentais, faktūriniais piešiniais, išmoninga jų kombinatorika, ko gero, buvo įkvėptas neoklasicistinės pakraipos Nadios Boulanger mokyklos ir visos tuometinės A. Honeggerio, D. Milhaud'o, I. Stravinskio kūrybinės aplinkos, kurios kredo buvusios pastangos „suvesti į vienovę atskiras kompozicijos atkarpas ir padrikiems fragmentams įkvėpti naują gyvybę“⁹.

Decoratio (*Ausarbeitung*, „išpuošimas“, „išbaigimas“). Grįžkime prie J. G. Sulzerio teiginių: „Kiek kūrinio sumanymui svarbi vaizduotės ugnis, tiek ji kenkia jo išbaigimui [...]. Čia itin svarbus šaltakraujiškumas [...] Tobulas išbaigimas slypi ne detalių gausybėje, bet sėkmingoje jų atrankoje“¹⁰. Pasak J. G. Sulzerio, šiame etape kompozitoriaus tyko ne spontaniškas įkvėpimas, bet šaltakraujis, preciziškas, tiesiog juvelyriškai kruopštus darbas. Jo pėdsakų G. Bacewicz VII kvarteto partitūroje iš tiesų galima aptikti įvairiose teksto detalėse. Sakysime, mikrosekvencinėmis ląstelėmis išskleistoje motorikoje arba įvairių opusų tekstuose migruojančiuose šešioliktnių chromatinuose ornamentuose, kurių tiek originalūs, tiek inversiniai pavidalai sudaromi iš pedantiškai tiksliai besikaitaliojančių trijų mikroelementų vėrinio.

G. Bacewicz komponavimo precizika atsiskleidžia taip pat tyrinėjant įvairius simetrizmo pasireiškimo atvejus: nuo simetriškos paties akordo sandaros, harmonijų (akordų) inversinių atspindžių, akordų sekų, įstrižai įstojančių balsų simetrizmo iki minėtojo finalo refreno – teminio darinio simetrizmo. Stebina saikingas, net asketiškas, taupus ir labai efektingas šių kompozicinių detalių panaudojimas.

Klausimas, kuriai G. Bacewicz kompozicinio proceso stadijai (*Dispositio*, *Elaboratio* ar *Decoratio*) priiskirtinas teksto spalvinės paletės kūrimas, subtilių

pastelinių garsinių atspalvių sonorizavimas, gali būti išspręstas tik išanalizavus jos rankraščius, eskizus ar autografus. Viena vertus, kaip jau minėjome, spalva, artikuliacinis, net registrinis kompozicinių elementų pobūdis G. Bacewicz kūryboje funkcionuoja kaip formuojantys veiksniai. Neabejotina ir tai, kad *a priori* paruoštos būsimos kompozicijos detalės G. Bacewicz buvo girdimos labai konkrečios artikuliacijos, turinčios savo spalvą bei raiškos ekspresiją. Tai įrodo, sakysime, ir akivaizdus faktas, kad pasklidusios po kitus opusus jos dažniausiai atsineša ir savąjį konstruktyvųjį bei artikuliacinį-semantinį pobūdį, pavyzdžiui, tritoninis-kvintinis akordas traktuojamas kaip perkusinis styginių smūgis (*come percussione*), griežiamas *sul tasto gettato*, arba įvairiuose tekstuose figūruojantys motoriniai ornamentai artikuliuojami *arco sul ponticello* ir pan. Tačiau spalvinis partitūros išbaigimas, jos sonorinio reljefo sukūrimas, matyt, tęsiasi iki pat *Decoratio* fazės. G. Bacewicz VII kvarteto sonorinės raiškos formos, lyginant su kolegų kūryba (pvz., ekspresyviu Krzysztofo Pendereckio sonorizmu), gana nuosaikios, tačiau rafinuotos ir subtilios. G. Bacewicz sugeba keturiais styginiais sukurti orkestrinio lygmens skambesio tembrą: pastebėjime, kad kvarteto muzika (*Allegro*) suskamba I smuikui griežiant *in tremolo*, II smuikui – stygomis *pizzicato*, altui – *saltando*, violončelei – *come percussione*. Kompozitorė maksimaliai išnaudoja tradicinių styginių instrumentų garso artikuliacinio būdų įvairovę (*varietas*) ir fiksuoto aukščio bei tradicinės notografijos pagrindu sukuria įstabią spalvinę styginių skambesio paletę. Čia nerasime drastiškų klasterinių sonorų pliūpsnių, varsom raibuliuojančių tęstinių sonorinių laukų ar griausmingos *a la* perkusinių ekspresijos, bet išgirsime aristokratiškai subtilų styginių tembro spalvų ir atspalvių, žėrinčių artikuliacijų (*com sordino*, *flageolett*, *pizzicato*, *spiccato*, *marcato*, *sul ponticello*, *tremolando* ir kt.) bei ritmų žaismą. Žaismą kaip kūrybą, kūrybą kaip muziką, muziką kaip nesiblaškančios, nepataikaujančios, orios, kiek ironiškos, o kartu moteriškai trapios asmenybės sielos atspindį.

