

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»**

**Факультет культуры
Кафедра библиотекovedения, документоведения и информационной
деятельности**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(бакалаврская работа)**

**Исполнительский анализ Скрипичного концерта №1
М. Бруха**

**Студента
Направление подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная
деятельность**

Ивановой Иванны Ивановны

Научный руководитель:
Должность, ФИО

«____» _____
20____ г.

(подпись)

Допущена к защите:
Должность (доц/проф),
ФИО

«____» _____
20____ г.

(подпись)

Выпускник:
Иванова Иванна Ивановна

«____» _____
20____ г.

(подпись)

Луганск 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава 1. Концерт М. Бруха в контексте развития жанра

Глава 2. Концерт М. Бруха: композиция и драматургия цикла

Глава 3. Исполнительские особенности Концерта

Заключение

Список литературы

Нотное приложение

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительский анализ произведения является важнейшей составляющей частью практической подготовительной работы музыканта, а также в методической практике. Как правило, сочинения из скрипичного репертуара редко становятся предметом рассмотрения в курсах таких дисциплин, как история музыки, анализ музыкальных произведений. Между тем, глубокий и всесторонний анализ сочинения, входящего в репертуар концертирующего исполнителя или в программу студента, способствует осознанию важных музыкально-драматургических процессов, происходящих в сочинении и способствует пониманию его содержания. Результатом кропотливой и детальной работы по выявлению особенностей каждого сочинения способствуют, наряду с осмыслением содержательно-смысловой стороны, обоснованию выбора исполнительских выразительных средств создания художественного образа и в конечном итоге – определяют художественную ценность интерпретации.

Скрипичная методическая литература, несомненно, включает в себя и аналитические очерки, посвященные рассмотрению отдельных особенностей ряда сочинений. Ярким примером является работа Л. Ауэра «Интерпретация произведений скрипичной классики» [4], в которой в яркой и афористической литературной форме, присущей стилю автора, указаны основные особенности ряда сочинений. Эти краткие указания на характерные черты музыкальных образов и основные методические и исполнительские особенности сочинений позволяют акцентировать на них внимание в ежедневной работе скрипача. Аналогично с краткой характеристикой произведений в целом и отдельных построений студент сталкивается на занятиях по специальности в процессе работы с педагогом. Анализ составляющих элементов музыкального языка, выявление

исполнительских особенностей каждого отдельного фрагмента музыкального текста помогают определить выбор средств исполнительской выразительности, при помощи которого может быть адекватно воплощен художественный композиторский замысел музыкального произведения.

Как и в ряде других исполнительских специальностей, исполнительский анализ скрипичного сочинения должен подчиняться определенному алгоритму, который позволит выявить ряд стилистических и композиционных особенностей каждого конкретного сочинения. Как правило, в этот алгоритм входят: а) рассмотрение исторических предпосылок и исторического контекста появления музыкального произведения, общих культурно-стилистических особенностей периода и особенностей стиля композитора, которые определяют выбор средств композиторской выразительности (интонационного строя, гармонических и фактурных особенностей, свойств композиции); б) музыкально-теоретический анализ композиторских средств, особенностей формообразования и музыкальной драматургии; в) анализ исполнительских средств выразительности (динамика, фразировка, агогика, штрихи и т. д.) и обоснование их выбора для раскрытия музыкального образа.

Таким образом, аналитический процесс, как правило, идет от общестилистических положений к рассмотрению частных деталей, которые определяют индивидуальные особенности каждого конкретного сочинения.

Таким образом, **актуальность** темы данной работы заключается: в значимости исполнительского анализа для процесса работы над скрипичным сочинением; в важности формирования профессиональной компетентности студента-скрипача.

Объект – исполнительский анализ сочинения для скрипки.

Предмет – исполнительский анализ Концерта №1 М. Бруха.

Цель работы: выполнить анализ музыкальной драматургии и композиции Концерта и обосновать выбор исполнительских средств выразительности.

