Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

РОБОТА НАД ДИНАМІКОЮ В АСПЕКТІ СУЧАСНОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА

Виконавець: студентка 2 курсу
заочної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 Музичне мистецтво
ступеня вищої освіти «Магістр»
НИКОРЯК Олеся Василівна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
профессор
ПОСЛАВСЬКА Наталія Павлівна

Рецензент: доктор педагогічних наук
профессор
АНДРЕЙКО Оксана Іванівна

Львів – 2022

Зміст

Зміст 2

Вступ 3

Розділ І Історія виникнення динаміки в скрипковому виконавстві 6

Розділ ІІ Робота скрипаля над удосконаленням динаміки в класі по спеціальності 9

2.1.Виконання динамічних відтінків 16

2.2 Основні умови звуковидобування на струнному інструменті 18

2.3 Динаміка і штрихи 20

2.4 Динаміка у виконанні поліфонічних творів 24

Розділ ІІІ Проблеми динаміки в сучасному скрипковому виконавстві 30

3.1.Динаміка імпресіонізму в сучасному скрипковому виконавстві 30

3.2 Динаміка експресіонізму в сучасному скрипковому виконавстві 47

Висновки 57

Список використаної літератури 60

Вступ

В скрипковій літературі термін «динаміка» широко досліджений в працях таких педагогів як: Л.Ауер, В.Григорьєв, К.Стеценко, К.Мострас, К.Флеш. Першим хто застосував термін динаміка в літературі був італійський скрипаль Франческо Джемініані. Саме він вперше у своїх творах – позначає особливими похилими лініями від ноти до ноти динамічні відтінки, які дуже схожі на добре знайомі нам crescendo diminuendo, хоча не застосовує цих термінів. У XX ст. скрипкова виконавська школа досягнула високих успіхів, гармонічно поєднуючи художнє мислення, виховання музичного смаку, володінням культурою виконання з дивовижною властивістю інтерпретації музичних творів музикантом – виконавцем. Разом з тим в педагогічній практиці (в скрипкових класах музичних шкіл, училищ) часто, спостерігається нехтування динамічними відтінками, при розборі нового репертуару. Вибрана тема асимілює в собі як історично – культурні, так і художньо – естетичні питання, які допоможуть розширити уявлення про особливості динамічних відтінків і роль їх у виконавській практиці. В цьому полягає актуальність даної теми. Тому акцентуємо увагу на такому понятті як «динаміка».

Найважливішим засобом виразності – є динаміка, яка втілюється за допомогою задуму виконавця. Довга гра в одному нюансі, може стати не цікавою слухачеві, натомість яскрава гра з емоційним виконанням спроможна зацікавити слухача. Багаті відтінки звучання допомагають виконавцю втілити образи твору, його драматургію. Тільки ретельне вивчення, бережне відношення до авторських вказівок, проникнення в стиль, характер, емоційне забарвлення музики, освоєння форми твору, його мелодичних і гармонічних тяжінь, здатне надати авторським і редакторським вказівкам динаміки і фразування їх справжній зміст, визначити художню відповідність.

Характеризуючи загальну спрямованість в даній роботі над проблемами динаміки слід підкреслити стремління досягнути широкий діапазон в динаміці від pp до ff, а також орієнтувати учнів на гру в концертному залі.

Ставити перед учнями задачу повноцінного донесення до слухача музики яку виконують. В таких умовах добиватися від учня хорошої динаміки, рельєфного звучання техніки , чіткої артикуляції, яскравого акцентування.

Важливо не тільки вільно володіти різними відтінками динаміки, способами їх втілення, але й вміти майстерно будувати загально – художню динамічну сторону інтерпретації, її «динамічний рельєф».

При оволодінні динамічною стороною гри слід враховувати такі моменти: перебільшування динаміки, і перетискання звуку, потрібно шукати велику кількість відтінків які повинні бути пов'язані з концепцією твору в цілому.

Об'єктом нашого дослідження виступає динаміка в сучасному скрипковому виконавстві.

Предметом дослідження – є детальний аналіз виконавських засад, для досягнення необхідної динаміки в аспекті сучасного скрипкового виконавства.

Мета роботи – полягає у розробці методичних засобів, для досягнення відповідних динамічних відтінків в скрипковому виконавстві початку XX ст.

Для досягнення мети, потрібно виконати низку **завдань**:

–прослідкувати розвиток терміну динаміки в її історичному аспекті;

–на основі опрацьованої літератури проаналізувати методичні засади роботи над динамікою;

–на основі аналізу зібраного та дослідженого матеріалу дати загальну характеристику встановлення динаміки в сучасному скрипковому виконавстві;

–розглянути та проаналізувати риси динаміки в гомофонних та поліфонічних скрипкових творах і творах композиторів епохи імпресіонізму та експресіонізму.

Науковий аспект: пояснення в аналізі сучасних творів де динаміка є виразовим засобом.

Актуальність теми обумовлена тим, що вона відповідає одному з важливих питань в методиці гри на скрипці. Такого типу дослідження

викликають зацікавлення як у сфері виконавства так і в практичній педагогіці. Увага до динаміки в плані освоєння її на струнному інструменті викликана різноманітністю регістрів, різному забарвленню звучання, що допомагає виконавцю передати всю красу, стиль, характер твору.

Методологічну базу роботи складають праці:

вітчизняних та зарубіжних авторів з історії, теорії та методики скрипкового мистецтва

Наукові методи:

–аналітичний метод – при вивченні наукової літератури;

–ретроспективний та структурно – системний – при аналізі джерел.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у ході підготовки лекційного матеріалу при викладанні навчальних курсів «Історія смичкового мистецтва», «Методика гри на скрипці», «Динаміка скрипкового мистецтва на початку XX ст..» також посібник для музикантів – виконавців.

Структура дослідження складається із вступу, трьох розділів та підрозділів основної частини з нотними прикладами, висновків і списку використаної літератури.

Розділ I
Історія виникнення динаміки в скрипковому виконавстві

Першу професійну роботу з скрипкової гри яка вийшла у XVIII ст. можна вважати «Мистецтво гри на скрипці», Франческо Джемініані. Ця лаконічна складена педагогічна праця, в якій ясно виражені його естетичні позиції, складається з теоретичної та практичної частин. З передмови випливає, що цей твір призначений для віртуозних скрипалів, яких автор закликає слідувати природним красотам і натуральності людського співу замість того, щоб займатися звуконаслідуванням і «зовнішніми ефектами».

«Мета музики, - пише він у вступі, - не тільки в тому, щоб тішити слух, а й в тому, щоб виражати почуття, збуджувати уяву, впливати на розум, управляти пристрастями. Мистецтво гри на скрипці полягає в умінні надати інструменту тон, здатний змагатися з самим досконалим людським голосом, і у виконанні кожної п'єси з точністю, вірністю і тонкістю вираження, відповідно справжньої мети музики» [13, с.18].

Торкаючись орнаментики, принципів розшифровки скороченого запису повільних частин, Джемініані пише: «Те, що називають зазвичай хорошим смаком в співі або грі, було тут зрозуміло кілька років тому як знищення точної мелодії і намірів композитора. Існує припущення з боку багатьох людей, що справжній хороший смак не може бути придбаний ніякими правилами мистецтва, будучи особливим даром природи, властивим тільки тим, у яких є хороший слух, але так як більшість вважає себе володарем цього привілею, то звідси випливає,що кожен, хто співає або грає, ні про що стільки не думає, як про постійне виконання деяких пасажів або улюблених прикрас, і хоче цим способом прославитися як хороший виконавець, не помічаючи того, що завдання грати з хорошим смаком заключається не в частих пасажах, а у виявленні прагнень композитора з силою і витонченістю» [13, с.18]

Саме Джемініані один з перших вводить в свою «Школу» динамічні нюанси - crescendo і diminuendo, хоча і не застосовує цих термінів, а позначає їх

особливими похилими лініями від ноти до ноти: лінія, що йде вгору з потовщенням, позначає посилення звуку, а з витонченим і вниз - ослаблення. Можна помітити, що це дуже нагадує вже сучасні «вилочки».

Позначає він і виразний прийом «роздування» звуків і фраз: звук повинен починатися тихо і рівномірно посилюватися до його середини, а потім слабшати до кінця. Рух смичка повинен бути безперервним. Зустрічається і позначення subito piano, коли після лінії crescendo на наступній ноті автор ставить знак piano.

Про динамічні позначення forte і piano він пише: «Вони безумовно необхідні для того, щоб передати виразність мелодії: адже будь-яка хороша музика повинна бути наслідуванням прекрасної мови, і ці дві прикраси мають наметі передати звучання голосу, який посилюється або затихає під час промови»[6, с.18].

Французький скрипаль Джосеф Барнабе під впливом досягнень італійської школи у своїй праці «Основи скрипкової гри» (1761) також описує динамічні нюанси, а особливо crescendo. і diminuendo, розширяючи виразні ресурси скрипки [37].

В «Школі» Леопольда Моцарта, в V главі описано про методику роботи над виразністю звучання, що теж є невід’ємною частиною виконання динаміки. В кінці глави автор дає спеціальні вправи для того щоб виробляти вміння філірувати звук [23].

Великий внесок в динаміку виконання зробили представники мангеймської школи, на чолі із засновником чеським скрипалем Яном Стаміцом (1745-1757). Надзвичайно збагативши динамічну палітру композиторів та виконавців. Про мангеймський оркестр який вражав своїм використанням динамічних відтінків критик Шубарт писав «Тут forte – грім, crescendo – водоспад, diminuendo – завмираюче подалі журчання струмка, piano – весняний вітерець»[9, с.77]. Ось так музичний критик охарактеризував вплив нової оркестрової динаміки, яка розкривала великі можливості виразності виконання. Вони ввели в художню практику відтінки crescendo і diminuendo. З

вище сказанного можна підтвердити, що багато виконавців застосовували у своїх працях, творах – ці динамічні відтінки. Але мангеймська школа вдосконалила і остаточно закріпила в художній практиці розвиваючі протягом довгого часу прийоми поступових динамічних переходів.

В XIX – XX ст. терміну «динаміка» присвячено багато праць таких теоретиків: Б.Асафьев, Н.Гарбузов, Б.Струве, а також скрипалів – педагогів: К.Мострас, К.Флеш, Л.Ауер, В.Григор'єв, К.Стеценко.

Розділ II
Робота скрипаля над удосконалення динаміки в класі по спеціальності

Динаміка – є одним з найважливіших засобів музичної виразності. Термін «динаміка» походить від грецького слова dynamis – сила – це одна з сторін організації музики, тісно пов'язана з силою звучання музики, дією різних акустичних компонентів. Л.Ауер писав що: «Динаміка – «це наука про силу» – в застосуванні до музики є системою і теорією, пояснюючи різні ступені інтенсивності або сили звуку» [7, с.84]. Динаміка музичного твору обумовлюється своїм змістом і здійснюється за допомогою творчого задуму, артистичних здібностей, та майстерного виконання. Вона тісно пов'язана з елементами музичної мови та з засобами виразності, які використовує композитор. Вона застосовується в: мелодії, ритмі, гармонії, поліфонії, тембрах, регістрах.

Музикант – виконавець теж відіграє велику роль у творі. Він застосовує різні прийоми виразності, які сприяють яскравій динаміці твору. Вібрація, тембр, характер штрихів перехід з позиції в позицію – все це є невід'ємною частиною динаміки твору та її виконання.

Композитор може вказати застосування цих засобів, але від виконавця залежить характер і міра їх використання, його інтерпретація, його виконавський план, а також від особливостей його творчої індивідуальності. Це пов'язано з виконавцем, який в цілях яскравого втілення задуму композитора робить відхилення від авторських вказівок.

Нюанси:

Зазвичай визначення динамічних відтінків обмежується загально прийнятими термінами, які вказують лише відносну висоту звучання.

Основні позначення динаміки:

f (італ. *forte*, читається *фóрте*) — голосно, сильно.

p (італ. *piano*, читається *піáно*) — тихо, слабо

Проміжні градації динаміки:

mf (італ. *mezzo-forte*, читається *мéцо-форте*) — помірно голосно:

mp (італ. *mezzo-piano*, читається *мéцо-піано*) — помірно тихо і т. д.

Максимальна та мінімальна динаміка позначається двома або більшою кількістю знаків, наприклад:

ff (*фортúсимо*, італ. *fortissimo*) — дуже голосно,

pp (*піанíсимо*, італ. *pianissimo*) — дуже тихо.

крещéндо (італ. *crescendo*), поступове посилення звучання,

димінуéндо (італ. *diminuendo*), або *декрешéндо* (італ. *decrescendo*) — поступове ослаблення. У нотах вони позначаються скорочено як *cresc.* і *dim.* (або *decresc.*).

Також в музичних творах зустрічається позначення pf (poco forte) (в більшості у творах Брамса), характеризує помірну силу звучання, так само як mezzo forte. Іноді pf має інший зміст збільшення сили (piu forte).

Forte передає стан дієвості, енергії, внутрішньої напруженості, мужності. Нюанс застосовується надзвичайно широко, і виражає драматизм, захоплюючі події, або стан. При виконанні forte необхідно відчувати запас звучності інструмента, не перетискати звук, знайти точку ведення смичка по струні (наблизити його до підставки, і посиливши його натиск).

Fortissimo застосовується не часто. При виконання даного нюансу потрібна максимальна енергій звуковидобування, гострі акценти, інтенсивна вібрація. Необхідно уникати жорсткості, сухого звучання.

Piano передає спокійний стан розгортання дії, роздуму, плавного руху музики. Воно повинно бути чітким, дзвінким, з поставленим співучим голосом.

Pianissimo пов'язаний з легкістю, відчуття великого простору (exo). На перший план виходить володіння характером звучання, і не можна грати цей

нюанс на грифі невеликою кількістю смичка, тому що це приводить до невиразного звучання.

Mezzo forte один із основних нюансів концертної гри. Для нього характерно пластика, рельєфність звуку. При mezzo forte смичок рухається ближче до підставки, тому що наближуючи його до грифу звук буде «задавлений». Крім того цей нюанс з'єднує piano і forte.

Крещендо (як основний нюанс) в першому випадку розглядається як збільшення звучання, наприклад від pianissimo до forte. Таке крещендо може бути тривалим. Збільшення звучання відбувається поступово; в інших випадках збільшення повинно бути виконано в короткий проміжок часу. Також крещендо може бути всередині музичної фрази, яка звучить не довго в межах основного нюансу, який не повинен бути порушеним.

Димінуендо як і крещендо є тривалим; цей нюанс може бути також як відтінок, який не сильно послаблює гучність музичної фрази в межах основного нюансу.

Часто зустрічається повторення одного і того ж самого нюансу (Лало Іспанська симфонія частина перша). Автор вказав в нотах sempre forte, цього могло б бути достатньо. Але цей нюанси повинен вмістити в себе елемент розвитку. Тут велику роль відіграє виконавець, його музичний смак підкаже в якому місці слід відійти, щоб повідомити найбільшу кульмінацію до кінця всього епізоду. Він повинен вміти осмислювати динаміку в музичному творі, розкрити її значення разом з художнім задумом композитора. Виконавець який нехтує важливим процесом, а тільки формально виконує нюанси в творі, не може називатися музикантом - митцем.

Динамічні відтінки в композиторів – класиків займають особливе місце, вони являють собою повну відповідність між змістом та засобами його втілення. Кожний окремий нюанс, кожна звукова фарба є художньо обґрунтована. Відомо, що П.Чайковський, Л.Бетховен дуже ретельно проставляли в своїх творах динамічні відтінки. Тому динамічний відтінок який майстерно виконаний, не має справді художньої цінності, якщо його

застосування не обумовлене музичним змістом. К. Мострас вважав, «що вплив динаміки визначається її значенням, як одного із засобів вираження ідейного змісту музичного твору в його єдності з художньою формою»[22, с.13].

Фразування:

Це логічна побудова музичного речення, фрази періоду. Виразне виконання музичних фраз з метою досягнення найбільш яскравого, виразного і правильного розкриття образного змісту твору, яке визначається логікою розвитку музичної думки. Фразування тісно пов'язане з інтонаційно – ритмічною побудовою мелодичної лінії, з наявністю в ній опорних моментів розвитку. Буває так, що опорні звуки в мелодичній лінії не завжди співпадають з сильними долями тактів. Стремління до опорного звуку, і навпаки спад напруги мелодичної фрази може бути підкресленим динамічними позначеннями:crescendoабо diminuendo. В більшості випадків опорні звуки виконуються більш виразно, та з більшим звучанням. Фразування підказує нам сутність мелодії, її зміст, а саме куди вести мелодію.

С.М.Майкапар називав музичне фразування художнім якщо ми вносимо «у виконання даної фрази ті нюанси, які відповідають її внутрішній експресії», якщо вони забезпечують логічність вираженої в цій фразі музичної думки, і знаходяться в гармонії, в природному зв'язку між собою, «якщо таким шляхом внутрішня експресія фрази виразилась ясно, чітко, і зрозуміло» [22, с.15].

Фразування потребує від виконавця великого почуття міри. Лишнє дроблення музичної лінії, порушення основного нюансу, надмірне підкреслення опорних звуків, і тактове ділення – все це погано впливає на живе виконання.

В деяких випадках виконавці роблять помилку, вводять динамічну різноманітність у виконання мелодії, яка потребує іншого звучання з точки зору стилю і характеру, більш рівного звучання, однорідного як по гучності так і по тембру. Такі вимоги притаманні для виконання творів поліфонічного стилю.

Умовність динамічних позначень і відносність їх сприйняття:

Високо художнє виконання потребує вдумливого творчого відношення до динамічних позначень, та конкретних способів їх виконання. Виконання динамічних вказівок в більшості випадків має відносний характер. Не можливо встановити однакову ступінь гучності звука у двох виконавців які виконують один і той же твір, притримуючись одного динамічного позначення.

Відмінність в манері виконання, в якості звучання, в особливостях інструмента, обумовлює динамічні коливання. М.О.Гарбузов у своїй роботі «Зонна природа динамічного слуху» [12] доказує, що сприйняття слухачів може бути різним. Він робить наступні висновки:

1.«Досвід показав, що динамічний слух має зонну природу»

2.«Динамічні відтінки відносні, а не абсолютні; наприклад pp після piano зовсім різне, чим після forte, і т.д.»

3.«Різноманітність інших відтінків, які виникають при виконанні, відносні. Наприклад pp конкретно може проявитися тільки після piano, але абсолютно воно може бути голосніше piano і т.д.»

Треба врахувати, що наше слухове сприйняття, найбільш активно реагує на зміну динамічних відтінків. Довге виконання в одному і тому ж самому нюансі ослаблює його сприйняття. Наприклад при тривалому forte чи fortissimo сила впливу цих нюансів поступово втрачається; слух втомлюється і перестає сприймати інтенсивне звучання в повній його гучності. Навпаки, один з цих нюансів який з’являється після pp сприймається яскраво.