Gauta 2003 11 20

Nuorodos

- ¹ W. Lutosławski, Pamięci Grażyna Bacewicz, *Ruch Muzyczny*, 1969, 13(7), p. 5.
- ² G. Bacewicz, Odpowiedź na nieznana ankietę, *Ruch Muzyczny*, 1969, 13(7), p. 4; perspausdinta: *Grażyna Bacewicz: Pożądanie [Program Book]*, ed. Zbigniew Krawczykowski, Warsaw: Teatr Wielki w Warszawie, 1973.
- ³ *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge University Press, 1996.

- ⁴ C. Dahlhaus, *Musikalische Logik und Sprachcharakter, Die Idee der absoluten Musik*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979, S. 105–117.
- ⁵ M. Gąsiorowska, *Twórczość Grażyny Bacewicz – próba syntezy, Rodzeństwo Bacewiczów: Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi*, 1996, vol. 24, ed. Marta Szoka, Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, p. 81–99.
- ⁶ *Briefwechseln von Ludwig van Beethoven*, Gesamtausgabe in 8 Bd., hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 5, Henle (6), München, 1996, S. 154.
- ⁷ H. Ch. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Rodolstadt–Leipzig 1787; reprint. Hildesheim: Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1969.
- ⁸ S. Wittig, *Aspekte der Klangfarbe in den Werken der letzten Schaffensperiode Grażyna Bacewicz (1909–1969)*, *Rodzeństwo Bacewiczów: Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi*, ..., p. 117–153.
- ⁹ И. Стравинский, *Хроника моей жизни*, Ленинград: Музыка Ленингр. Отд., 1963, с. 133.
- ¹⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771); reprint, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1967–1970, Bd. I, p. 249–250.

Literatūra

Ch. R. Mills, *Grażyna Bacewicz: A stylistic analysis and evaluation of selected keyboard works*, doctoral Dissertation, Greeley: University of Northern Colorado, 1987.

A. Thomas, *Grażyna Bacewicz: chamber and orchestral music*, *Polish Music History Series*, 1985, vol. 3, Los Angeles: Friends of Polish Music.

K. Biegański, *Jeszcze raz o „VI Kwartecie” Grażyny Bacewicz*, *Ruch Muzyczny*, 1960, 21(4), p. 7.

M. Gąsiorowska, *Grażyna Bacewicz: Neoklasyk?*, *Ruch Muzyczny*, 29 January 1989, vol. 33(3), p. 3–6.

M. Gąsiorowska, *Musical wisdom and a noble craft*, *Polish Music*, 1989, vol. 24(3), p. 3–10.

M. A. Harley, *Bacewicz, Picasso, and the making of Desire*, *Journal of Musicological Research*, 1997, vol. 16(4), p. 1–39.