Задачи:

- рассмотреть исторические этапы развития жанра концерт для скрипки и его особенности в романтический период;
- выявить особенности авторской трактовки жанра в Концерте №1 М. Бруха;
- проанализировать средства исполнительской выразительности, способствующие раскрытию музыкальных образов Концерта;
- сделать выводы и обобщения по поставленной цели.

Методы исследования: культурно-исторический, аналитический.

Теоретической базой работы послужили методические и теоретические труды, касающиеся исполнительства на скрипке, работы по теории музыки.

Практическая значимость: результаты работы могут быть использованы в индивидуальной работе скрипача над Концертом М. Бруха.

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 23 наименования, нотного приложения. Общий объем работы: 40 стр. из них основного текста 30 стр.

ГЛАВА 1. Исторические этапы развития скрипичного концерта в западноевропейской музыке

Концерт (от ит. Concerto – гармония, согласие, лат. Concertare – состязаться) – музыкальный жанр, корни которого уходят в эпоху Барокко, а именно — к этапу формирования гомофонной музыки, интенсивного развития сольного и ансамблевого инструментального исполнительства. Появившись как один из жанров многоголосной хоровой музыки (концерты Андрэа и Джованни Габриели, «Маленькие духовные концерты» Шютца), хоровые концерты выработали основной принцип — переключки групп и выделение солирующего голоса (вокального или инструментального) из общего ансамбля.

Принципы концертирования вскоре были перенесены в инструментальную музыку. Жанр стал одной из музыкальных форм воплощения новой философии и нового мышления человека, выделения личности. Именно в данный период формируются основные жанровые константы концерта, которые касаются как его содержания, так и композиционных закономерностей. В первую очередь, это касается скрипичного концерта, что было определено относительным совершенством конструкции инструмента, его техническими и выразительными возможностями и проявилось в большом количестве сочинений таких мастеров, как А. Вивальди, А. Корелли

Л. Раабен определяет концерт как «произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов» [16, ст. 922]. Несмотря на то, что на протяжении нескольких веков концерт подвергался основательным изменениям (в связи с трансформацией

содержания в целом и под воздействием изменений в музыкальном мышлении эпох), данный жанр остается, наряду с симфонией, наиболее стабильным и узнаваемым благодаря ряду признаков, среди которых ведущими являются следующие:

- диалогичность (соревнование между солистом и оркестром),
- солирование (виртуозность и импровизационность в партии солиста),
- реализации принципа игры (тяготение к контрастному сопоставлению тематического материала).

Эти признаки, выделенные Е. Антоновой [2], соблюдаются во всех жанрово-исторических разновидностях концерта: барочном, классическом, романтическом его типах, в образцах жанра, появившихся в XX веке.

Первые образцы скрипичных концертов были близки к барочным трио-сонатам. Выделение солирующего инструмента или ансамбля из общего состава было, с одной стороны, связано с мобильностью струнных, а с другой – с принципами барочной динамики, которая предполагала контрастность, терассобразность, сопоставление достаточно больших по протяженности построений с разной динамикой. Скрипичный концерт во многом обязан формированию своих особенностей исполнительской и композиторской деятельности А. Корелли, который стал создателями *concerto grosso*. В основу данного жанра положен принцип сопоставления ансамбля двух скрипок и виолончели струнному квартету, который позволил добиваться новых выразительных эффектов. В этом контексте оформляется желание солистов показать свое виртуозное мастерство (в противоположность более скромным возможностям остальных участников оркестра), а значит, появляются такие признаки, как виртуозная трактовка партии солиста и диалогичность взаимодействия солиста и *tutti*.