Часто самому виконавцю приходиться «переоцінювати» значення динамічних вказівок в тих випадках, коли формально точне виконання нюансу виявляється непереконливим. Причиною цього може бути акустичні умови, особливості інструмента, регістр, співвідношення голосів в ансамблі.

В творах для скрипки з оркестровим супроводом в перекладі для фортепіано зустрічається не відповідність в позначенні нюансів: наприклад в творі Лало Іспанська симфонія в партії скрипки вказаний нюанс forte, тоді як у фортепіано – pianissimo.

Таке відношення відтінків в оркестровій партитурі пояснюється прагненням послабити гучність акомпанементу для того щоб виділити партію соліста. При перекладі для фортепіано динамічні позначення були механічно переписані у фортепіанну партію. Звичайно ці вказівки повинні бути переглянуті у відповідності до художніх вимог.

Підсумовуючи вище сказане виконавець повинен критично відноситися до динамічних позначень, а також проявляти ініціативу у виборі динамічних засобів.

Ініціатива виконавця у виборі відтінків:

Перш за все, виконавець повинен творчо підходити до динамічних вказівок, незважаючи на те, що вони несуть умовний характер. Творча ініціатива повинна проявлятися не тільки по відношенню окремих епізодів, але в цілому до всього твору, його динамічного плану.

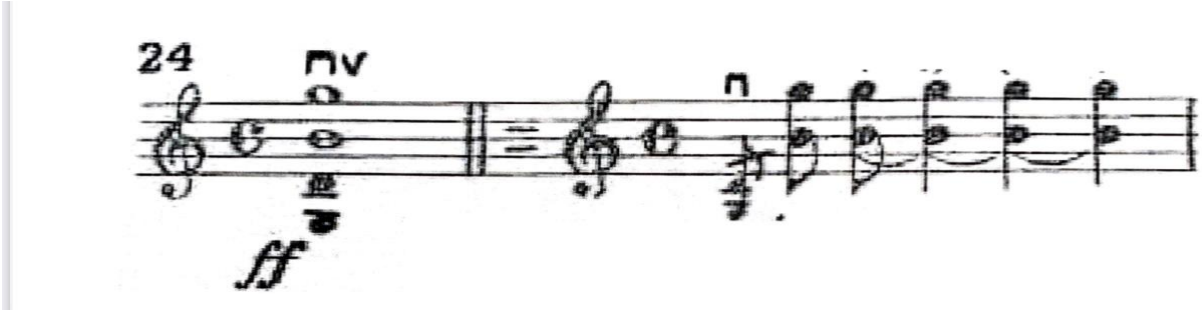
Для виконавця постає проблема, що не всі динамічні відтінки позначені в творі, тому важко визначити його музичний та динамічний план. Часто виконавець сам вирішує, розмежовувати динамічними засобами дві схожі динамічні побудови, при їх відсутності; зберігати на протязі всього музичного уривку в тексті нюанс, якщо музична фраза підказує його зміст. Виконавець може вводити додаткові нюанси які не позначав автор, іноді не виконувати вказані нюанси. При тому ініціатива музиканта не повинна суперечити ідеям композитора, та стилем виконання твору. Найбільш розповсюджений приклад «додаткового» нюансу є динамічне протиставлення мотивів, фраз які повторюються (перший раз – голосно, другий раз – тихо). Цей прийом більше застосовується при виконання старовинної музики. Але не рекомендується змінювати нюанси при повторенні періодів, які створюють частину класичного сонатного циклу (наприклад менуети), якщо сам автор не вказує цю зміну.

В скрипкових творах стремління до кульмінації чи до опорних звуків може супроводжуватися нюансом крещендо, також в «незавершених» пасажах, в тих випадках, коли продовження мелодичної лінії передається іншому інструменті.

Бажано уникати тривалих, одноманітних відтінків, якщо це не обґрунтовано наміром композитора, основний нюанс виконуватися з логічною побудовою музичної фрази. Поява цього нюансу не означає, що він повинен бути виконаний відразу виразно. Відступ від основного нюансу може бути при виконанні заключного акорду більшої тривалості.

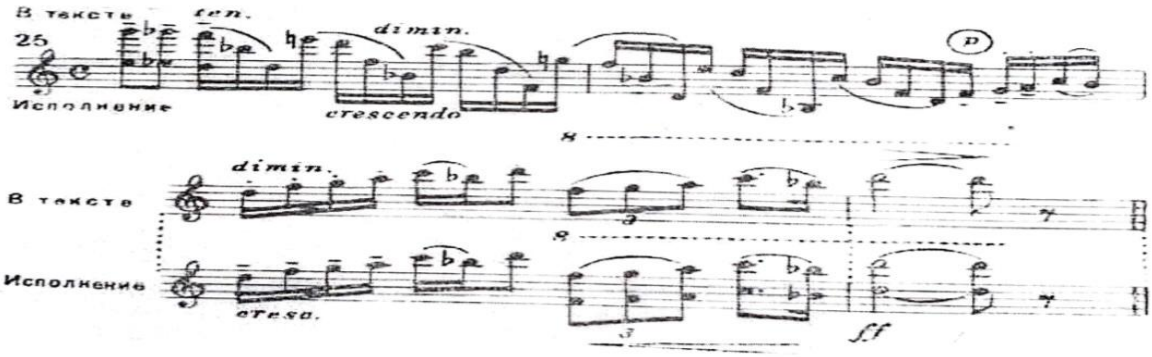
В даному випадку акорд на нюансі ff після його появи дещо «відпускається» для наступного інтенсивного наростання.

(Приклад №1)



Слід зазначити, що часта зміна основних нюансів знижує сприйняття твору слухачами. Зміна авторських позначень допускається, якщо запропонований виконавцем нюанс, краще, розкриває характер даного музичного епізоду, фрази чи мотиву. Наприклад Д.Ф.Ойстрах, який виконував концерт Глазунова, запропонував змінити в каденції нюанси. Позначене в тексті димінуендо на думку Ойстраха не відповідало цілеспрямованому характеру музики цього епізоду, і виконав його на крещендо, крім того добавив октави. Композитор погодився із такими змінами [22].

(Приклад №2)



Відомо, що багато композиторів які писали для скрипки; П.Чайковський, А.Глазунов, Л.Бетховен, прислухалися до порад скрипалів, у відношенні застосування динамічних, тембрових, штрихових засобів. Масштабні твори скрипкової літератури створювалися в співпраці композитор - виконавець.

Не менш важливу роль в цьому тандемі відіграв Д.Ф.Ойстрах в створенні скрипкових концертів Н.Мясковського, А.Хачатуряна, С.Прокоф'єва та інших.

Слід ще раз відмітити що відхилення від авторських нюансів повинно бути обґрунтованим. Тому питання про ініціативу виконавця у виборі нюансів, не можна вирішувати, не враховуючи рівня майстерності даного виконавця.

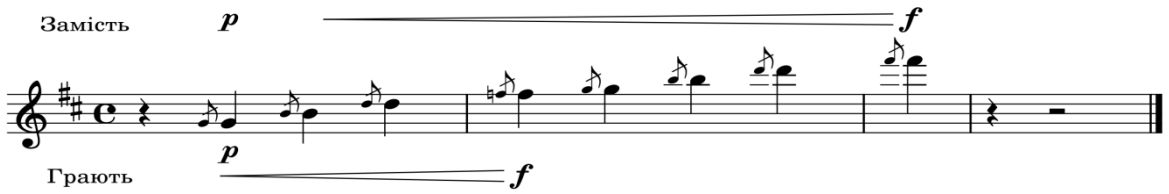
2.1.Виконання динамічних відтінків

Поступові динамічні переходи: (крещендо, димінуендо)

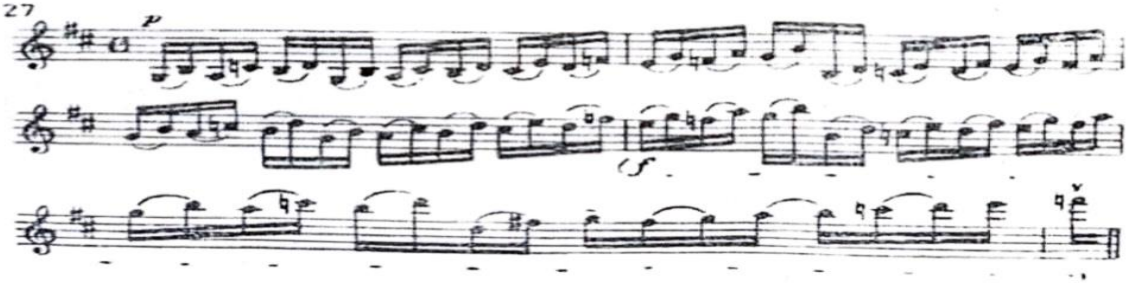
Нюанси крещендо та димінуендо справляють найбільше враження, якщо вони виконуються поступово на протязі даного музичного уривку; для цього слід визначити його гучність на початку і в кінці.

Якщо крещендо виконується не рівномірно це призводить до швидкого кульмінаційного нюансу, тому втрачається думка автора. Таке завчасне наростання звучання спостерігається на прикладі виконання наступного епізоду першої частини концерту для скрипки Л.Бетховена;

(Приклад №3)



(Приклад №4)



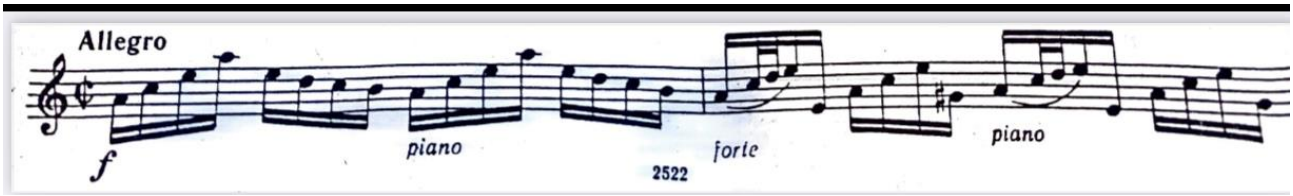
За рекомендаціями К.Г.Мостраса [22] для того щоб уникнути наростання і спад звучання треба починати крещендо дещо слабше від основного нюансу, а димінуендо – голосніше.

У виконавській практиці крещендо поєднується з прискоренням руху (accelerando), а димінуендо – із уповільненням (ritardando). Таке поєднання допустиме якщо воно не суперечить змісту твору і виконано з почуттям художньої міри. В більшості випадків прискорення чи уповільнення руху при поступових динамічних переходах не може бути рекомендовано, особливо у творах класиків.

При поступових динамічних переходах слід планувати загальний план його виконання у відношенні з особливостями розвитку мелодичної лінії (наприклад Мі-мажорна прелюдії Баха),в якій динамічний розвиток не може бути переконливим без виявлення мелодичного початку.

Великої майстерності потребує раптова зміна нюансів. Нюанси subito forte, subito piano можуть підкреслювати раптову зміну настрою, посилювати гармонічний, мелодичний ефект. У виконавській практиці зустрічається, що виконавці з легкістю доносять до слухачів яскраві звукові контрасти без будь - яких пом’якшень. Наприклад:

(Приклад №5)



відмічені внизу в душках нюанси, якими зазвичай користуються виконавці, спотворюють авторський динамічний план, а отже, художню думку в цілому.

В деяких випадках застосування цезури (люфт – паузи) сприяє виразності звукових контрастів перед зміною нюансу: вона допомагає уникнути «поглинання» цього нюансу попередньої йому силі звучання.

Найважливішою задачею виконавця є вміння визначати в окремому випадку потрібну ступінь гучності звуку. Однакові динамічні відтінки в залежності від різних умов можуть мати інше значення, і відповідно інший вплив на слухача. Але всі вони повинні розкрити художній зміст, та характер даного твору.

2.2 Основні умови звуковидобування на струнному інструменті

Для того щоб оволодіти засобами динаміки,виконавець повинен володіти високорозвиненим музичним слухом, художнім смаком, почуттям стилю, вмінням глибоко «прочитати» текст музичного твору. Важлива також і технічна сторона художньої майстерності без якої не можливо яскраво виконати динаміку твору в реальному звучанні. Задача володіння динамічними і тембровими засобами виразності потребує вивченню закономірностей звукоутворення та звуковидобування на струнному інструменті.

Багато, що залежить від темпу, в якому виконується твір чи його частина.Виконавець повинен знати і враховувати особливості звучання інструмента в різних умовах, максимально використовувати його позитивні сторони. Саме з технікою правої руки пов’язане оволодіння динамічними засобами.

Для якісного виконання динамічних відтінків К.Г.Мострас [22] звертає увагу на такі правила:

1.Визначати правильну ступінь натиску смичка і швидкість ведення його по струні;

2.Розподіляти смичок по відрізках в крещендо і димінуендо;

3.Знаходити і переміщати точку торкання смичка і струни між підставкою та грифом;

4.Користуватися такими прийомами, як непомітна зміна смичка, поворот тростини, поступове переміщення смичка в сторону грифу в pianissimo.

В роботі над досягненням потрібного звучання треба враховувати тембр струни на якій виконується даний музичний уривок.

Слід відмітити що природа «звучання» скрипки, її акустичні особливості сприяють виконання деяких нюансів. Наприклад, коли граємо висхідну гаму звучання – посилюються, коли низхідну – послаблюється. Необхідно враховувати ці природні зміни в силі звучання, щоб нюанси не виявилися перетиснуті чи недостатньо яскраво виконані. Не допускати ослаблення звучності в низхідних пасажах, не супроводжуваних нюансом димінуендо, і навпаки мимовільного збільшення звучання – у висхідних.

Зустрічається в практиці коли «природа» інструменту сприяє чи навпаки перешкоджає виконання художніх намірів виконавця. При всіх умовах «природа» інструмента залишається фактором , який впливає на виконання творів.

Forte і piano:

Нюанс forte (голосно) вказує не тільки на гучність, а й на повноту і насиченість звучання. Свобідне звуковидобування сприяє досягненню цієї якості, засноване на широкому проведенню смичка, і правильному виборі точки натиску на струну. Часто виконавець хоче виконати нюансfortebільшою вагою руки на смичку, без відповідного прискорення руху. Це веде до інтенсивного звучання. До таких помилок можна віднести гру на forte із слабкою постановкою пальців лівої руки (особливо у високих позиціях на струнах ре і соль).

Також велику роль відіграє положення інструмента, у високих позиціях на струнах ре і соль. Коли скрипку тримаємо високо, зменшується натиск лівого плеча на нижню деку скрипки, що створює більш сприятливі умови для свобідного звуковидобування.

Великої майстерності потребує досягнення виразного звучання на нюансі piano. Для виконання цього нюансу зазвичай використовується менша частина смичка, відпускається натиск смичка, і наближується до грифу. Грати piano треба у верхній половині або в середині смичка. У нижній половині смичка виконання цього нюансу створює проблеми для скрипаля. Тому необхідні

спеціальні вправи, в яких важливою умовою є свобідне відчуття руки, відповідно натиск смичка на струну.

У своїй роботі К.Г.Мострас «Динаміка скрипкового мистецтва»[22] вказав на розповсюдженні помилки виконання, даного нюансу, а саме:

1.Коли тримають смичок напружено.

2.Повільне його ведення.

3.Крупна та не чітка вібрація

4.Відсутність достатньої чіткості пальців лівої руки.

Слід відмітити, що далеко не всі скрипалі відповідально ставляться до нюансу piano. Навіть при грі з сурдиною скрипалі не турбуються про те щоб зберегти своєрідність тембру. Вони не враховують, що в музиці як і в мові, переконує не гучне, а виразове виконання.

Крещендо димінуендо:

В основному крещендо виконується поступовим розширенням смичка, прискореним веденням смичка, і відповідно сили натиску. При ведені смичка вверх в повільному темпі посилений натиск частіше буває лишнім; необхідно правильно використати різну вагу смичка в різних його частинах. Для посиленого звучання при ведені смичка вниз зазвичай застосовується прискорення і більший натиск на струну.

Для виконання димінуендо при веденні смичка вниз використовується природне ослаблення звуку. При веденні смичка вверх димінуендо досягається повільним рухом смичка,і меншим натиском на струну. Не рекомендується зменшувати натиск пальців на струни при виконанні димінуендо, тому що це знижує чіткість і виразність виконання.

2.3 Динаміка і штрихи

Атака звука і акцент: Виконавець повинен вміти видобувати звук, певною силою, певним характером в точний момент. Л.Коган називав акцент «головною зброєю скрипаля» Створює проблему у даному звукодобуванню те, що скрипаль надто довго і старанно пристосовує смичок до струни, і не в змозі

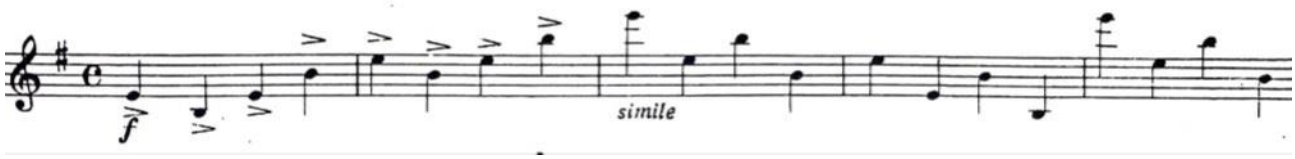
подолати скованість правої руки. В цьому випадку рекомендується робити атаку звука свобідним широким рухом правої руки.

Характер, ширина, інтенсивність руху залежить, від нюансу і характеру виконаного твору. Існують різні прийоми для атаки звуку. Для видобування плавного не акцентованого звука вверх смичком, в кінці треба завчасно приготувати смичок на струні, щоб уникнути поштовху трості, і підстрибування смичка в момент дотику його зі струною.

Початок не акцентованого звука біля колодочки може бути завчасно підготовленим натиском смичка на струну, так і за допомогою невеликого широкого руху. В першому випадку слід уникати скриплячого призвуку , на початку руху смичка. Такий призвук з’являється коли смичок не легко торкається струни, а є великий натиск на струну. В другому випадку треба уникати «роздування» звуку.

Всі наступні способи атаки звуку залежать від характеру акцента – одного з найважливіших засобів музичної виразності. Акценти можуть застосовуватися не тільки, щоб підкреслити опорні звуки в мелодії, але й для того щоб виявити основний характер динаміки. Наприклад в першій частині «Прелюдії і алегро в стилі Пуньяні» Ф.Крейслер акцентує кожний звук мелодії.