J. Kochlewska-Wozniak, *Smyckowyje kwartety polskiego kompozytora Grażyny Bacewicz (1909–1969)*, *Colloquium Musica camerale Brno*, Brno, 1971, p. 447–454.

J. Rosen, *Grażyna Bacewicz: Evolution of a Composer*, *The Musical Woman: An International Perspective*, eds. Judith Lang Zaimont, Catherine Overhause & Jane Gottlieb, Westport: Greenwood Press, 1984, p. 105–117.

T. Zieliński, *VI kwartet Grażyny Bacewicz*, *Ruch Muzyczny*, 1960, vol. 4(18), p. 6.

T. Zieliński, *Walor szlachetnego rzemiosła (o twórczości G. Bacewicz)*, *Ruch Muzyczny*, 1961, vol. 5(8), p. 1.

T. Zieliński, *Ostatnie utwory Grażyny Bacewicz*, *Ruch Muzyczny*, June 1972, vol. 12, p. 3–6.

K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Cracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

M. Demska-Trebacz, *O polskiej Szkole skrzypcowej*, *Zeszyty naukowe: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina*, 28, Warsaw: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1994, p. 149–167.

Kwartet smyczkowy w polskiej muzyce współczesnej, Katedra Edytorstwa Muzycznego, Zespół Analizy i Interpretacji Muzyki [1975], Cracow: PWSM, 1977.

C. Ottner (ed.), *Kammermusik zwischen den Weltkriegen* (Studien zur Fr. Schmitt 11), Wien – München, 1995.

J. Samson, *Analysis in Context, Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 35–54.

Grażina Daunoravičienė

THE STRING QUARTET NO 7 BY GRAŻYNA BACEWICZ: THE SELECTION OF STRUCTURAL PRINCIPLES

Summary

The compositional text of the 7th string quartet (1965) by the Polish composer Grażyna Bacewicz (1909–1969) is analyzed. The analysis focuses on the special methodology of research, which is based on the model of the stages of the universal creative process and the corresponding analytical attitudes: *Dispositio* – *Elaboratio* – *Decoratio* (lot. “placement” – “preparation” – “decoration”). According to the prevailing mainstreams of the latest creation period by Grażyna Bacewicz, the 7th quartet presents her own brand of sonorism and revises her composing technique as coming to experimentation with dodecaphonic, collage and aleatoric techniques. G. Bacewicz’s atonal, aphoristic, sometimes ironic instrumental style includes the use of general strategies of classical structural types (forms) and a kaleidoscopic variety of sound, timbre and articulation patterns. The Quartet is composed in a clear, partly symmetric and strict cyclic form with a traditional contrast of tempo organization (*allegro* – *grave* – *con vivezza*). The first movement (*allegro*) opens with four different manners of agogic characteristics: the viola plays *saltando*, the cello – *come percussione*, the first violin – *in tremolo* and the second violin has *pizzicato* chords. The changeable harmonic texture is based on the principle of the chords’ constructivism (symmetrical chords’ structures) and soft discipline of the 12-tone technique. In the second movement (*gravé*), as in the *allegro* movement, Bacewicz employed many different string effects and created it in a meditative mood embodying the compositional material in an arch-like form. For the first time in this score she clearly makes the melody with its thematic and tune density as the most important and suggestive compositional factor. *Con vivezza* (the finale) is based on the *rondeau* pattern (a neoclassical metaphor). This movement begins with a dodecaphonic symmetrically made 12-tone series which was composed in a pointillistic manner. The active movement has relatively simple resources of musical material, combined with highly suggestive energy of instrumental articulations. The constructivism of composing, the structuring according to the principle of symmetry, multilinear macro- and microforms, and their various realizations in sonoristic compositions can also be seen in G. Bacewicz’s scores and show her masterly writing for string instruments. The article integrates and summarizes the author’s interest in the methodology of musical analysis and particularly in the important *Dispositio* – *Elaboratio* – *Decoratio* model used for the 20th century music analysis.