Среди последователей Корелли следует назвать группу итальянских композиторов-скрипачей, среди которых: А. Вивальди, Ф. Джеминиани,

П. Локателли. Дж. Тартини. Так, А. Вивальди на основании достижений Корелли в области *concerto grosso*, создает новый жанр, жанр скрипичного концерта, который стал одним из любимых в творчестве композитора. Он написал около 450 произведений, примерно половина из них — концерты для скрипки. Это огромное количество произведений носит отпечаток творческих поисков автора в области композиции, музыкальной драматургии, структурных принципов.

Особенностью концертов Вивальди является тот факт, что скрипка еще не выделяется как самостоятельный сольный инструмент в полной мере, и сам автор называет ее *violino principale*, «главная скрипка». В большинстве случаев в быстрых частях концертов ей только фрагментарно поручается проведение сольных фрагментов, тогда как основным носителем тематизма остается оркестр. В медленных же частях формируется (по аналогии с вокальными кантиленными ариями) новый тип взаимодействия, заключающийся в доминировании скрипки и аккомпанирующей роли оркестра. У Вивальди становится стабильным такой признак как трехчастная композиция цикла с контрастным чередованием частей быстро-медленно-быстро.

Новаторские черты концертного стиля И. С. Баха наиболее четко отслеживаются в жанре Концерта для скрипки с оркестром. Основным качеством партии солиста является ее универсальность. Скрипка выступает как равноправный участник ансамбля, не конкурирующий с оркестром, а дополняющий его. В основе оркестрового письма баховских концертов — линейность голосов, пронизывающая музыкальную ткань произведения. В ее основе — разделение на равноправные голоса, которые создают четырехголосную полифоническую фактуру. Сочетание полифонических и концертных приемов качественно отражается на функциях партий — солирующая скрипка не соревнуется с оркестром, а играет важную роль в разворачивании музыкальной ткани.

Следует отметить, что основной заслугой композиторов эпохи барокко является создание двух основных типов скрипичного концерта, основанных на функциях главенствования или равноправия партий солиста и оркестра.

В музыке второй половины XVIII века очерчиваются признаки нового стиля, переосмысливаются основные компоненты жанра классического инструментального концерта, касающиеся, в первую очередь, таких параметров как прочтение солирующей партии, форма частей, особенности оркестрового письма, принципы сопоставления сольных и оркестровых эпизодов. Поочередное проведение тем, которое заменяет «переключку» небольших реплик *solo* и *tutti* – такие новаторские черты взаимодействия партий солиста и оркестра, которые впервые заявляют о себе в сонатно-симфоническом цикле. Такой подход отразился непосредственно на партии солиста, которая становится более независимой. Новый гомофонный тип фактуры выдвинул партию солиста на первое место, поручая ей основную функцию – мелодического начала.

В создании нового инструментального стиля и формировании жанра классического концерта в музыке XVIII века большую роль сыграл скрипичный концерт В. А. Моцарта. В нем композитор по-новому трактует скрипичную технику, в основе которой – принцип линейности, напрямую связанный с гомофонно-гармоническим типом фактуры.

Основной акцент композитор делает на природной выразительности инструмента, раскрывая его кантиленные свойства. По части фактуры предпочтение отдается гибкости мелодической линии и гаммообразным пассажам, которые преобладают над арпеджированными.

Модификации, связанные с превалированием принципов сонатности, затрагивают структуру цикла и проникают во все его части. Форма сонатного *allegro* становится основной не только в первых частях, но и в средней и заключительной, которые представлены чаще всего рондо-

сонатой с чертами сюитности. Соотношение партий в концертах В. А. Моцарта происходит на основе их взаимодополняемости, что соответствует симфоническим принципам, проникающим в жанр скрипичного концерта.