(Приклад №6)



Виразність та декламаційність досягається тут ясністю початкового звуку і поступовим його ослабленням. Наголос припадає на початок звуку, потім змінюється на димінуендо. Це димінуендо не повинно розривати мелодії між звуками. Акценти відрізняються між собою по характеру. Вони можуть бути гострі, наближені до sf, і більш м’які: так званий агогічний акцент пов'язаний з подовженням підкресленого звуку.

Акцент на смичковому інструменті виконується за допомогою:

1.Більшого натиску смичка(зразу його відпустити);

2.Швидкого проведення смичка;

3.Кидка або удару.

Звичайно вибір кожного із цих способів визначається художнім смаком виконавця, і те що він грає. Акцент будь – якого характеру повинен виконуватися у відповідності з необхідним нюансом. Л.Ауер вважав точне виконання акценту «основою всієї динаміки музичного виконання; акцент на forte або на piano, є незмінним засобом правильної музичної інтерпретації» [7, с.82]. Натомість ліва рука сприяє виконаному акценту шляхом швидкої зміни позицій, інтенсивній вібрації в момент атаки звуку,і в деяких випадках ударом пальця по струні.

Слід уникати надмірного перебільшеного натиску смичка на струну. Виконання акценту за допомогою кидка, слід уникати удару смичка по струні у вертикальному положенні. Рух смичка в горизонтальному положенні пом’якшує силу удару в струну, відповідно досягається хорошого, чистого, ясного звуку.

Взаємозв’язок динаміки із засобами виразності які здійснюються в лівій руці:

Як вже було сказано динаміка тісно пов’язана з іншими виразовими засобами, зокрема з **вібрацією**. ліва рука сприяє виконаному акценту шляхом швидкої зміни позицій, інтенсивній вібрації в момент атаки звуку, і в деяких випадках ударом пальця по струні. Призначання вібрації полягає в тому щоб прикрасити звук тембральними якостями. Застосування вібрації сприяє підкресленню звуків як в одночасному акценті смичком правої руки так і в легато; в останньому випадку підкреслення вібрацією окремих звуків не повинно порушувати плавного ведення кантилени. На forte виконавець застосовує широку вібрацію. Більш мілка інтенсивна вібрація частіше застосовується на piano, а також на звуках які акцентуються смичком.

Виконавець повинен вміти користуватися вібрацією різної інтенсивності і застосовувати її в характері змісту твору.

Гліссандо перекладається як ковзання, воно сприяє переходу в нову позицію, з стремлінням до наступного звуку. Якщо гліссандо виконано в належному стремлінні воно підкреслює виразний характер і може розглядатися як засіб посилення акценту, при зберіганні плавного ведення смичка і плавних змін смичка.

Різного види прикрас (мелізми) також пов’язані з динамікою. Наприклад групетто не тільки грає роль прикраси; воно часто підкреслює «розбіг» і скачок на великий інтервал, супроводженим крещендо.

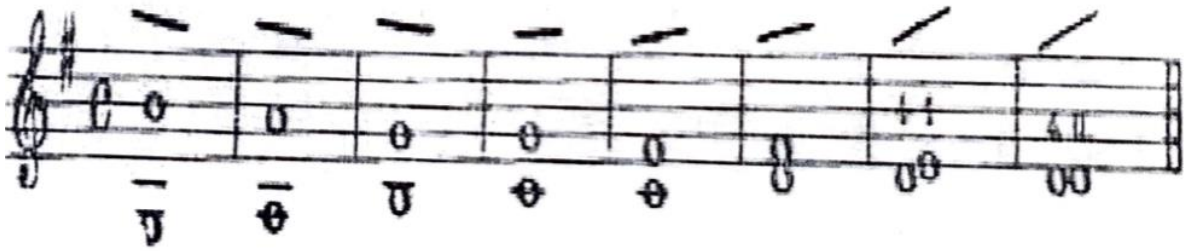
В довгій трелі заключається стремління до опорного звуку в який вона розв’язується. Це стремління робиться на крещендо або димінуендо. Форшлаг, мордент, і коротка трель пов’язані з акцентуванням. Останні види прикрас виділяють і підкреслюють звук до якого відносяться. Акцент в правій руці сприяючи короткій трелі чи форшлагу не повинен розглядатися як допоміжний технічний засіб; він являється органічним елементом виконаного мелізму.

Особливості виконання динамічних відтінків у подвійних нотах:

Подвійні ноти потребують більш щільного торкання смичка на струну. Однак деякі виконавці зловживають цим , збільшують натиск смичка, що призводить до різкого звучання.

В методичній роботі К.Флеша [33] зустрічається схема, яка допомагає виконавцям досягнути рівності звучання на двох струнах. Тут важливо вміти розподіляти силу натиску і вагу на смичок в залежності від різних умов.

(Приклад №7)



В цій схемі лінії над інтервалами означають різні положення смичка на двох струнах в залежності від змін висоти струн над грифом. Смичок повертається до струни прижатої пальцем в більш високій точці.

Необов'язково завжди вимагати щільного натиску смичка на дві струни. Для того щоб виділити мелодичний голос треба посилити натиск на відповідну струну. Це необхідно коли мелодія зустрічається в нижньому голосі.

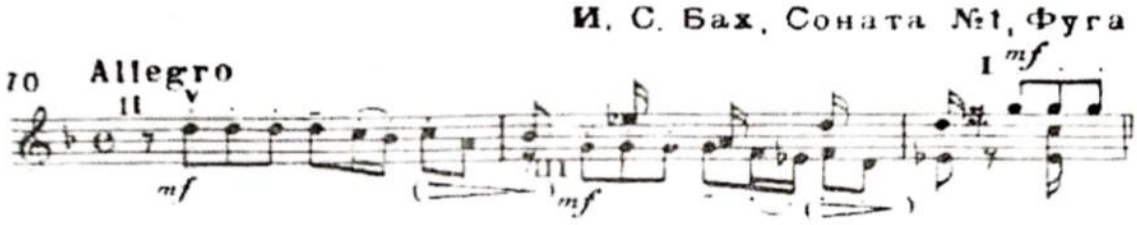
Буває що виконавець «від себе» додає октави, подвоюючи мелодичну лінію для посилення звучності. Здавалося звучання має посилитеся, але результат може бути протилежним, так як при грі октавами вирівнюється гострота звуку. В нюансі piano спостерігається зворотне явище: верхній звук октавами може бути різким, і в цьому випадку його треба пом'якшити.

2.4 Динаміка у виконанні поліфонічних творів

Дуже велику роль відіграють динамічні відтінки у виконанні творів поліфонічного стилю.

В сонатах і партитах Й.С.Баха для скрипки соло, рельєфне проведення поліфонічної структури досягається за допомогою динамічного і тембрового співставлення голосів. Приклад динамічних співставлень зустрічається у фугах з сонат, при проведенні теми в різних голосах. Виділення теми при її вступі в другому голосі відбувається за допомогою зміни основного нюансу; воно може бути здійснено шляхом голоснішого виконання початку теми.

(Приклад №8)



При виконанні акордів необхідно вирівнювати звучання окремих струн. Для цього рекомендується розподіляти силу натиску смичка. Положення смичка в трьохструнному акорді повинно знаходитися на рівні середньої струни. Цим пом'якшується гострота верхнього регістра і досягається плавність

в звучанні акорду. Треба слідкувати, щоб смичок не заходив на гриф, особливо коли ідуть акорди підряд вниз смичком. Рекомендується виділяти в акорді один з голосів який є частиною мелодії не тільки у верхньому, а також в середньому чи нижньому регістрах. Скорочення контрапунктних нот сприяє більш чіткому звучанню теми в нижньому регістрі, особливо на струні ре. Такий прийом використовується при двохголосному викладі (теми і контрапункту). (Й.С.Бах Соната №2 Фуга.).

Для виконавця виникають труднощі коли мелодичний голос проводиться у верхньому регістрі. В деяких випадках звучання окремих нот, більш яскраве порівнюючи з звучанням голосів в акордах, може пошкодити правильному фразуванню мелодії, маючи чітку ритмічну основу (Й.С.Баз Партита №1 Буре). При виконанні поліфонічних творів слід зберігати однаковий тембр, характерного для даного голосу і нерозривно пов’язаного з динамікою його виконання. (Й.С.Бах Соната №1 Сициліана).

(Приклад №9)

Однак на практиці виконавці не завжди слідують цьому принципу, порушують його за технічною не зручністю, чи в цілях досягнення звукового ефекту, не завжди доречного з точки зору стиля і голосоведення.

Динаміка і характерні тембри:

Динаміка виконання тісно пов’язана з тембровими змінами. Смичкові інструменти багаті на різноманіття фарб, тому в деяких випадках можуть наблизити характер і звучання тембрів інших інструментів. Наприклад, якщо грати біля грифу або на грифі проводячи швидко смичком на pianoстворюється ефект звучання флейти. Позначення цього прийому в нотному тексті – Sultastier (на грифі), або flautato. Flautando (наслідуючи флейту; останнє зустрічається в поемі Є.Шосона, і в 9 капризі Н.Паганіні.

Виконання довгих звуків в нюансі mezzo – forte . в середині смичка між підставкою і грифом наближує звучання скрипки до тембру кларнета. Переносячи смичок до підставки при виконанні довгих звуків в повільному темпі, ми можемо порівняти їх схожість з тембром гобоя. Звичайно наближення тембрів різних інструментів з тембром скрипки є відносним, але все ж вказані темброві можливості збагачують звукову палітру виконавця – скрипаля. Виконавець повинен вивчати ці прийоми за допомогою яких досягаються характерні темброві ефекти а саме: флажолети, ponticello (біля підставки), flautando (на грифі), pizzicato правою і лівою рукою. Ці прийоми не завжди включені в систему занять: тому виконується вони не досконало, а звучання – не є достатньо яскраве і впевнене. Зміни в забарвлені звуку пов'язані із зміною точки торкання смичка з струною. Виконавець на струнному інструменті повинен використовувати всі динамічні і темброві зміни в межах крайніх точок між підставкою і грифом, для того щоб уникнути одноманітність звучання. Треба враховувати, що застосування різних звукових фарб виправдовує себе тільки в тих випадках, коли вони сприяють здійсненню авторського задуму.

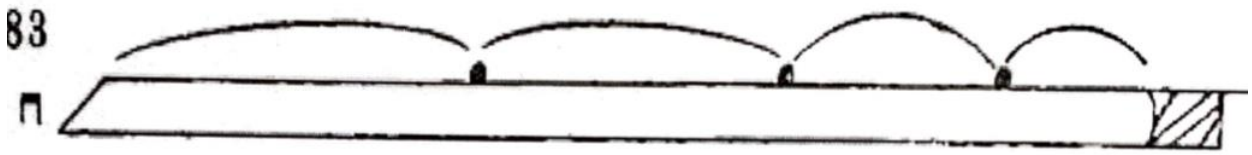
Найбільш розповсюджені дефекти в динаміці виконання:

К.Г.Мострас в своїй праці [22] виділяє основні і найбільш розповсюджені приклади виконання, пов'язані із застосуванням динамічних засобів:

1. Невиправдані роздування і загасання звуку. Цей не достаток є наслідком не чіткої атаки звуку, пасивного руху смичка на початку, і подальшого мимовільного прискорення руху і посилення натиску на струну. Неправильне звуковидобування вважає Мострас слід виправляти вправами з більш активною атакою звука. При цьому утворений акцент з подальшим згасанням надає звуку декламаційної чіткості і усуває його «роздування». Недостатній початок звуку може бути результатом не чіткої роботи пальців лівої руки, а особливо – розбіжність пальців з смичком. Тут теж рекомендується підкреслювати кожний звук, при вивченні швидких п'єс в повільному темпі, при цьому треба слідкувати щоб падіння і підйом пальців збігалися з акцентами при зміні смичка.

2. Настирливе підкреслення початку звуку, невиправдане характером і стилем п’єси, потрібно виправляти вправами з плавною зміною смичка. Для цього необхідно вправлятися в повільному веденні смичка на довгих, витриманих звуках, розподіляючи смичок на частини і ретельно слідкувати за рівністю звучання. При цьому смичок не потрібно поділяти на математичні рівні частини, а на раціональні в звуковому відношення відрізки:

(Приклад №10)



3. Розповсюдженим недоліком є недоречне використання штриха пор тато. Перебільшене підкреслення кожного звуку в штриху легато, замість плавного чергування залігованих нот спотворює зміст фрази. Для того щоб відучитися від цієї антимузичної манери рекомендується слідкувати за рівністю звука, за тим щоб за рухом смичка не відображалася робота пальців лівої руки.

4. Мимовільне сповзання смичка на гриф, яке призводить до погіршення якості звуку, є найрозповсюдженим недоліком. Цей недолік спостерігається при рухові смичка вниз з одночасними переходами з верхніх позиції на нижні. Необхідно слідкувати, щоб переходи не викликали мимовільної зміни точки смичка на струні, і вчасно повертати смичок в правильне положення, наближуючи його до підставки.

5. Часто права рука скрипаля своєрідно реагує на технічні труднощі лівої руки; трость смичка сильно нахиляється в сторону грифу; при цьому смичок торкається струни лише краєм волоса, а іноді відбувається тертя трості в струну. Погіршення якості звучання спостерігається при найменшій не впевненості у виконанні, особливо у важких тональностях з великою кількістю знаків альтерації, або у важких метро - ритмічних групувань.

Коли ми розбираємо з учнем новий твір необхідно відразу звертати його увагу на основні динамічні вказівки. Звичайно позначена в тексті динаміка не

може бути відразу виконана учнем. Але вона повинна засвоюватися і поступово вдосконалюватися.

2.5 Вправи для вдосконалення якості звучання

Робота над оволодінням виразовим звуком є в той же час робота над оволодінням динамічними засобами. В процесі вивчення художніх творів можна оволодіти цими засобами. Разом з тим велику користь можуть принести спеціальні вправи на звуках більшої тривалості, в основних штрихах, які виконуються в різних частинах смичка, і з різними нюансами.

Ці вправи сприяють яскравому звучанню в різних регістрах скрипки і частинах смичка, пов’язаних з виконанням динамічних відтінків.

Слід починати роботу з вправ на довгих звуках середньої гучності, з легкою вібрацією. В подальшому посилення чи ослаблення звучання може супроводжуватися відповідно посиленою чи ослабленою вібрацією. Вирішальне значення вправах для вдосконалення якості звучання відіграє слуховий контроль музиканта – виконавця. Також є корисним зоровий контроль. Спосіб вправ визначається потрібним характером звучання і відповідним нюансом. Цим обумовлюється швидкість смичка, сила його натиску на струну, точка торкання смичка на струну, а також характер вібрації. Все це пов’язано з регістром і висотою позиції.

Основною вправою для вдосконалення якості тону є виконання звуків великої тривалості в різній гучності. Такі вправи завжди застосовуються в скрипковій педагогіці. На початку заняття слід вправлятися в звуках тривалістю не більше чотирьох четвертей на смичок в помірному темпі. В подальшому тривалість кожного штриха поступово збільшується до 20 -25 секунд на forte, до 50 секунд на piano. Перш за все необхідно слідкувати за якістю звучання, за його безперервністю та чистотою. Не можна зупиняти смичок, при його зміні не повинно бути поштовху, або мимовільної зміни гучності. Це все потребує великого терпіння і зосередженості в роботі.

Крім вправ, які виконуються в нюансі mf, f, p, - Мострас [22] рекомендує:

1.Вправи із застосуванням крещендо і димінуендо;

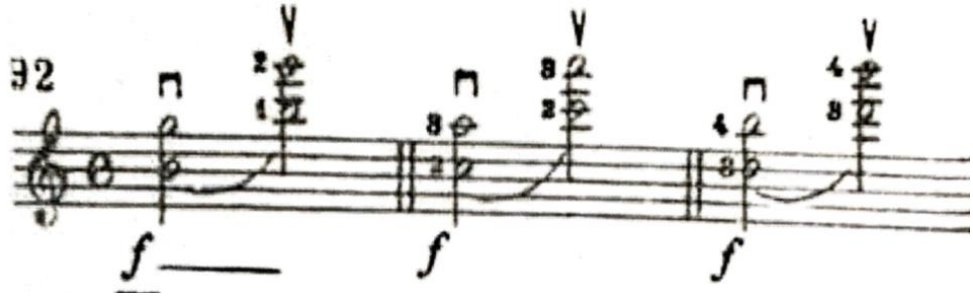
2.Вправи з подвійними нотами.

Загальна тривалість вказаних вправ займає до 15 хв. в день. Тривалі вправи можуть привести до напруги в правій руці, і прискорення звуку. Ці вправи корисно чергувати у вправах з акцентованими штрихами, які виконуються на весь смичок в швидкому темпі.

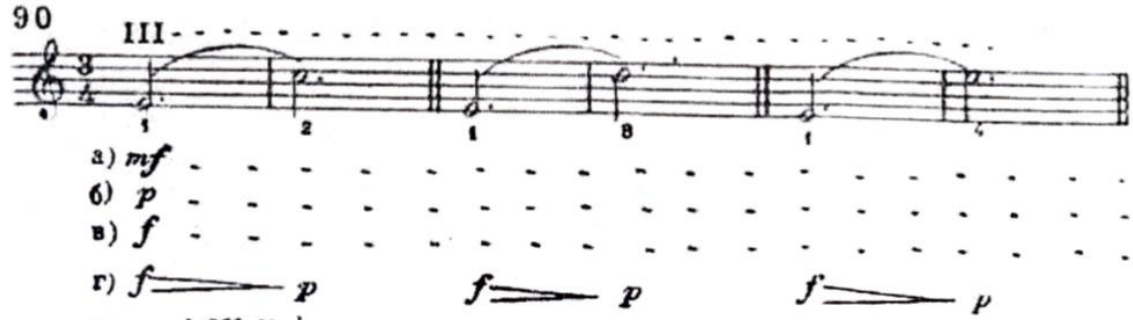
Треба працювати над якістю звучання у верхньому регістрі інструмента на всіх струнах. При цьому рекомендується при переходах у верхні позиції наближувати смичок до підставки , і щільно прижимати струни пальцями.

У своїй роботі К.Флеш [32] для з’єднання звуків в різних позиціях рекомендує наступні вправи:

(Приклад № 11)



(Приклад № 12)



Розділ III
Проблеми динаміки в сучасному скрипковому виконавстві

3.1.Динаміка імпресіонізму в сучасному скрипковому виконавстві

Імпресіонізм — один з найяскравіших напрямків, що виник у Франції в останню чверть XIX століття - початку XX століття. Термін impressionisme виник від французького слова impression – «враження». Назвав так свою картину К. Моне – «Враження. Схід сонця». Спочатку імпресіонізм проявив себе у живописі, з представниками: К. Моне, О. Ренуара, К. Піссарро, А. Сіслея, Е. Дега. Бажаючи максимально висловити свої враження від речей, імпресіоністи звільнили себе від традиційних правил, створивши новий метод живопису. Основною задачею якого була передача зовнішнього враження світла, на поверхні предметів роздільними мазками чистих барв, що візуально форму розчиняло у навколишньому світло – повітряному середовищі. Точкою відліку «імпресіонізму» в музиці можна вважати 1886-1887 рік, коли в Парижі були опубліковані перші імпресіоністичні опуси Еріка Саті («Сільвія», «Три сарабанди» та «Ангели»). Яскраві представники цього напрямку в музиці були композитори Еріка Саті, Клода Дебюссі та Моріса Равеля. Слід зазначити що елементи імпресіонізму розвивалися у композиторських школах Іспанії (М. де Фалья), Італії (О. Респіґі), Великобританії (С. Скотт), Польщі (К. Шимановський), Росії (І. Стравінський), де імпресіоністські мотиви органічно поєднувалися з національними особливостями. У музиці імпресіонізм виявився також у творчості композитора й піаніста Олександра Скрябіна, Відомий італійський композитор Джакомо Пуччіні також перебував під впливом імпресіонізму.

Характерні риси музичного мистецтва імпресіонізму: барвиста, колоритна музика із прагненням до швидкоплинних вражень, одухотвореної пейзажності; створення колоритних жанрових замальовок, музичних портретів; переважання програмних творів: мініатюр, сюїтних циклів із мальовничим початком; колористична гармонія, вплив григоріанського хоралу, ренесансної

поліфонії, музики країн Сходу, негритянського менестрельного театру США тощо.

Жанри імпресіонізму програмні мініатюри — фортепіанні п'єси, цикли; симфонічна прелюдія, симфонічні сюїти, симфонічні ескізи. **Гармонія імпресіонізму** ладова основа, натуральні лади, лади народної музики: міксолідійський, дорійський, фрігійський**.**

Інструментування: деталізація фактури, використання чистих тембрів, нові оркестрові прийомі.

Жанр імпресіонізм цікаво розглянути в плані динаміки на струнних інструментах. Композитори – імпресіоністи розкривали індивідуальні, специфічні темброві особливості кожного інструменту, відповідно знаходили нові засоби звуковидування, що є важливо в динаміці. На початку XX сторіччя, особливо у 1920 – 1930 – ті роки в міжвоєнний період переглядається основи музичних жанрів, їх звуковиразові та формотворчі засоби. Постає питання оновлення виразових засобів трактування самих струнних інструментів як носіїв цих засобів.

Б.Асаф'єв у книзі «Музична форма як процес» визначає інтонацію (як вокальну, так і інструментальну) як явище «осмисленого тембру» [5, с.240], пов'язане з характерними особливостями інструменталізму. Розуміння сучасного тембру трактується як інтонаційна єдність, яка визначає за собою мелодію, поліфонію, гармонію, ритм. Це інтонаційно – виразова якість тембру музики XX століття є «найбільш яскравою, прогресивною сферою музичної думки, що шукає нові шляхи мистецького пізнання дійсності» [5, с.330].

Слід зазначити що імпресіоністи створили оригінальний струнно – смичковий інструментальний камерний стиль, інструменталізм прозорого звучання з віртуозними пасажами, з «витонченими поворотами звукового потоку і тембровими ефектами гармонії» [25, с.4]. В даному стилі колористичні забарвлення привели до розмивання контурів мелодики, до невизначеності мелодичного малюнку, в якому посилилася роль орнаменту. Відповідні якості отримав ритм, з порушенням метричних опор.

Клод Дебюссі був одним з найцікавіших і шукаючих композиторів свого часу, він шукав нові напрямки вдосконалення своєї майстерності, вивчав твори сучасних йому музикантів – новаторів: Е.Гріга, Ф.Ліста, М.Мусорського, Н.Римського-Корсакова.

Композитор не розумів чому вітчизняна музика довго йшла дорогами, що віддаляли її від точності, зібраності форми, які на його думку, є характерними для французької музичної культури. Дебюссі дуже сильно любив природу. Вона для нього була як музика. «Ми не чуємо довкола себе тисячі шумів природи, не осягаємо достатньо цієї музики, такої різноманітної, яка розкривається нам з таким багатством» - говорив композитор [5, с.227]. Також Дебюссі відвідував гурток поета С.Малларме, куди входили представники імпресіонізму і символізму. Композитор увійшов до історії художньої культури як один з найяскравіших представників музичного імпресіонізму. Іноді творчість Дебюссі порівнюють з мистецтвом живописців-імпресіоністів, відповідно їхні естетичні принципи поширилися на творчість композитора.

На початку 90-х років Дебюссі написав декілька інструментальних творів. Серед них першим був струнний квартет G dur, який був завершений у лютому 1893 року. Коли Дебюссі почав писати квартет, робота виявилася важко., складною (тому що композитор обрав велику інструментальну форму сонати, хоча мало ним випробувану). Композитор твір відкладав і відновлював, переривав написання його, але все-таки з великою творчою енергією був доведений до кінця.

Квартет став яскравим твором перехідного характеру. Дебюссі дуже чутливо і наполегливо розвиває прийоми тематичного розвитку, принципи будови форми, які начебто вже готовий відкинути. Квартет складається – з 4 частин: де перша – сонатне алегро, друга – скерцо, третя – андантино, четверта – швидкий фінал. Інтонаційно – образний склад музики квартету теж не порушує традиції, давно перебореними Дебюссі в його вокальних творах.

Можна сказати що саме бельгійський композитор, диригент, скрипаль Ежен Ізаї спонукав композитора до написання струнного квартету.

У 1880-1891 –х роках Е.Ізаї зіграв помітну роль у появі вагомих інструментальних творів французьких композиторів, що потім стали широко відомими за межами Франції а саме: Скрипкова соната Ц.Франка, Поема для скрипки з оркестром Е.Шоссона – до таких творів слід віднести струнний квартет К.Дебюссі.

Композитор був добре відомий з Е.Ізаї. Він був зачарований ним як артистом і людиною шляхетної душі. Ізаї часто порівнювали з Лістом, недарма його називали «Літом скрипки». Вперше струнний квартет був виконаний квартетом Ізаї у 1893 році в «Національному музичному товаристві» у Парижі. В струнному квартеті Дебюссі яскравіше виявляє колористичний початок, розуміння музики та образотворчих мистецтв, прагнення до хореографічності, до відображення витонченої поезії французьких символістів. Саме звернення композитора до жанру квартету тимчасово наблизило до естетики Ц.Франка, хоча, звичайно, він залишився художником іншого складу, з іншим темпераментом, більш поривчастим і нервовим, з витонченішим складом мислення.

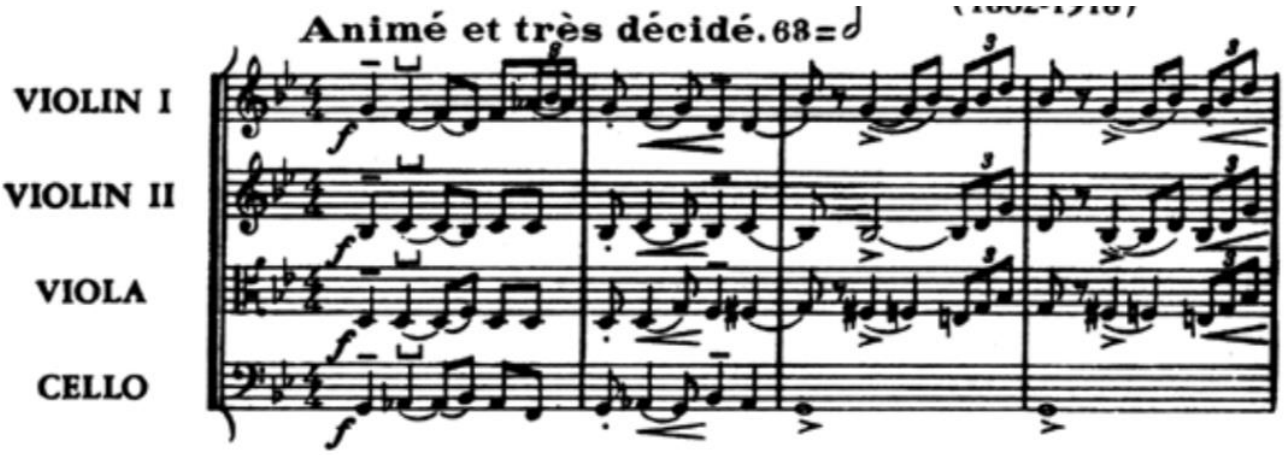
Форма квартету дуже вільна, незважаючи на згадані вже циклічність і тематичність, вона має багато відхилень від сонатної форми, що часом надають твору ознаки сонати-фантазії.

Перша частина починається основною темою всього твору, яка цікава своїми енергійними синкопами і фрігійським зниженням другого ступеня. Ця тема різка, але замкнута, що дозволяє в подальшому її легко варіювати. Синкопи підкреслені динамічним нюансом на crescendo, друга (відносно слабка) доля весь час виконується акцентами, цей тип розгортання музики заснований на змінах емоційних хвиль, колористичних варіаціях, та секвенційних наростаннях. Цей тип викладення музики часто використовували такі композитори як: П.Чайковський, К, Сен-Санс, Ц.Франка, та Е.Гріг. Але слід сказати, що в музиці Дебюссі ці фактори форми менш органічні і дієві. Не вистачає сильних кульмінацій, хвилі дрібніші й швидко опадають. Але в трьох місцях раптом проглядаються специфічні риси Дебюссі – імпресіоніста. Це –

«дзвінка товкотнеча тріолей, цілотонові ходи і бурхливий спад унісонів пентатоніки в коді першої частини» [25, с.24].

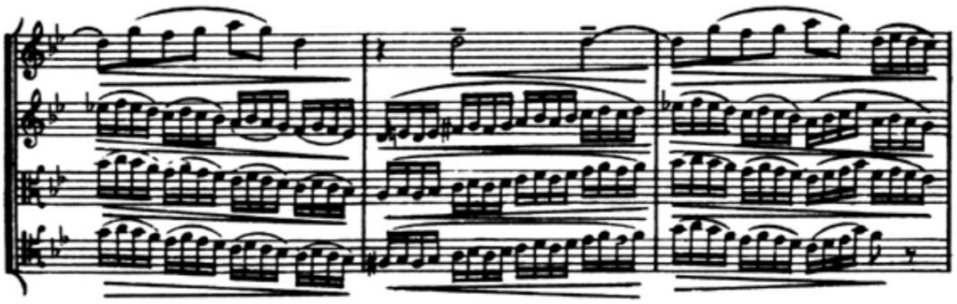
Перша частина розпочинається з викладу основної теми (характер «пожвавлено і дуже рішуче"

(Приклад 13)



Потрібно сказати що в цій темі присутні іспанські звороти. З часів Ж.Бізе та Е.Лало іспанські інтонації міцно затвердилися в музиці французьких композиторів. І в М.Равель й К,Дебюссі вони зустрічаються не тільки в творах які пов’язані з Іспанією, а й в інших наприклад у квартеті М.Равеля. Також вони є у скрипковій сонаті К.Дебюссі.

Але, ладовий характер першої теми квартету К.Дебюссі не можна вважати що він іспанський, все таки він французький. З чіткою внутрішньою стриманістю, ясність розвитку що є саме французькою національною рисою. В подальшому розвитку головної партії у рухливих секстакордах супроводу можна знайти щось спільне з музикою Бізе. В цьому епізоді дуже цікаво Дебюссі подає динаміку починаючи з pp у супроводі на велике crescendo і знову diminuendo на pp, так звані «колористичні хвилі».



Друга тема не така рельєфна, вона не з’являється навіть в репризі. вест розвиток першої частини будується на основній темі. Розвиток виділяється інтенсивністю, пристрасністю. Ефектний початок розробки – після кульмінації, якою закінчилася експозиція, музика ніби обривається, і перша тема звучить в басовому ключі у віолончелі:

(Приклад 14)

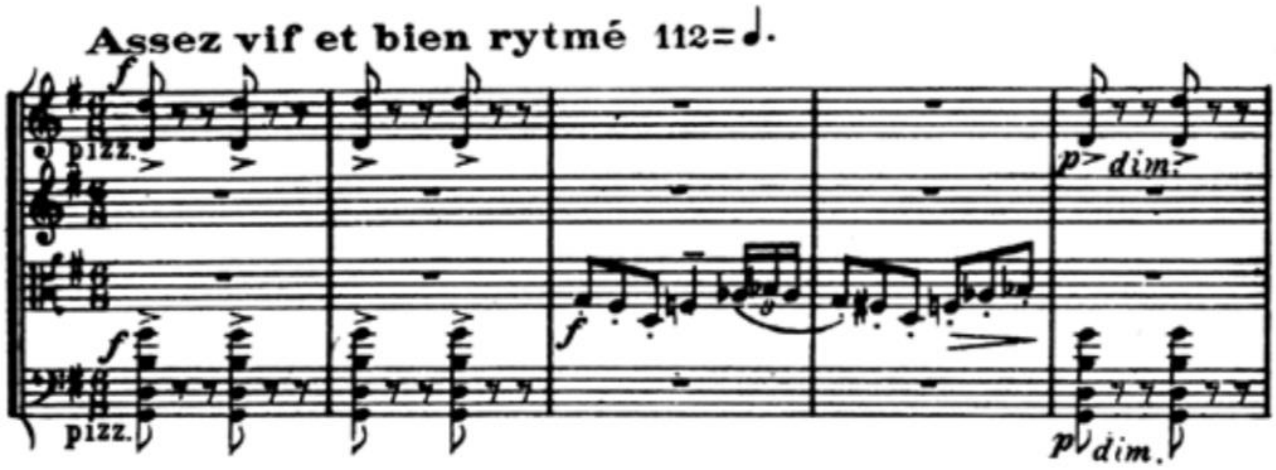
Далі повністю розробка йде «єдиним потоком». перша тема з’являється в цілотоновому звукоряді, що абсолютно змінює її характер. За цим епізод йде інший епізод – мрійливий, і жагучий, і підводить до кульмінації на швидких пасажах усього ансамблю.

У репризі другої теми не має вона замінена декількома ліричними фразами. Завершальна партія побудована на одній із фраз розробки на нюанс p та pp У коді рух знову стрімкий. Яскраво проносяться пасажі в унісон у всіх голосів на характерному пентатонному звукоряді на ff.

Так схвильовано і впевнено закінчується перша частина, яку можна було назвати драматичною поемою. Можна сказати що це один з наймоцінійших творів Дебюссі. Саме струнний квартет, перший оркестровий ноктюрн «Хмари», фортепіанні п’єси, як «Сарабанда», «Кроки на снігу» - це хороші зразки наповненого емоціями, схвильованого мистецтва.

Друга частина квартету, яку певною мірою можна віднести до жанру скерцо, носить позначку: «Досить жваво і дуже ритмічно». Розмір 6/8, тональність соль мажор. Частина починається чотирма акцентними акордами на f в першій скрипці та віолончелі. Відповідає їм альт в якого тема звучить коротко, ритмічно, і нагадує видозмінену основну тему першої частини.

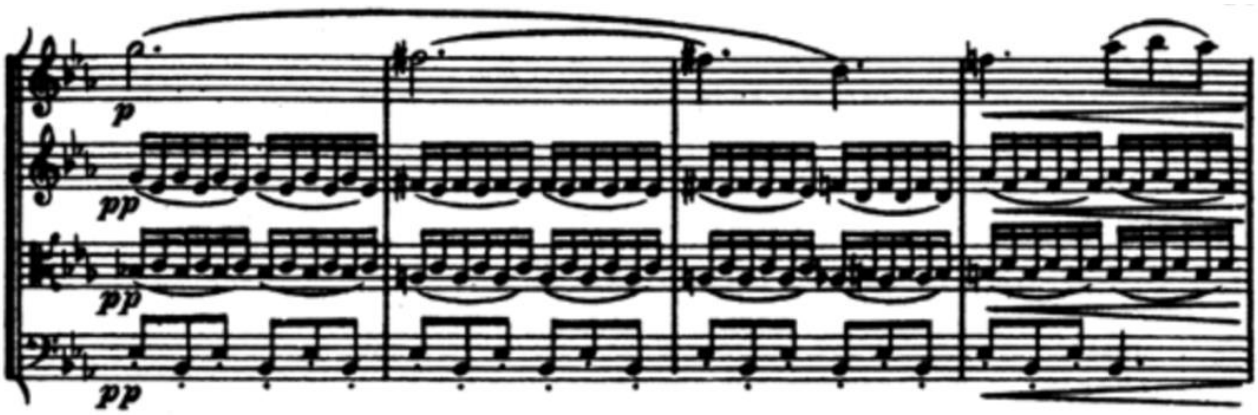
(Приклад 16)



Акорди та короткий мотив повторюється. Слід зазначити що на pizz. в різних голосах є яскрава динамічна палітра. Композитор використовує різні динамічні нюанси в кожному такті: pp, p, crescendo, diminuendo, mf, також використовує дуже часто sf, підкреслюючи чіткий поліритмічний малюнок. Після збільшення динаміки мотив альта переходить до першої скрипки, а мотив pizz. – до другої. На нюансі piu p фраза arco переходить до віолончелі, її соло приводить до середнього епізоду Es-dur, супровід pizz на p.

На змінному тлі в другої скрипки та альта, підтриманому в pp м’якими pizz. віолончелі, і першої скрипки з’являється новий варіант вже знайомої лейттеми, яка дуже протяжна та співуча.

(Приклад 17)



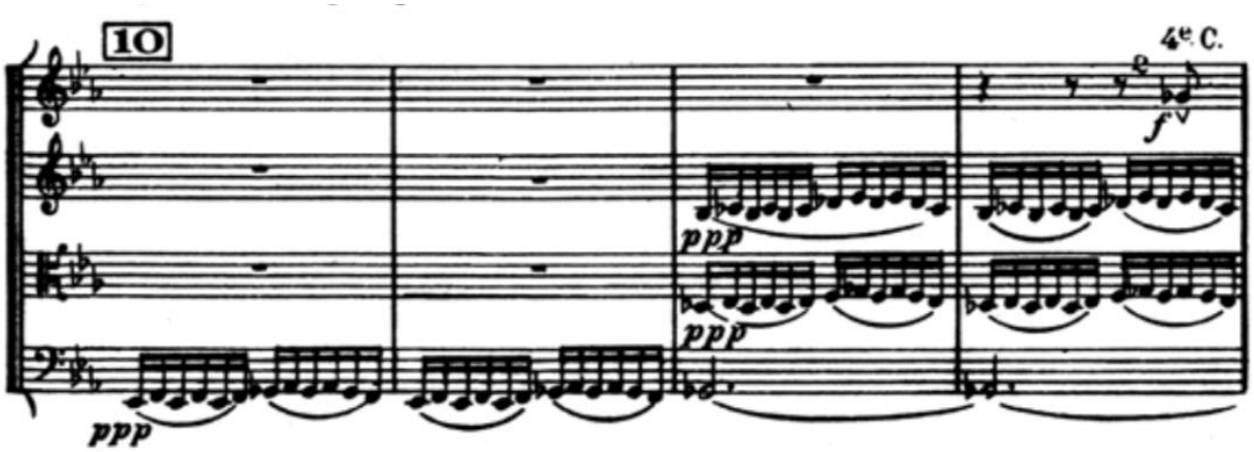
Потім ця тема проходить у C – dur. Акорди в альта і віолончелі на pizz. що з’являються епізодично, нагадують нам про настрій початкового розділу.