В многожанровом творческом наследии Л. Бетховена концерт для скрипки с оркестром – единственный в своем роде. Он обладает признаками симфонической драматургии, отразившихся на особенностях взаимодействия партии солиста и оркестра. Партия солиста полностью служит реализации основной задумки композитора, а средства выразительности и технические особенности находятся во взаимосвязи с глубоким философским замыслом произведения. Структура цикла претерпевает значительных изменений, отразившихся на взаимодействии эпизодов *tutti* и *solo*. В первую очередь это отразилось на временных рамках цикла, масштаб которого значительно увеличился. Это напрямую связано с проникновением симфонических приемов в тематическое развитие, придание ему масштабности и развертывания, применению во второй части цикла приема оркестровых вариаций. Все эти признаки способствовали сближению инструментального концерта и симфонии, чему способствовало новаторство инструментовки, использование тембровых сопоставлений. Симфонические приемы проникают и в инструментовку. Увеличение количества инструментов симфонического оркестра, симфонизация мелодической ткани, взаимодействие солиста и оркестра на симфоническом уровне.

Соединение концертных и симфонических приемов отразилось на функциональных особенностях партий. В Концерте для скрипки Л. Бетховена партии солиста и оркестра максимально сближаются и взаимодействуют друг с другом, что приводит к переосмыслению понятия «*concertatio*» – «состязание» к его противоположному качеству – «согласию».

В творческом наследии венских классиков жанр инструментального концерта поднялся на новый уровень. Создание формы сонатного *allegro* привело к появлению цикла значительно больших масштабов, в котором взаимодействие солиста и оркестра происходит на новом, более высоком уровне. Тесное взаимодействие солиста и оркестра происходит благодаря уравниванию партий, сближению их исполнительских приемов. Расширение состава симфонического оркестра способствовало качественному расширению звуковой палитры.

В творчестве композиторов-романтиков XIX столетия жанр инструментального концерта получает значительный подъем. Появляется абсолютно новый вид – «Большой скрипичный концерт», главными признаками которого стали яркая виртуозность и значительное превосходство партии солиста над оркестровой партией. Новаторскими чертами в полной мере отмечено творчество композитора и гениального скрипача-виртуоза Н. Паганини. Стилиевые черты его произведений, включающие блестящие виртуозные технические приемы, были направлены на раскрытие мастерства исполнителя. Обилие виртуозных пассажей, сложные приемы скрипичной техники подчинялись идее наиболее ярко раскрыть инструмент, виртуозные приемы использовались не взамен глубине и осознанности исполнения.

Большим изменениям подверглись форма и структура цикла, на которых отразилась новаторское прочтение жанра инструментального концерта. Форма сонатного *аллегро* претерпевает значительных изменений за счет урезания разработочных разделов, которые заменяются виртуозными эпизодами. Весь комплекс тем сужается до двух. Такие изменения привели к тому, что инструментальный концерт превратился в симфонию с солистом, возвели на первый план виртуозность и концертность участников диалога, усилив тем самым их противостояние.

В произведениях Н. Паганини значительно увеличился состав

оркестра и тембровые возможности оркестра. Композитор явился создателем абсолютно нового жанра – «большого концерта», новое слово в итальянском оркестровом искусстве. в котором отказался от симфонических приемов развития в пользу абсолютно новаторского подхода в изложении материала, основанного на концертной виртуозности.

В концертах Н. Паганини скрипка занимает ведущее место, а взаимодействие ее с оркестровой партией основывается на оперном принципе. Разграничение функций, соревнование на уровне сменяемости масштабных эпизодов при совершенном превосходстве партии солиста над оркестровой партией.

В творчестве композиторов середины XIX столетия прослеживается направленность к симфонизации жанра инструментального концерта. Наглядно эту тенденцию можно отследить на примере скрипичных концертов Ф. Мендельсона и Й. Брамса. Развитие тенденции к симфонизации привело к возникновению нового жанра – «симфонического концерта».