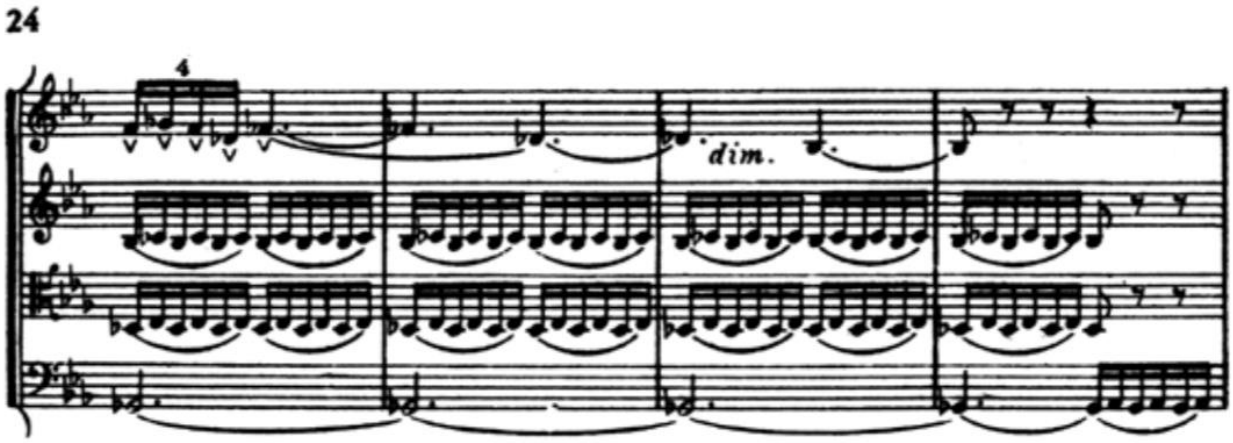
Серед епізод розвивається і завершується в ліричному тоні, ритмічний мотив який виникає знову,: звучить м’яко, та ніжно.

(Приклад 18)

В 10 цифрі починається новий епізод. Неспокійний рух, що починається шістнадцятими на ppp у віолончелі і потім переходить до альта і другої скрипки, створює фон для першої скрипки на соль струні з динамічним відтінком f та акцентами на кожній ноті.

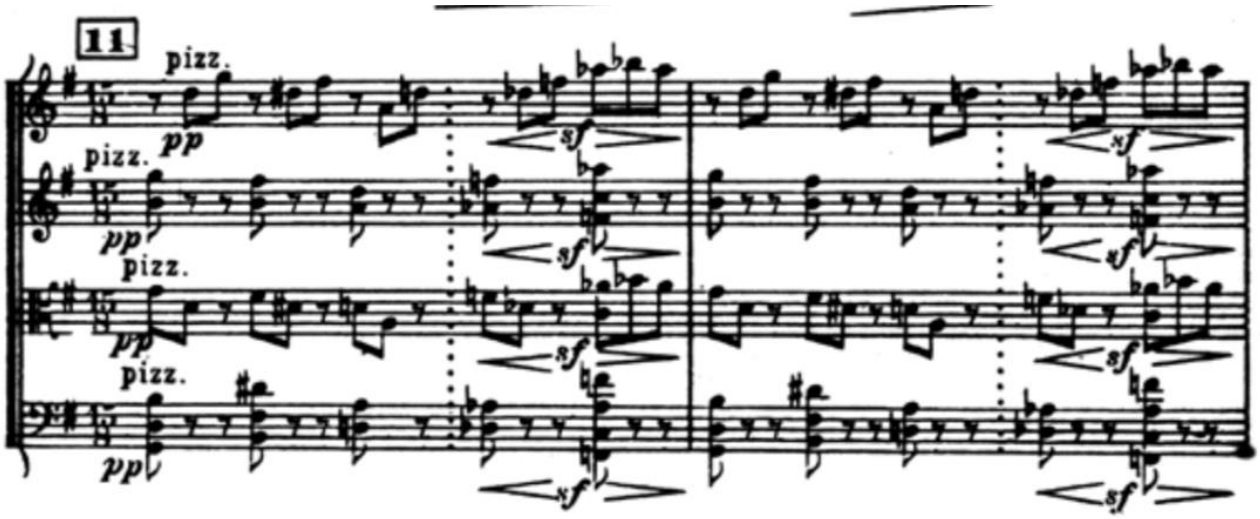
(Приклад 19)





В репризі з’являється новий розмір 15/8. Усі інструменти грають pizz. на pp.

(Приклад 20)



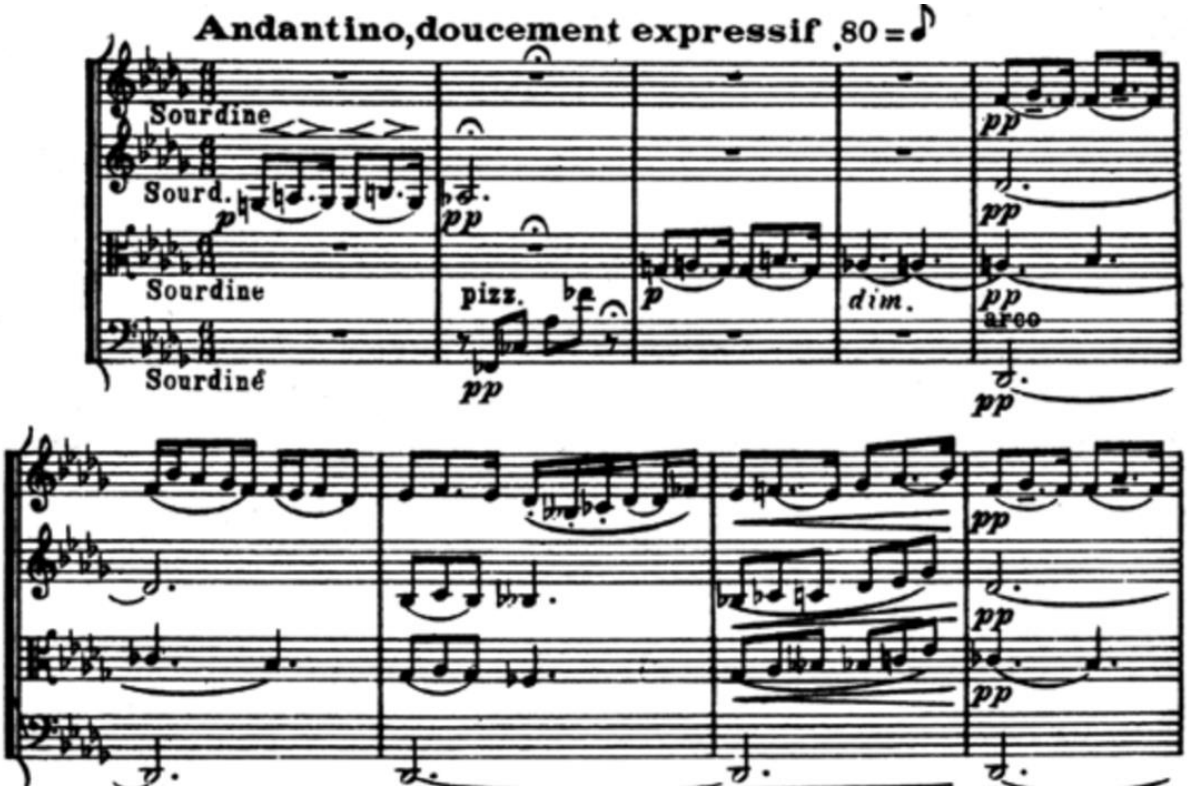
П’ятидольний розмір дотримується майже до завершення частини. Далі pizz. змінюється arco на характерному для композитора цілотоновому звукоряді. В коді знову на 6/8 чути відлуння неспокійного руху драматичного епізоду на ppp. Ми бачимо як композитору добре вдається імітувати звуки природи в даному випадку шум вітру за допомогою динамічних відтінків. Легкі, унісони pizz. на pp а потім ppp завершують цю вишукану і поетичну, цілісну п’єсу.

Третя частина – відоме Andantino (Des-dur), яке є в різних перекладах. На противагу іспанським інтонаціям, які зустрічаються в двох попередніх частинах, мелодика в третій частині дуже схожа на російську пісенність. Відчутний вплив М.Мусоргського, О.Бородіна, може не до кінця усвідомлений Дебюссі.

Композитор здійснює далекий тональний перехід з G – dur, у якому написана друга частина, у Des – dur – основна тональність третьої – невеликим модуляційним вступом. Побудований він на першому мотиві теми Andantino, яка тут ніби ще не визначилася.

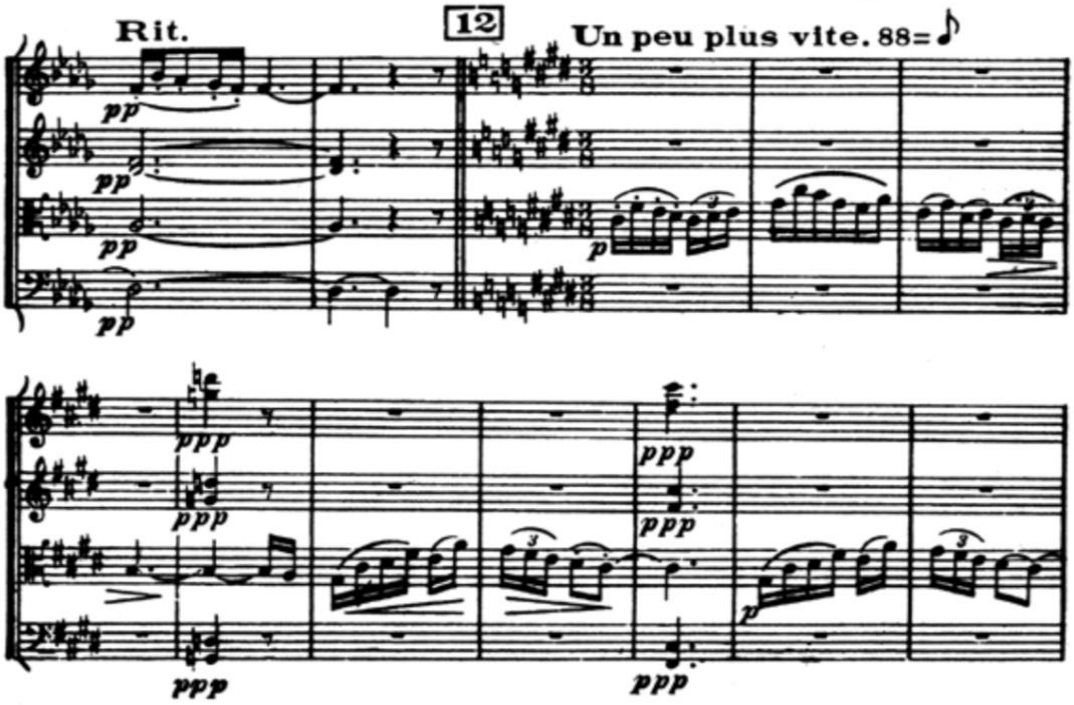
З п’ятого такту починається перша тема в нюансі pp це – прекрасна кантилена, дуже чуттєва, ніжна.

(Приклад 21)



Тональність середнього епізоду cis – moll, розмір 3/8, в більш рухливому темпі. Епізод починається соло альта на p, подекуди з'являються квінти в інших інструментах на ppp. У мелодії альта помітні російські пісні, відчувається безсумнівний вплив М.Мусорського:

(Приклад 22)



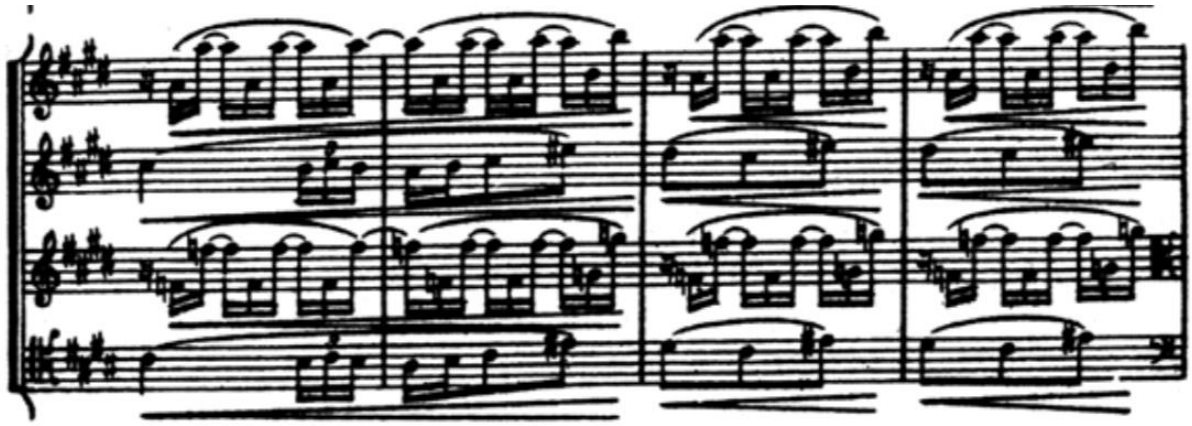
В подальшому середній епізод розвивається в поліфонічному стилі (в партіях першої та другої скрипки), що досить рідко зустрічається в творчості композитора. Не можна не звернути увагу на те як плавно мелодія переходить в інший голос (партія альта):

(Приклад 23)

Потім тема звучить у віолончелі та другої скрипки. Розвиток поступово стає напруженішим. Композитор знову використовує цілотоновий звукоряд, що змінюю інтонацію мелодії, як динамічний прийом.

Кульмінації мелодії особливо виразна. Повторюється фраза альта в октаву з першою скрипкою на p. На початку кожного такта стоїть crescendo:

(Приклад 24)



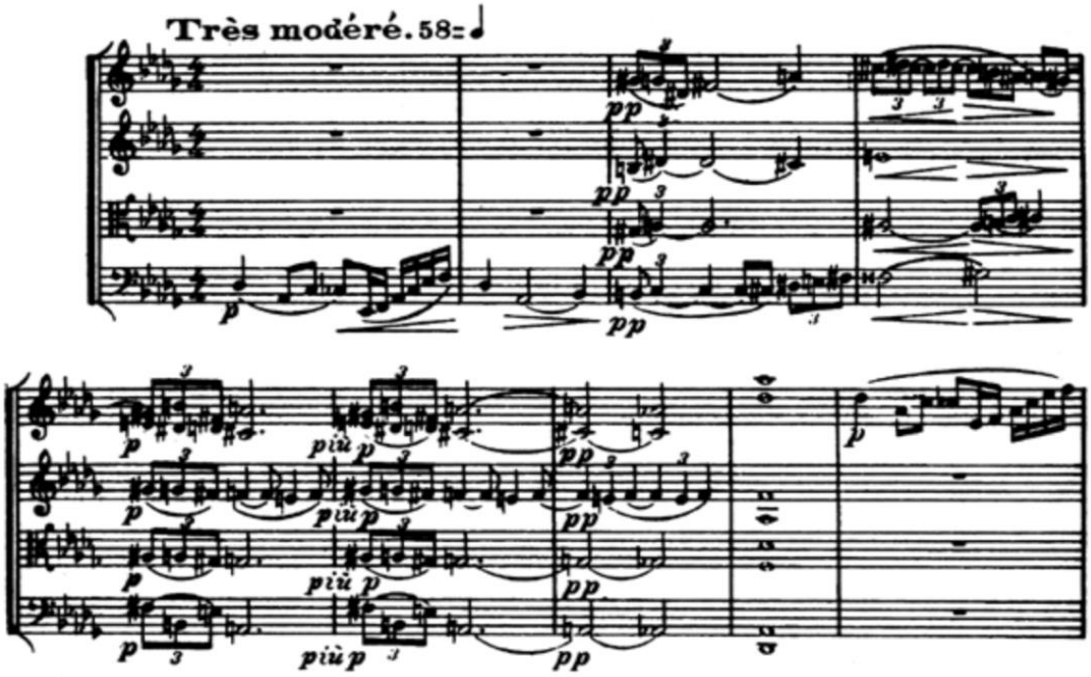
підводячи до кульмінації на f де фразу ведуть перша скрипка і віолончель.

(Приклад 25)

Замість того щоб закінчити каденцію на тоніці cis, Дебюссі мелодію зупиняє на чужому звукоряді, на ноті ре – бекар, що зв’язує середній епізод з репризою основного Des – dur’ного розділу. Реприза не повторює початкового викладення. Характер музики спокійний на pp з невеличким crescendo на p. Всі інструменти грають у верхньому регістрі. Відголоски першої теми звучать у віолончелі, у той час як перша скрипка «завершує ліричну поему своєю ніжною висхідною фразою». [25, с.32].

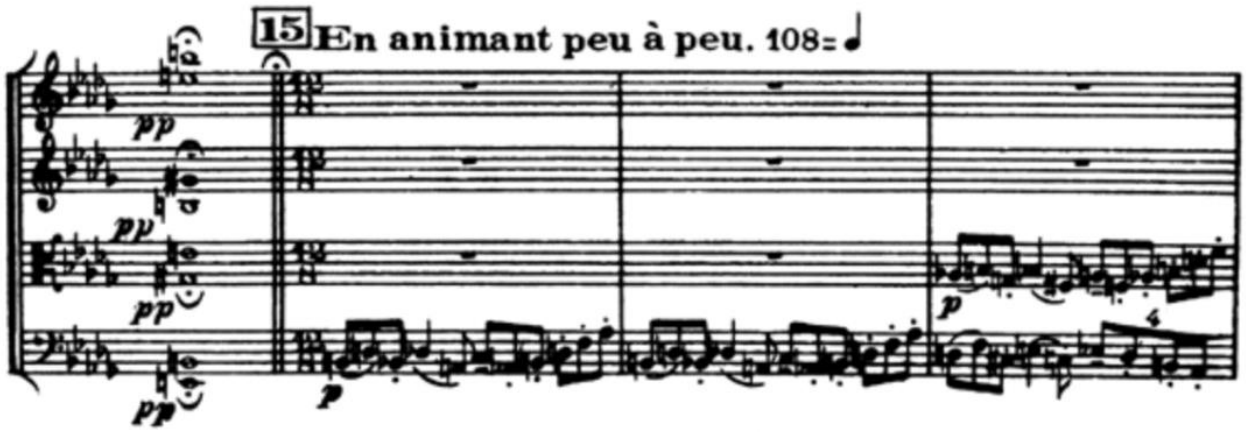
Четверта частина квартету найскладніша за будовою. В ній можна говорити про дві частини, які йдуть attacca одна за другою, - Вступ і Фінал. Вступ («дуже помірно»), цей вступ займає дві сторінки, в нього складна побудова, в нього є два епізоди. Перший (4/4), написаний у тональності Des-dur, в якій написана третя частина Andantino. Починаючи віолончельне соло на p композитор передає за допомогою динамічних відтінків настрій третьої частини у вступі. Цей настрій повний роздумів, почуттів, з чудовими хроматичними переходами. Фразі віолончелі відповідає викладений епізод усього квартету, що завершується в початковій тональності Des-dur (період). Знову початкова фраза вже звучить у партії першої скрипки. Закінчуючи перший епізод четвертої частини на цілу ноту у всіх голосах з ферматою на pp, в тональності E-dur.

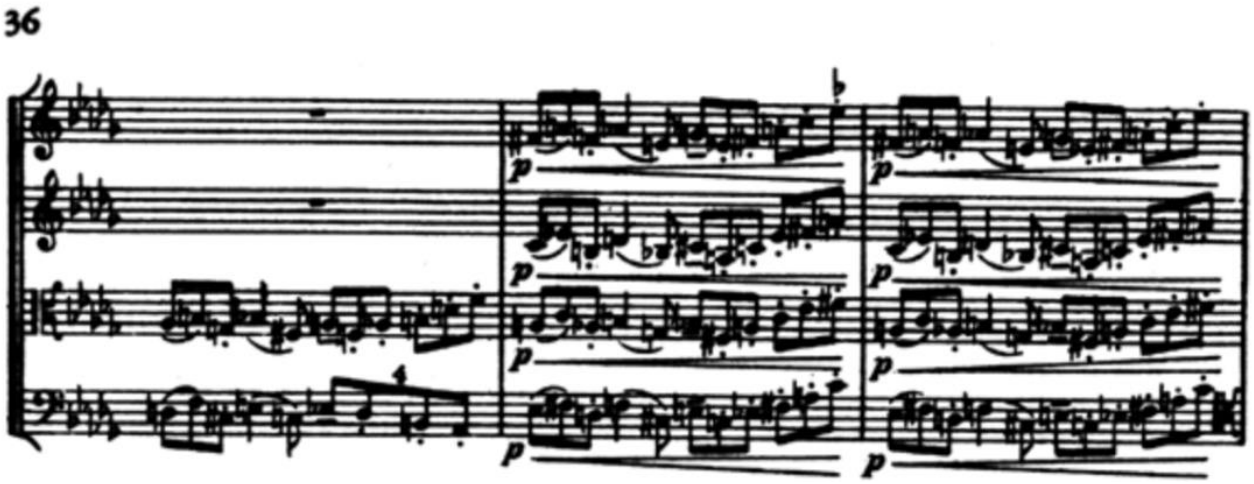
(Приклад 26)



І тут починається другий епізод (цифра 15) – Andantino poco a poco, розмір 12/8. В короткому мотиві який починається у віолончелі, можна впізнати хорал у фугованому викладенні – віолончель, альт, та обидві скрипки. Починається мотив на p штрихами 2 легато і стакато, в кожному голосі.

(Приклад 27)

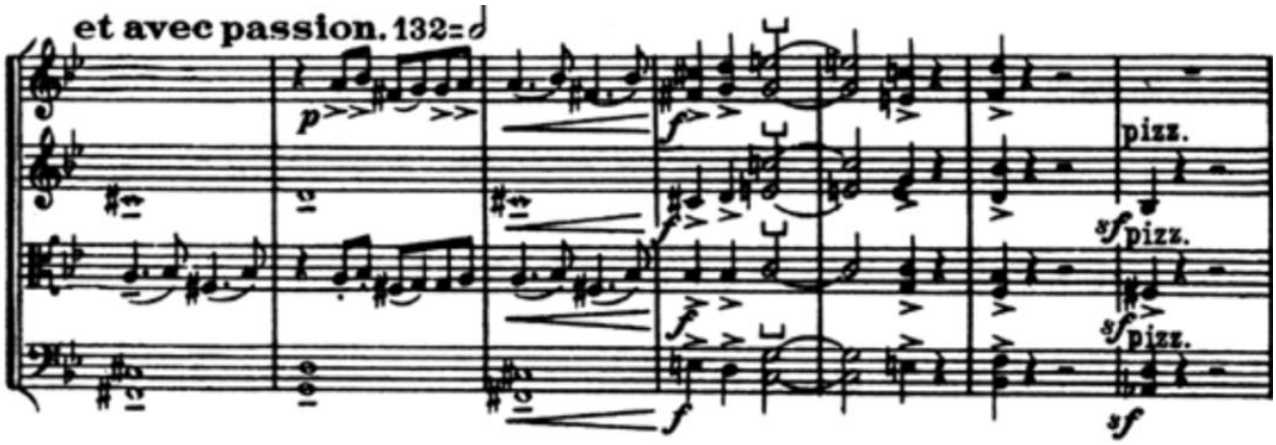




Звучність поступово набирає обертів, рух стає усе неспокійніший, за рахунок динаміки. Композитор в кожному такті змінює її на початку такту p потім cresc. Як майстерно композитор в за допомогою динаміки зображає перегони, які швидко проносяться і зникають удалині. Потім досягають своєї вершини на f у всіх голосах з акцентами, підсилюючи характер другого епізоду Вступу четвертої частини. Після кульмінації динаміка йде на спад diminuendo, голоси поступаються одні одним залишаючи тільки віолончель на p. Обривається фраза, за допомогою пауз, остання нота pp, паузи.

І, нарешті, наступає фінал, написаний в основній тональності квартету g-moll («дуже рухливо і пристрасно»). Починається рішучо, уривчасто, енергійно. Це передають акценти на довгих тривалостях і з динамічним відтінком f.

(Приклад 28)

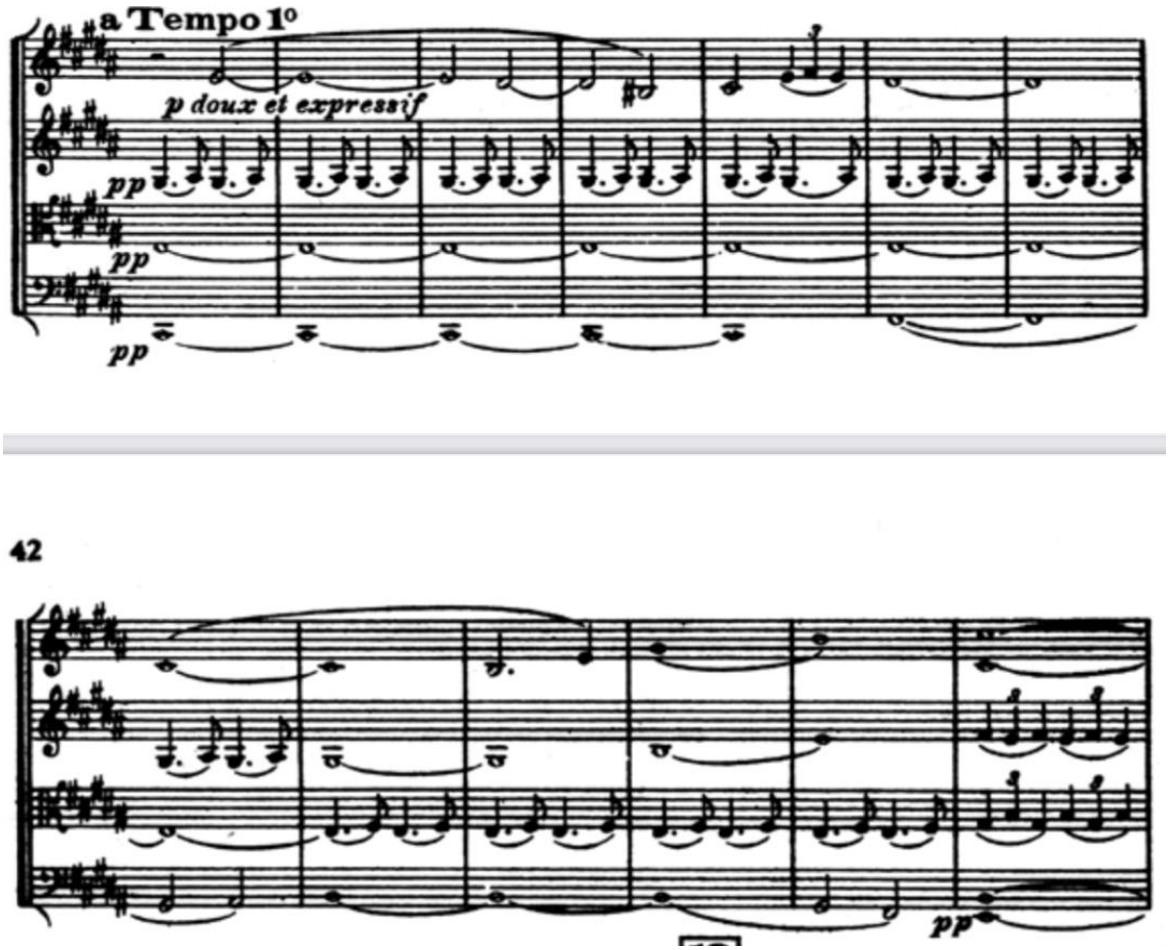


В експозиції в першій темі фіналу, фрази змінюють одна одну і зриваються. Драматична патетика яка виражена в динаміці, надає музиці стрімкої захопленості.

На великому crescendo вступ фіналу примітний протиставленням неясних хроматичних ходів на відмінно від ясних тонічних тризвуків в Des-dur і E-dur. Секвенцій ні наростання які досягаються за допомогою динамічних відтінків приводять нас до ff. Однак музика в цьому епізоді сухувата і не досягає емоційного рівня як в першій частині квартеті. Тут добре себе почувають довгі тривалості, вони є виразні за допомогою акцентів на f на початку, далі прийомами такі як: tenuto, мартле.

Композитор демонструє майстерність з моменту підходу до побічної партії (Tempo I). Вона побудована на лейттемі квартету в далекій від g-moll тональності H-dur, яка пакована через домінанту, з переходом у субдомінанту (E-dur):

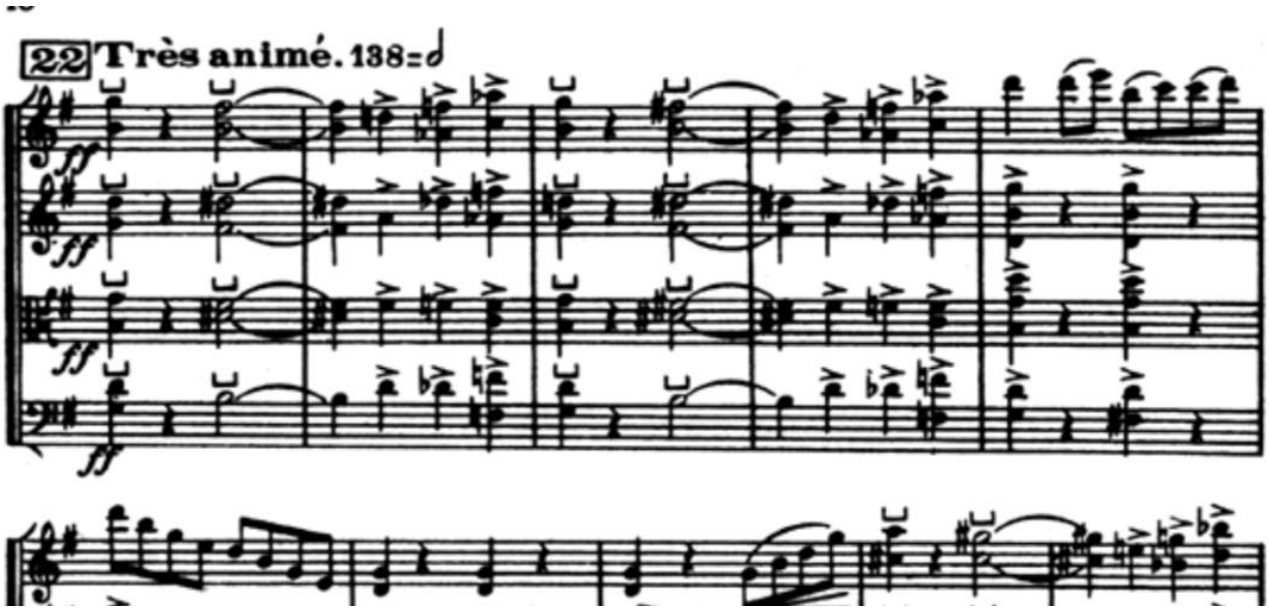
(Приклад 29)



Потім наступає широкий (Tempo rubato 4 такти), потім (a Tempo) дуже схвильований розвиток в тональності C-dur яка показана через домінанту на pp. За допомогою різнопланової динаміки відчуваються наростання, потім спадання в голосах квартету. У кульмінації (Molto sostenuto ff conpassione) затверджується тональність C-dur, хоча зберігається домінантові гармонія – на педалі C у віолончелі. Музика спадає на pp. Залишається тільки віолончель на квінтовому інтервалі: соль-до, pp.

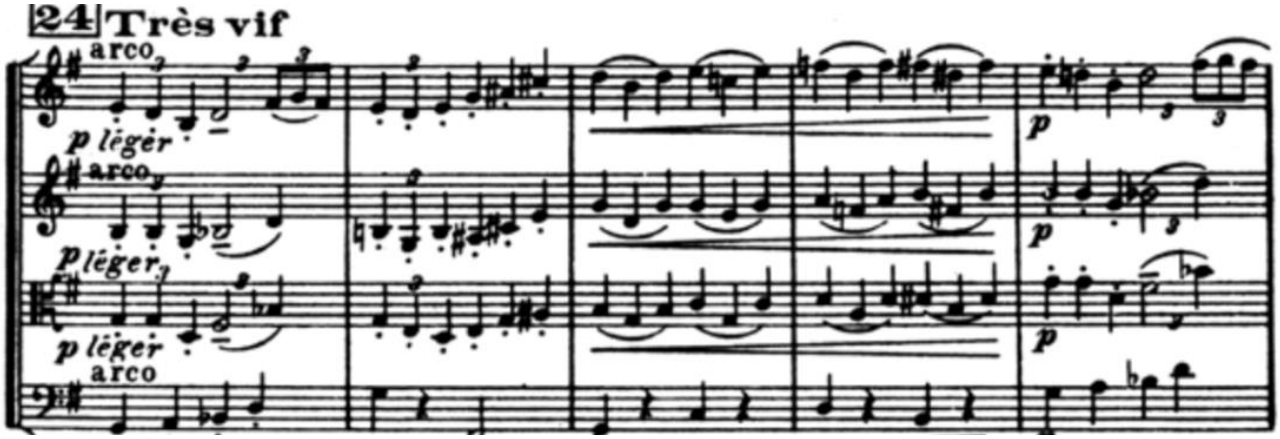
Починаючи з 21 цифри ми знову бачимо наростання у формі періоду, і знову раптовий спад (pp subito). Цей робочий епізод побудований на мотивах головної партії, у пожвавленому русі, замінюючи репризу першої теми. З 22 цифри з’являється ще один варіант лейттеми у тональності G-dur, на ff з стрімким піднесенням:

(Приклад 30)



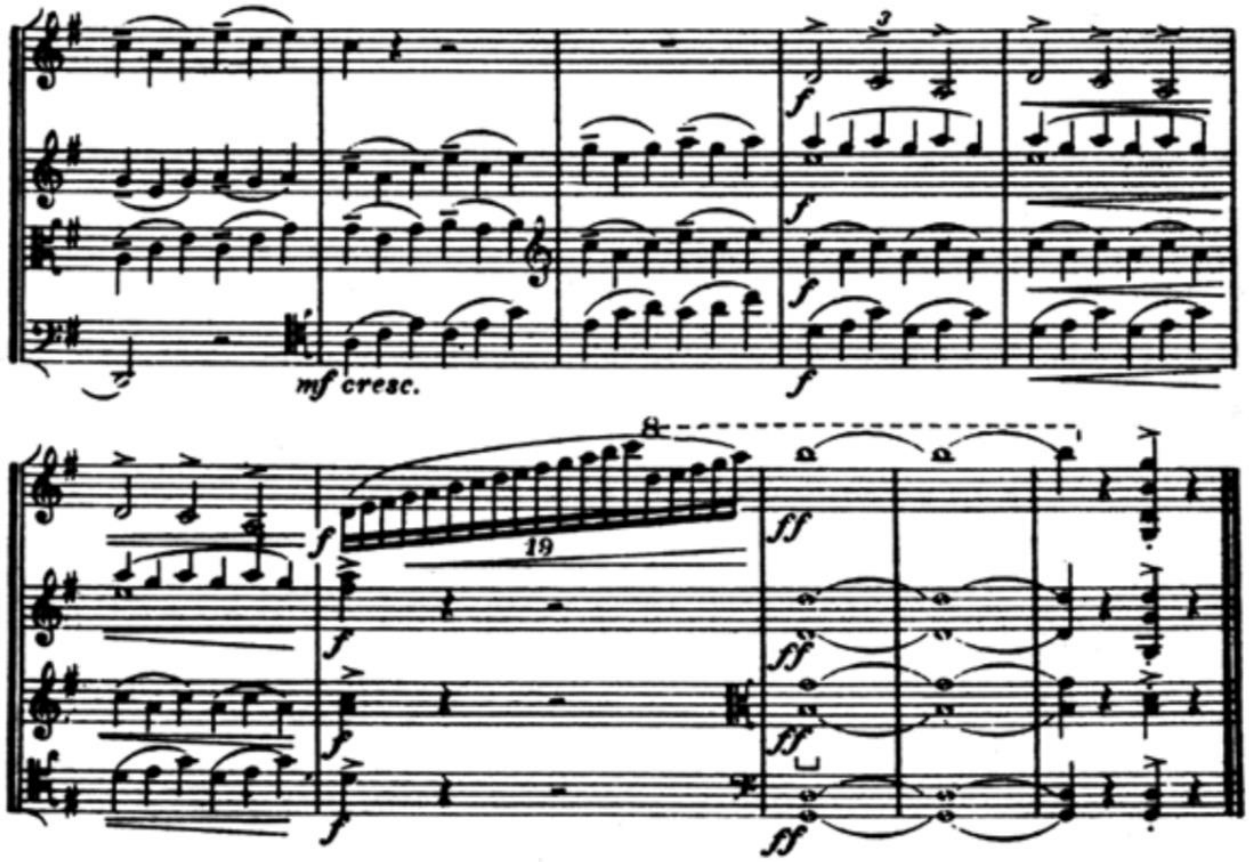
З нею сплітаються уривки першої теми фіналу, подальший розвиток вільний. В динамічному плані спостерігається плавна зміна нюансів від diminuendo – p – crescendo – mf, f. Плавно переходимо на коду (24 цифра, «Дуже жваво»). Стрімкий рух тріолями, що сполучає метри 4/4 і 6/4, знаходить свій початок ще одна лейттема, контрапунктом до неї служить фраза з головної партії фіналу.