В творческом облике Ф. Мендельсона сочетаются классические и романтические черты, что отражается в трактовке партии солиста, которая является результатом синтеза исполнительских принципов двух эпох. Основными характеристиками мелодической линии являются лирическое начало и вокальная природа. В плане структуры цикла Ф. Мендельсон внедряет новаторства, которые касаются формы частей. Так, например, в первой части композитор отказывается от традиционного сонатного *allegro*. Первоначальное проведение главной темы поручается солисту, а не оркестру. Связующая и побочная партии, наоборот, сначала звучат в партии оркестра. Все это приводит к сокращению масштабов экспозиции и усилению концертного (соревновательного) начала. Еще одним новаторством становится изменение местоположения каденции солиста. Вместо отдельного эпизода каденция помещается в заключительный раздел

разработки, что служит функциональному сближению оркестра и солиста. Это уводит от приемов чистой соревновательности, к уравниванию обоих участников и их взаимодействию на равных условиях. Концертное начало солирующего инструмента уходит на второй план, однако это не мешает предъявлению высоких требований к уровню технического мастерства солиста, который является необходимой составляющей для раскрытия глубины и многогранности художественного образа.

Сочетание классического и романтического стиля характерны для художественного языка немецкого композитора Й. Брамса. Трактовка скрипки как самодостаточного и фактурно-выразительного инструмента отразилась в его Концерте для скрипки с оркестром Ре-мажор. Форма Концерта соответствует классическим стандартам, однако тяготение к импровизационности солирующего инструмента сближает его с романтическими образцами. Исключение из оркестровой экспозиции побочной партии, введение в разработку импровизационных разделов влияют на перераспределение функций оркестра и солиста в Концерте. Обилие контрапунктов, тембровых удвоений, использование приемов *tutti* говорит о придании большого значения полифоническим приемам развития. Данный Концерт можно отнести к новаторским по части особенностей взаимодействия солиста и оркестра ввиду их видового разнообразия, что не позволяет отнести данное сочинение к какой-либо конкретной классификации.

Таким образом, в творчестве композиторов-романтиков XIX столетия жанр инструментального концерта представлен в двух основных своих разновидностях – концертно-виртуозном и симфонизированном. Виртуозные качества солирующего инструмента служат максимальному раскрытию художественного замысла автора, а симфонические приемы оркестровой партии служат отражению его многогранности и сложности. По части формы композиторы преимущественно придерживаются

классических традиций, следуя принципам строгой трехчастности, при этом варьируя структуру внутри частей, что позволяет усилить эффект концертности уже в первом разделе сонатного *allegro*. Каждая из разновидностей концерта ставит перед скрипачом различные исполнительские задачи. Как правило, в концертах виртуозного типа основная задача – показать блеск и виртуозность исполнительской техники, владение различными типами технических приемов, а также мастерство импровизации в каденциях. Концерты симфонического типа, помимо технических целей, требуют выявления родства или трансформации содержания тематического материала, сложного конфликтного взаимодействия основных образов произведения. Это требует от исполнителя не только внимания к частностям и деталям текста, но также осмысления драматургии и целостного охвата сочинения, что можно рассмотреть на примере анализа Концерта №1 М. Бруха.

ГЛАВА 2. Концерт М. Бруха: композиция и драматургия цикла

Концерт для скрипки с оркестром М. Бруха (1838-1920), немецкого композитора и дирижера – одно из наиболее ярких сочинений в концертном жанре романтического периода, которое отвечает практически всем эстетическим, техническим и композиционным требованиям эпохи, предъявляемым к данному жанру. В настоящее время сочинение входит в репертуар многих скрипачей и является одним из наиболее исполняемых сочинений. Несмотря на сложность и виртуозность скрипичной партии, данное сочинение, как и Концерт Ф. Мендельсона, можно отнести к группе симфонизированных концертов, о чем свидетельствует масштабность и стройность композиции, сложность музыкально-драматургического решения.