(Приклад 31)



Динамічний малюнок на f з акцентами, штрихом мартле робить характер музики піднесений, тріумфальний. Завершується квартет оптимістично, весело. Блискучий, віртуозний пасаж першої скрипки приводить до фінальних акордів на ff в тональності G-dur.

(Приклад 32)



Згадавши всі варіанти лейттем, що прозвучали у першій, другій і четвертій частинах, можна прослідкувати як змінювався її характер. Можна сказати, що у лейттемі втілена основна ідея квартету а саме: вираження пошуків палкої особистості, її душевної різнобічності. Дебюссі показував це різноманітною динамічною палітрою, яку застосовував в кожному такті. Наприклад драматичність у першій частині, скерцо у другій, ліричність в Andantino, драматичний розвиток у четвертій.

Квартет Дебюссі залишається видатним досягненням майстра музичної форми, який вміло проводить єдину драматургічну ідею, «здійснює в індивідуальному стилі прагнення більшого симфонізму, подібно до майстрів епохи романтизму» [25, с.37]. Він є перлиною імпресіоністського мистецтва. Можна сказати, що квартет – це майже камерна симфонія. У ньому композитор розширив можливості кожного інструменту, його можливості з точки зору динамічних відтінків, тембрального забарвлення струнних інструментів.

З вище сказаного можна зробити висновок що динаміка у квартеті Дебюссі відігравала першопланову роль. Як відомо драматургічні властивості, subito не тільки в плані динамічному, а й в ритмі та форми використовувалися класиками. У імпресіоністів subito – це найголовніший засіб у створенні гротескних, гостро - характерних образів. Також пауза стає дійовим драматургічним засобом. Вона підсилює ефект непередбачуваності у музичному розвитку.

Слід підкреслити що камерний стиль Дебюссі є віртуозним. Йому притаманна яскрава концертність. Образи квартетів яскраві, відмінно пов'язані з жанровою стихією народного танцю.

3.2 Динаміка експресіонізму в сучасному скрипковому виконавстві

Початок XX століття позначився великими змінами в житті мільйонів людей, це пов'язано з гострими політичними та економічними кризами, багатомільйонними жертвами Першої світової війни. Відповідно відбувається переосмислення цінностей: з'являється песимізм, зневіра в суспільний прогрес. Звідси виникає великий інтерес до внутрішніх процесів людської психіки та підсвідомості. Захоплення ідеалістичною філософією А.Шопенгауера, З.Фройда, Ф.Ніцше.

За таких обставин виникає велика кількість різноманітних мистецьких шкіл, течій та художніх напрямків. Серед них – символізм, дадаїзм, експресіонізм, фонізм, кубізм, футуризм. Незважаючи на різні, протилежні ідейно-естетичні принципи, всіх їх об'єднує одна спільна риса – це пошук нових форм та засобів виразності для розкриття світосприйняття та психології сучасної людини. Саме тому їх часто називають одним словом – «модернізм», що означає «сучасний».

На початку XX століття саме **експресіонізм** став одним з провідних напрямків в мистецтві. Термін походить від французького «expression», що означає «вираження». Експресіонізм проявив себе в різних жанрах а саме: в

кіно, живописі, літературі та музиці. Серед найвідоміших його представників – художники Едвард Мунк (картина «Крик»), Е.Нольде, Ф.Марк, А.Маке, О.Дікс.

Найяскравіше в літературі експресіонізм проявився у творчості Ф.Кафки (оповідання «Перетворення»). Експресіоністи у 1905 році за ініціативи Ернста Людвіга Кірхнера заснували об'єднання «Міст» (Дрезден). Багато хто вважає що саме об'єднання «Міст» було засновником течії німецького експресіонізму, хоча вони й не називали себе цим словом. В 1911 році, молоді художники з подібними поглядами сформували в Мюнхені творче об'єднання «Голубий вершник». Свою назву вони завдячують картині В.Каандінського («Blue Rider»). Експресіоністи також видавали свої журнали «Штурм», «Білі листки», «Аукціон».

Назва стилю експресіонізм повністю затвердилася в 1913 році, і виникла в Німеччині та Австрії. Експресіонізм став свідченням глибокої кризи буржуазного суспільства та реакцією митців на міщанство, мілітаризм, шовінізм. Виник новий художній напрям з пізнього романтизму. Їхня спільна ознака – це гострий конфлікт людини й оточуючого світу, палкий протест проти зла, насильства, війни, протиставлення героя та жорсткої дійсності. Якщо романтики оспівують красу життя, розкривають високі людські почуття, змальовують поетичні картин природи, то у експресіоністів – це протест проти бездуховності, відірваність від дійсності, яка позбавлена гармонії, заглиблення у свої емоції, хворобливі стани людської психіки. Головні герої їх творчості – прості люди, замучені життям психічно неврівноважені скалічені душею безсилі перед жорстокістю світу. Найважливіші риси експресіонізму: деформація реальності й природи, порушення будь-якої гармонії, відчай за долю людства, передбачення катастрофи. Його сила – це змалювання темних сторін життя; слабкість – відсутність від позитиву.

Окремі риси експресіонізму можна прослідкувати в творчості Г.Малера та Р.Штрауса. Проте саме представники «нововіденської школи» Арнольд Шонберг, Антон Веберн, Альбан Берг – вважаються основоположниками експресіонізму в музиці. Для музичного мистецтва характерними будуть:

гранична експресивність ви вислову, основним виразовим засобом стає мелодика, яка вбирає риси декламаційності, наспівності, рецитації. Композитори використовують специфічні виразові засоби. Зокрема атональність, гостра дисонантність, ритмічна видозміна, інструментальний тип тематизму, камерний тип мислення. На зміну аріозному співу в романтиків приходить мелодична декламація з використанням – напруженого зітхання, відчайдушного крику, істеричного свисту. В експресіонізмі музичні твори є дуже емоційні, з надзвичайно експресивним висловом, які руйнують класичне тональне мислення, структуру твору.

Серед найяскравіших зразків музичного експресіонізму – вокально-інструментальні твори А.Шонберга («Місячний П'єро» , опери «Щаслива рука», «Очікування», кантата «Вцілілий з Варшави»); а також опера А.Берга «Воццек». Також риси експресіонізму є творчості: Б.Бартока, П.Гіндеміта, С.Прокоф'єва, Б.Лятошинського.

Антон Веберн являється одним з представників «Нової віденської школи». Один з найбільш вагомих творчих особистостей в західній культурі XX століття. Фанатично відданий ідеалам високого гуманістичного мистецтва. Композитор жив всупереч силам насильства і зла, (які оточували його під час двох світових війн), з повною свідомістю особистої відповідальності за долю культури.

Веберн став творцем нового стилю музики XX століття. Він відчував себе спадкоємцем великої середньоєвропейської музичної традиції. Радикалізм Веберн виявився настільки глибоким, що навіть від сучасних йому композиторів – новаторів у мистецтві XX століття – Стравінського, Прокоф'єва, Хіндеміта – він відійшов на дистанцію, рівну загальному музичному розвитку майже на півстоліття.

До жанру квартету Веберн звертався на протязі всього свого життя, як справжній віденський класик. В композитора були спроби написання перших творів у жанрі квартетної музики, ще до початку навчання у свого знаменитого вчителя Арнольда Шенберга.

Усі ранні квартети написанні в одночастинній формі. У 1905 році А.Веберн написав традиційний, тональний Langsamer Satz, в якому достатньо помітний вплив музичної стилістики Й.Брамса, і струнний квартет,надихнувшись полотнами італійського художника Джовані Сегантіні. Мовна стилістика ґрунтується на широкому мелодичному фразуванні, в ній є тональна основа, хоча вже помітні риси Вебернівської атональності, а також виразно підкреслюється зацікавленість композитора до техніки контрапункту.

Про квартет С –dur А.Веберн писав, що «Це було тимчасове явище. Тональність, вибраний основний тон були, так би мовити, невидимі – «тональність, що коливається»! Однак все було ще співвіднесене з визначеною тональністю, особливо в кінці, де потрібно намітити основний тон. Насправді, його не було – він десь мерехтів у просторі, невидимий і вже непотрібний» [11, с.70].

Веберн не вважав вартісним щоб свої ранні квартети позначити в опусовому переліку композицій. Лише в 1909 році коли був написаний квартет під назвою Funf Satze fur Streichquartett op.5, композитор розпочинає реєстр опусів, суміжних до цього жанру.

За класифікацією Теодора Адорно, Fünf Sätze op. 5 та Sechs Bagatellen op. 9 для струнного квартету належить до другого періоду творчості А.Веберна, того етапу еволюції композиторського письма, «який вирізняється максимальною редукцією, конденсацією музики в малих формах, афористичним способом висловлення музичної думки» [26, с.190].

Шість Багателей op. 9 для струнного квартету був завершений у 1913 році. Багатель у перекладі з французької bagatelle – означає дрібничка – це невелика за розміром, технічно нескладна, граціозна за характером музична п’єса. Запровадив цей жанр музичної мініатюри Людвиг ван Бетховен. До нього часто зверталися такі композитори як: А.Дворжак, Ф.Ліст Ф.Пуленк, В.Сильвестров, і зокрема А.Веберн.

Цикл виник із поєднання чотиричастинного квартету, який був написаний влітку 1911 року, та двох частин незавершеного тричастинного квартету 1913 року.

Історія створення Багателей ор.9 підтверджує існування образних асоціацій програмного типу у Веберна, а також виявляє типовий для нього індуктивний метод компонування циклів.

Багателі № 2-5, написанні літом в 1911 році, спочатку задумувалися як закінчений цикл. До другого циклу входили Багателі № 1 та 6, які були написані влітку 1913 року з вокальною частиною всередині на слова Веберна «Печаль завжди дивись нагору» (включення голосу в струнний квартет нагадує Другий квартет Шенберга). Об'єднавши в цикл шість Багателей ор.9 вокальну частину композитор забрав.

З письма до Шенберга датованим 13 листопада 1913 року, дізнаємося що композитор роздумував про «незбагненний стан після смерті», про рай та пекло, остання п'єса асоціювалася з образом ангела на небі. Але композитор сумнівався в успіху останньої п'єси, і прозаїчно стверджував: «однак для чого потрібні всі янголи, якщо моя п'єса погана».

Тоді чому ор. 9, цей шедевр вебернівського стилю, який «незбагненно поєднує глибину з ефемерно короткою тривалістю, отримав назву «багателі»?» [30, с.59]. Веберн неодноразово називав їх «другим квартетом», а частини називав Stücke, що у перекладі з німецької - «п'єси». Власна назва Веберна в манускрипті – «Шість п'єс для струнного квартету». Слово «багателі», було застосовано для того щоб орієнтувати публіку на неймовірну стислість п'єс. Слід зазначити що голова вебернського архіву Мольденгауер, піддає сумніву, що композитор сам використав слово «багателі», і вважає що авторська манускрипна назва, найбільш правильна.

З 1911 року в композиціях А.Веберна застосовується спосіб експонування звукового матеріалу через використання екстенсивних гармонічних елементів, формується ідея дванадцятитонових полів. «Викристалізувалося певне правило, що поки не перейдуть усі дванадцять звуків, жоден з них не може бути

повтореним, найважливіше, що твір-думка-тема отримав цензуру після одноразового перебігу дванадцяти звуків» [10, с.54].

Ось що пише Веберн про характер використання всіх дванадцяти звуків. «Приблизно до 1911 року я написав Шість багателів для струнного квартету (ор.9) [..] При цьому я відчував: як тільки пройду всі дванадцять звуків, п’єса закінчиться. […]. Я виписував в свій чорновик хроматичну гаму і викреслював в ньому окремі звуки. Чому? Тому що я виявляв: що цей звук вже зустрічався […] Закону ми тоді, ще не знали, але вже давно його відчували» [11, с.74-75].

Слід зазначити, що Багателі ор.9 – є одним з перших опусів, в якому застосовується ідея дванадцятитонових полів. Окремі тони ще не укладаються у серію як джерело усієї композиції, однак у деяких фрагментах, зокрема на початку кожної п’єси або у цілі формі, організація послідовності звуків відповідає не повторюваності тонів, допоки не будуть використані всі 12 елементів хроматичного ряду.

Перша п’єса циклу Багателей по формі нагадує поліфонію, хоча і не імітаційну. Умовно приймаючи групу такту 1 за мотив, ми знаходимо в першій побудові (з 1 по 3 такти) три мотиви. Які подаються з дванадцяти елементів : d es cis c ges as a h b e f g.

Тут проявляється типове для вебернського стилю письма об’єднання принципів поліфонії та гомофонії: мотив передається з голосу в голос, як в поліфонії, але його варіювання сильніше як в гомофонії. Винятково поліфонічний склад письма запозичує методи гомофонного розвитку.

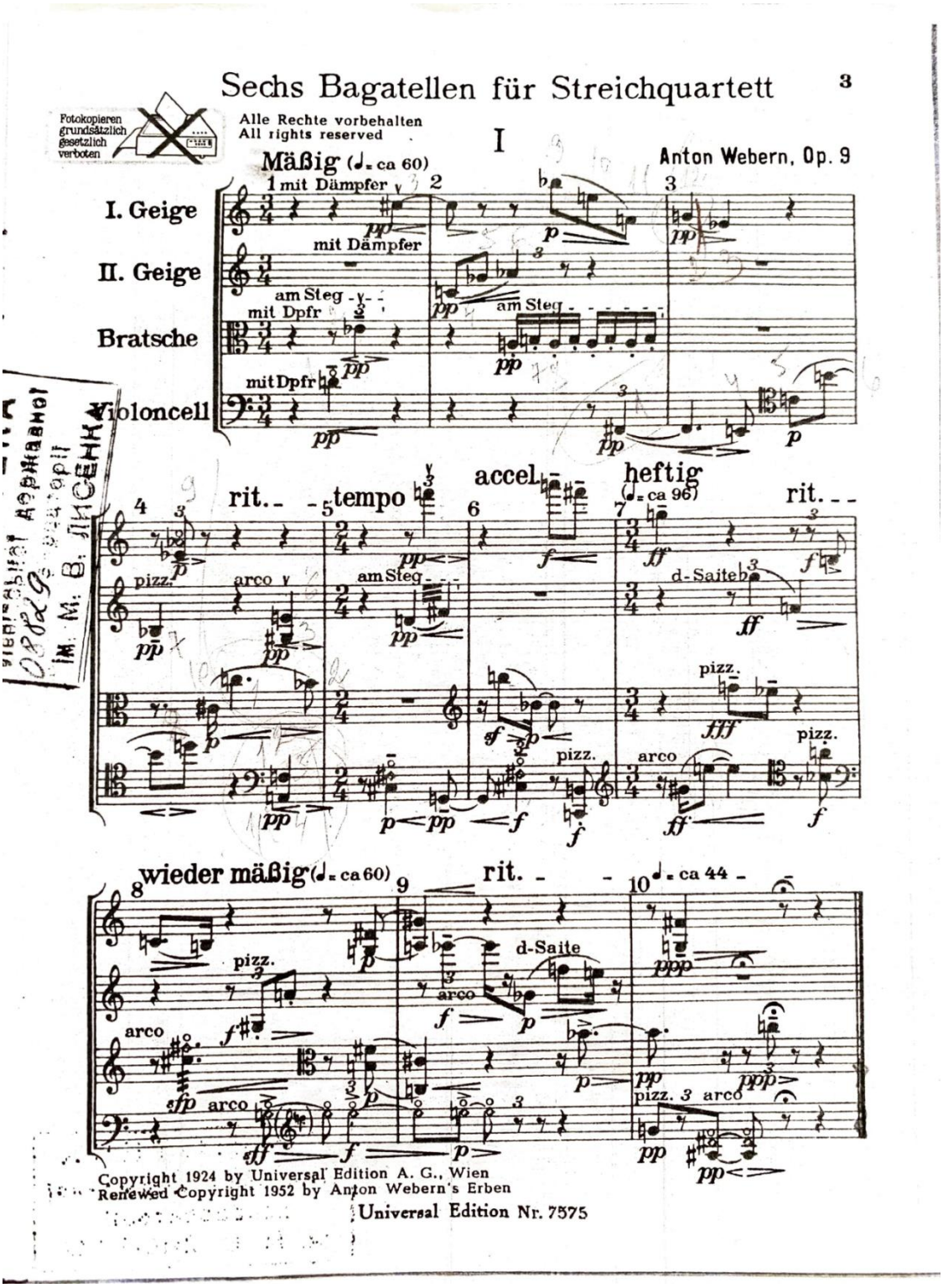
Партитура багателей багата на різні динамічні відтінки. Нотування динамічних символів дуже деталізоване. Наприклад динаміка першої п’єси побудована у загальному руслі наростання від pp до ff, у такті 7, близько золотого перетину, і наступного спаду.

У межах першого мотиву дванадцятитонового поля зафіксовано три позначки виконавських штрихів: tenuto, legato, staccato. Артикуляційний комплекс складається із трьох елементів: am Steg, arco, pizz. В другому та третьому мотивах додаються флажолети (подвійні та натуральні).

В кожному такті супроводжується агогічними чи темповими змінами.

Masig (♪= 60) – rit. – tempo – accel. –heftig – rit. – wieder masig (♪ = ca 60) – rit. - = ca 44.