Концерт создавался достаточно молодым композитором в течении полутора лет (с 1864 по 1866 г.) и имеет интересную историю. Так, впервые сочинение прозвучало в Кобленце 24 апреля 1866 г. в исполнении О. Фон Кёнигслёве, немецкого скрипача-виртуоза, дирижировал композитор. Однако, результат не удовлетворил молодого автора, вследствие чего произведение подверглось существенной переработке. М. Брух активно консультировался с ведущими европейскими скрипачами-виртуозами данного времени, в первую очередь – с Й. Иоахимом, который внес многочисленные правки и рекомендации к тексту Концерта, а также принимал непосредственное и активное участие в редактировании. В том числе, М. Брух обращался за консультацией к Ф. Давиду и Г. Леви.

Премьера второй версии Концерта прозвучала 5 января 1868 г. в Бремене в исполнении Й. Иоахима, которому и посвящено произведение. В дальнейшем, несмотря на то, что премьера сочинения в Лондоне прошла не вполне успешно, Концерт получил огромное распространение. Так, например, П. Сарасате впервые исполнил Концерт на сценах Нью-Йорка,

Парижа, Брюсселя. Оригинал первой редакции Концерта был передан композитором пианисткам сестрам Сутро и в настоящее время находится в Библиотеке Моргана в Нью-Йорке.

По словам Й. Иоахима, Концерт М. Бруха – одно из выдающихся сочинений, которое, по мнению скрипача, входит в четверку наиболее значимых сочинений данного жанра. Так, Й. Иоахим отмечал: «У немцев четыре скрипичных концерта. Самый великий, самый бескомпромиссный — у Бетховена. Тот, что написан Брамсом, соперничает с ним по серьезности. Самую богатую, самую соблазнительную написал Макс Брух. Но самое сокровенное, жемчужина сердца принадлежит Мендельсону» [23]. Именно благодаря вмешательству и активному содействию Й. Иоахима Концерт приобрел те черты, которые известны сегодня, то также и способствовал активному распространению произведения.

Основным качеством музыкального материала Концерта является его романтически-приподнятый склад. По словам Н. Райскина, именно это качество музыки М.Бруха сделало его популярным среди современников: «Современники высоко ценили дарование Бруха – пылкого романтика, превосходного и яркого мелодиста, мастера отточенной музыкальной формы, эрудита, блистательного профессионала. В один год (1893) с Чайковским, Сен-Сансом, Григом и Бойто ему было присвоено звание почетного доктора музыки Кембриджского университета» [18].

Однако, несмотря на романтический склад музыкального материала Концерта, который создается в том числе и многочисленными импровизационными построениями, трактовка его композиции достаточно необычна для романтического периода: все три части написаны в сонатной форме, что придает сочинению эпический характер, масштабность и глубину замысла. В то же время, композитор сочетает в своем сочинении романтическую пылкость тематизма и импровизационность в скрипичной

партии, а также стройную, классическую уравновешенность формы.

Концерт традиционно складывается из трех частей:

1. Allegro moderato, g moll
2. Adagio, Es dur
3. Allegro energico, G dur

Контраст частей подчеркнут не только в тематическом отношении, но также и красочным сопоставлением тональностей терцового соотношения, достаточно типичным для романтической гармонии. Несмотря на то, что композитор формально выставляет разделение на части, внутренняя логика развития и композиция частей указывают на то, что М. Брух использует в своем Концерте композиционную модель концертов для фортепиано Ф. Листа, в которых используется одностанная слитно-циклическая форма. Так, первая часть содержит в себе экспозицию и разработку с чертами каденции, вторая выполняет также функцию развернутого эпизода, третья совмещает функции народно-жанрового финала и трансформированной репризы. В отличие от поэм и концертов Ф. Листа, М. Брух избегает конфликтно-драматического столкновения материала, драматургическое развитие в первой части сконцентрировано на противопоставлении элементов внутри тем вступления и главной партии, а также на дальнейшем сближении этих тем. Таким образом, драматическая и лирическая (в побочной партии) сферы разведены композитором и получают различное направление развития.