(Приклад 33)



В другій Багателі впродовж неповних восьми тактів змінюється ритмічний малюнок:

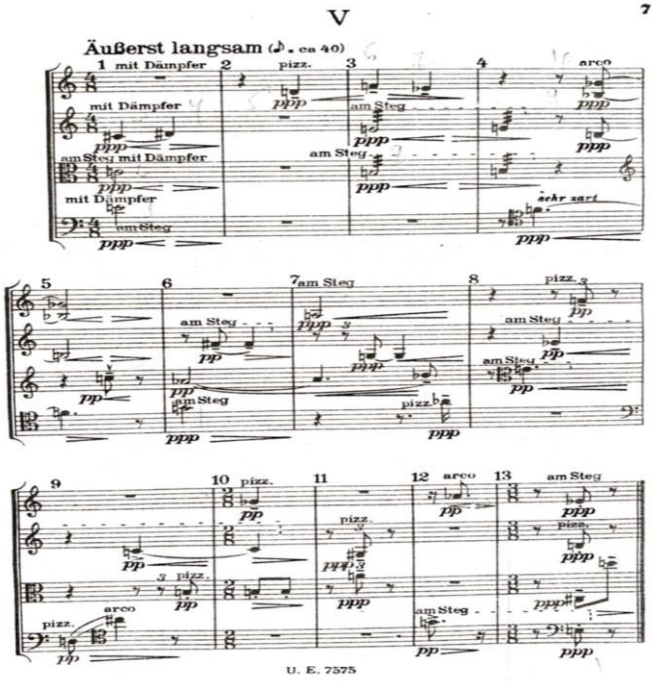
Leicht bewegt (♩ = ca 120), rit. – tempo – rit. – rit. – tempo – accel. (♩=ca 192)

В кожному голосі є зміна виконавських штрихів: legato, staccato, tenuto. Набір артикуляційних прийомів: pizz., spicc., arco, am Steg. Динаміка в межах pp - p – dim. – cresc. – mf – f –ff.

В третій та шостій Багателей динамічний план побудований в межах від pp до ff, яке імітує наростання і спад.

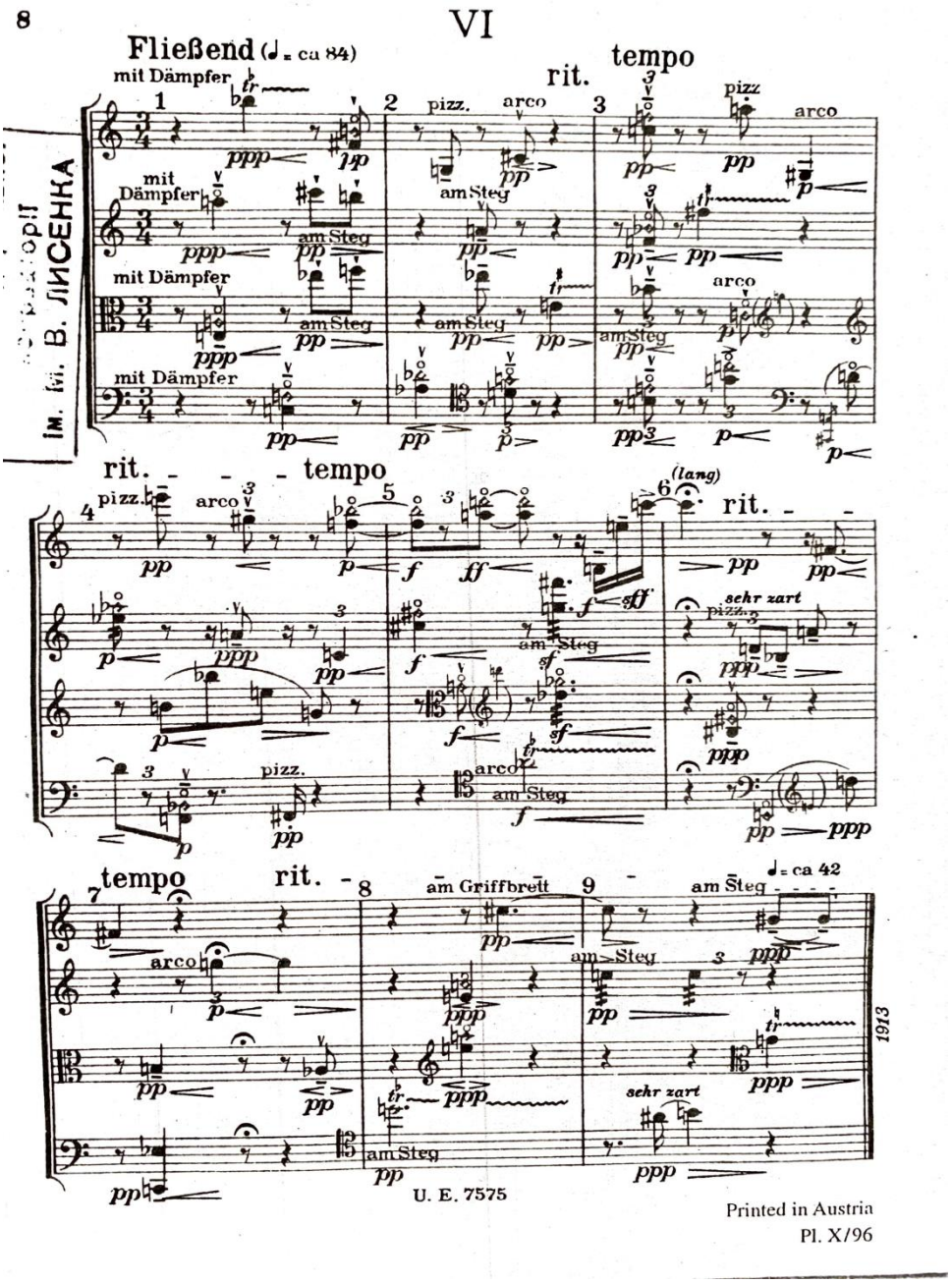
Четверта та п’ята п’єси є взірцем вебернівського інтровертизму, де динамічна градація сконцентрована в межах ppp – crecsendo – diminuendo – pp. Особливо відзначають 5 п’єсу Багателей. Глибока внутрішня лірична зосередженість, навіть коли окремий звук набуває експресії, достойного окремого мотиву. Новизна, сміливість музичної думки, рідкісна за красою форма п’єси. Початкові зітхання, які перериваються паузами, - поступове наростання, яке підкреслюється віолончельним glissando. Для передачі таємного суворо – ніжного ліризму композитор застосував лише чотири прийоми: am Steg, arco, pizz, glissando.

(Приклад 34)



Особливо виразно презентує пуантилізм А.Веберн в шостій п’єсі циклу Багателей. Розкидані, розмежовані паузами тони наділені, кожен зокрема, динамічними символом та артикуляцією. Дуже цікаво подає композитор динамічний малюнок п’єси, динаміка дублюється у всіх інструментах, не подаються одночасно, як у пізніших опусах Веберна, вони розгортаються паралельними блоками, утворюючи симетричну структуру; 4 такти p, 1 такт f, 4 такти p.

(Приклад 35)



А.Веберн не зосереджує особливу увагу в плані ритму, однак вже у цьому опусі формується «запозичений із давньої техніки гокету спосіб розмежування ритмічних вартостей паузами, особливо помітний в останній п’єсі циклу» [26. с,199].

Шість Багателей А. Веберна – є одним з найкращих творів другого періоду творчості. Композитор вдало компонує окремі звуки, наділяє їх не тільки висотою, але й майстерно використовує артикуляційні прийоми, та динаміку.

Ось що писав А.Шенберг про Багателі написані своїм учнем А.Веберном: «Ці твори можна зрозуміти лише поділяючи віру, що звуками можна висловити тільки те, що звуками висловлюване» [40, с. 56].

Висновки

Динаміка є одним з найважливіших засобів виразності. Головною умовою успішної роботи музиканта є вміння уважно слухати і аналізувати свою гру. Скрипалю необхідно прагнути, щоб звук був красивим, теплим, чистим – без сторонніх призвуків, щоб по своєму характеру - по тембру, динаміці – він відповідав змісту твору, характеру музичного образу в його розвитку. Вимоги художньої інтерпретації зобов'язують виконавця детально розібрати динамічний план твору, а також його фразування, надати авторським вказівкам логічне співвідношення, що диктується мелодичним, гармонічним, емоційним змістом твору, і наблизити його виконання до задуму композитора. Тому хороше виконання твору визначається високо – художнім смаком, почуття стилю, міцним фундаментом діалектичного музичного мислення, логічним розвитком музичної думки, взаємозв'язком і взаємодією всіх елементів виконавського процесу виконавця. Не можна допускати у творі надмірне фразування, невиправдану динаміку, одноманітність у вивченні музичного твору в школах, та інших учбових закладах. Викладач повинен добиватися від учня (студента), художньої простоти, благородності звучання, можливо більшої відповідності динаміки і фразування художнього образу.

Як писав В.Григор'єв «динаміка повинна бути своєрідним стержнем твору, виступати узагальненим фактором художньої форми. Для цього потрібно вибрати загальний динамічний рівень твору, який відповідає можливостям виконавця, загальний динамічний масштаб інтерпретації, вірно розподілити динамічні відтінки, визначити «динамічний фон», на якому розгортається дія» [15, с.163]. Тому нюанси можуть бути виражені за допомогою позначень динаміки і тембру. Цей засіб відкриває перед слухачами всю душу музиканта – виконавця, який передає через інструмент, все те що хотів сказати композитор. Нюанс вимагає великої уваги до вже встановлених деталей у творі. Тому при розборі твору слід прискіпливо відноситися до цих деталей.

В педагогічній практиці зустрічаються, випадки коли технічний розвиток учня випереджає його художній розвиток. В цьому не можна опиратися на його здібності. Можливо він не навчений до спостережливості за нюансами, і не має уяви до надзвичайної важливості динамічних відтінків. В даному випадку багато, що залежить від викладача, як він буде звертати увагу учня, на динаміку, нюанси, фразування. Це треба робити відразу, при розборі, щоб учень виконував не тільки правильний текст, ритм, а й уявляв художній образ окремого епізоду, а потім цілісність твору. Зробити аналіз за допомогою динамічних вказівок, що саме хотів до нести до слухача композитор. Важливу роль також відіграє виконання динамічних відтінків з технічної сторони. Як і де вести смичок, яка повинна бути сила натиску смичка на струну? все це є невід'єною частиною технічних і художніх навичок скрипаля. З огляду на велику кількість матеріалу по даній темі можна зробити висновок, що динаміка в скрипковому мистецтві посідає вагоме місце в творчості скрипалів, а також педагогів різних епох.

У XX столітті значення динаміки порівняно з попередніми періодами розвитку європейського музичного мистецтва збільшується. Найбільші зміни в динаміці внесли саме імпресіоністи, та експресіоністи. Композитори – імпресіоністи створили новий жанр – імпресіоністської характеристичної мініатюри, яка радикально оновила зміст і стилістику малої форми.

Динаміка в імпресіоністів набула нового дихання, для неї характерне тонке плинне звучання, витончені, темброві ефекти кожного інструменту.

Струнний квартет Дебюссі був написаний під впливом чудового бельгійського скрипаля Ежена Ізаї (1858 – 1913). Композитор був близько знайомий з Е.Ізаї. Дебюссі захоплювався ним як артистом і людиною шляхетної душі.

Вперше струнний квартет був виконаний квартетом Ізаї в 1893 в Парижі. Квартет Дебюссі – це камерна симфонія. В ньому композитор розширив трактування квартетного жанру, та інструментальні можливості камерного ансамблю.

Найголовніше у квартеті це риси перехідності: коливання між дією і спогляданням, конструктивною чіткістю і вільною формою. Яскрава динаміка, різні засоби звуковидобування (пасажі pizzicato, glissando тощо), ритм і т. д. дає підстави вважати що Квартет Дебюссі є перлиною імпресіоністського мистецтва.

В експресіонізмі динаміку використовують в її максимальних виразових можливостях: жорстока регламентація, деталізація динамічних відтінків в нотному тексті, багатство найтонших деталей інтонування авторських коментарів, зауважень та ремарок.

До інструментального стилю струнно-смичкових інструментів камерних ансамблів експресіоністів можна процитувати слова Б.Асаф'єва: «Музика живе і дихає, передає переживання і відчуття, змушує конкретно відчути і пережити все, що відбувається. Вона нічого не зображає. Вона навіть не виражає, вона сама стає диханням, рухом, жестами, емоціями та душевною боротьбою» [5, с.162].

Динаміка в експресіонізмі повністю залежить від фактури, агогіки і характеризується подрібненістю, перемінністю, швидкими та різкими змінами відтінків, які створюють максимальну міру динамічного контрасту.

Шість Багателей ор.9 для струнного квартету можна вважати, «свята святих» як говорив про твір І.Стравінський у творчості А.Веберна. Твір виявляє явні риси афористичного стилю композитора: музичні структури скупі, немає широкого мелодійного дихання, і романтичних розливів, велика кількість пауз розріджує музичну тканину. Цю музику вирізняє унікальна сконцентрованість музичного досвіду. Здається що у Веберна саме час застигає у пластичних музичних формах, зупиняється, але залишається живим, і приховує у собі потужну енергію і руху; різний звук є подією, різна подія значуща і має власну вагу.

Список використаної літератури

1.Адорно Т. Антон фон Феберн // Советская музыка. - 1988. - №7. – С. 106 – 113.

2.Альшванг А. Избранные сочинение в 2-х т. Т.2. – М.: Музыка, 1965. – 327 с.

3.Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування: монографія. – Львів, 2013. - 298с.

4.Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и гуссерль // Музыкальная академія. – М., 2001. – №2. – С. 42 – 50.

5.Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс :в 2-х кн. / ред., вст. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград :Музгиз, 1963. - 378 с.

6.Асафьев Б.В. Современный инструментализм и культура ансамбля. – Ленинград: Тритон, 1927. – 3776 с.

7.Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / пер. с англ. И. Гинзбург; М. Мокульской и Д. Резникова ; общ.ред., вступ. ст. и коммент. И. Ямпольского. - Москва : Музыка, 1965. - 272 с.

8.Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л. М. Цейтлина. - Москва : Музыка, 1990. - 126 с.

9.Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. - Москва-Ленинград :Музгиз, 1951. - 587 с.

10.Буттинг М. История музики, пережитая мной. – М.:Гоз.муз.изд, 1959. – 334с.

11.Веберн А. Лекции о музыке. Письма – М. Музыка, 1975. – 143 с.

12.Гарбузов Н. Зонная природа динамического слуха. – Москва: Музгиз, 1955. - 107 с.

13.Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства : учебник для муз.вузов : в 3-х вып. Вып.1. - Москва : Музыка 1990. - 284 с.

14.Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. - Москва : Классика-XXI,2006. - 156 с.

15.Григорьев В. Ю.Методика обучения игре на скрипке. - Москва : Классика-XXI,2007. - 256 с.

16.Григорян А. Начальная школа игры на скрипке : с приложением клавира : учеб. пособие для муз. школы. – Москва: Гос.муз.изд, 1957. - 244 с.

17.Ковалінас М. Про інше у Веберна / Українське музикознавство: науково-методичний збірник . – Київ, 2006. – Вип.35. – С. 199-212

18.Лесман И. Очерки по методике обучения игры на скрипке / вст. ст., сост., общ.ред. и прим. М. С. Блока. Москва :Музгиз, 1964. - 270 с.

19.Мазель Л.А. О путях развития язика современной музики. – М.: Советская музика, 1965. – 326 с.

20.Мартынов И. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1964. – 280 с.

21.Мартынов И. Морис Равель. – М.: Музыка, 1979. – 320 с.

22.Мострас К. Динамика в скрипичном искусстве / под ред. М. С. Блока. - Москва :Музгиз, 1956. - 59 с.

23.Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / пер. с нем. М. А. Куперман ; вступ. статья Андрей Решетин.3-е изд. - Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2017. - 216 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

24.Ойстрах Давид // *Музыкальная жизнь*. - 1960. - № 10. - С. 18.

25.Пославський А.О. Струнно – смичкові квартети К.Дебюссі та М.Равеля: Поблеми інструментально – виконавської специфіки. Методичні рекомендації. – Львів, 2022. – 92 с.

26.Пославський А. Ранні квартети Антона Веберна: еволюція жанру та композиторського стилю // Камерно – інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Серія: Виконавське мистецтво. Кн.1 ізб.статей. - Львів: Сполом,2010. – С. 190 – 200 (Наукові збірки ЛНМА ім. – М.Лисенка. Вип.24)

27.Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. - Ленинград-Москва : Музгиз, 1933. - 62 с.

28.Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов : Этюд из области музыкальной педагогики / вступ. статья, ред., дополн. и примеч. Л. С. Гинзбурга. 2-е изд. Москва : Музгиз,1952. - 228 с.

29.Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці : у 2-х ч. Част 1. - 2-е вид., переробл. і доп. - Київ : Музична Україна, 1974. - 170 с.

30.Холопова В.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / предисл. Р.К. Щедрина. – М. Сов, Композитор, 1984. – 320с.

31.Фехнер В.Э. Техника струнных инструментов в современной музыке // Музыкознание: сб. статей / Б.В.Асафев, Ю.К.Белый и др. – Ленинград: ACADEMIA, 1928. – С.117 – 143. (Временник отдела музыки. [кн.] IV)

32.Флеш К. Искусство скрипичной игры : в 2-х томах. Т.1 / вступ. статья, ред. перевода, коммент. и доп. К. А. Фортунатова. - Москва : Музыка, 1964. - 272 с.

33.Флеш К. Искусство скрипичной игры : Художественное исполнение и педагогика / пер. с нем. В. Рабея. - Москва : Классика-XXI, 2007. - 304 с.

34.Юр'єв О. Виражальні можливості скрипкових штрихів. - Київ : Музична Україна, 1974. - 115 с.

35.Юрьев А. Ю. Очерки истории и теории смычковой культуры скрипача : Из творческого наследия скрипичного педагога / сост. Д. А. Юрьев. - Санкт-Петербург : Ut,2002. - 280 с.

36.Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики* : сб. статей. - Москва : Музыка, 1968. - С. 22–33.

37.Ямпольский А. О методе работы с учениками // *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики* : сб. статей. - Москва : Музыка,1968. - С. 6–21.

38.Янкелевич Ю.Педагогическое наследие / сост. Е. И. Янкелевич. - Москва :Постскриптум, 1993. - 312 с.

39.Яньшинов А. Техника смычка :Руководство для выработки штрихов. - Москва : Музгиз, 1930. - 70 с.

40.Stawowy L.Webern. – Krakow . PWN, 1992. – 292 s.

41.Драч Г.В. Історія мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://stud.com.ua/13552/kulturologiya/istoriya_mistetstv

42.Музика XX сторіччя [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://studfile.net/preview/5591746/

43.Пославський А. Філософські засади музичної естетики нової віденської школи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43549/09-Poslavsky.pdf?sequence=1

44.Фархадов Р. Антон Веберн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zounb.zp.ua/sites/default/files/news/2015/04/av.pdf