Первая часть Концерта открывается предельно экспрессивным вступлением: в диалогическом взаимодействии оркестрового тутти и «импровизации» солиста композитор как бы сразу заявляет основной романтический тезис – противопоставление неординарной личности и общества, творца и мещанской толпы. Во вступлении противопоставлены два мотива – краткий нисходящий мотив в пределах терции на фоне тремоло литавр в оркестре и развернутое монологическое высказывание

солиста, наполненное целеустремленным восходящим движением (Пример 1 а, б). Этот второй сольный элемент характеризуется большим (две с половиной октавы) регистровым охватом, нерегулярностью ритмического движения, непредсказуемой сменой типа интонаций (движение по звукам тонического трезвучия со вспомогательными звуками, а затем – восходящее поступенное движение, украшенное мелизматикой). Этот второй элемент вступления определяет характерные особенности дальнейшего тематизма и предвосхищает черты следующей срезу за кратким вступлением главной партии.

Для главной партии первой части (g moll) также характерно сопоставление нескольких контрастных мотивов. Таких основных элементов можно выделить три: это начальный волевой квартовый ход (элемент а), виртуозные арпеджированные пассажи (элемент б) и обобщающий нисходящий ход (мотив с) (Пример 2). Несмотря на интонационное различие элементов, их объединяет волевой характер, широта и размашистость движения, которые достигаются общностью некоторых элементов, в частности: использованием двойного пунктирного ритма, большой диапазон и наличие широких скачков (в элементе а – развернутого тонического трезвучия, охватывающего две октавы), опоры на звуки тонического трезвучия. Использование оstinатной ритмической фигуры в оркестровых басах придают экспрессивной теме взволнованный и беспокойный характер.

Небольшая и импровизационная по характеру изложения связующая партия (она основана на втором элементе темы вступления и родственна второму элементу главной партии) модулирует в d moll и благодаря преимущественно нисходящему движению и более спокойному типу изложения отчасти подготавливает побочную. Таким образом, три темы – вступления, главная и связующая образуют единый тематический комплекс, обладающий образной и интонационной общностью.

Побочная партия контрастирует начальному комплексу тем по образности и выбранным средствам музыкальной выразительности. Так, в этом достаточно развернутом по масштабам разделе сонатной формы доминирует лирическая образность, кантиленный тип тематизма. В отличие от начального раздела изменяется соотношение между солистом и оркестром: если во вступлении они были противопоставлены, а в главной партии оркестр выполнял функцию сопровождения и гармонической поддержки, то в побочной можно говорить о диалогическом взаимодействии скрипки и оркестра, о параллельном развитии темы оркестровыми и скрипичными средствами.

Основная мелодия побочной партии (B dur), так же, как и главной, многокомпонентна, складывается из ряда элементов, которые дополняют образ и раскрывают его отдельные грани и образуют разомкнутый неделимый период (Пример 3). Тема складывается из различных интонационных оборотов: нисходящего хода по звукам тонического трезвучия, обыгрывания первой ступени и последующего непрерывного построения, обыгрывающего отклонение в c moll с последующим возвращением. Склад мелодии подобен кантиленным темам оперных арий, она включает в себя многочисленные фиоритуры и, благодаря неповторности элементов, оказывает на слушателя впечатление спонтанной импровизации, непредсказуемого развертывания. При повторном проведении темы она передана в оркестр, в то время, как в партии солиста контрапунктом разворачивается вариация-импровизация, при помощи которой композитор размыкает форму темы, продляет состояние темы. Таким образом, масштабность и развернутость побочной партии позволяет ей выполнять также и функции заключительной темы.

Разработочный раздел основан на развитии тем вступления и главной партии. Мотивно-тематическая разработка приводит к достаточно сильной образной модификации и сближению тем (вступления и главной).

Интенсивность развития и трансформации первых тем приводит к их переосмыслению и полному вытеснению тематизма побочной партии. Также необходимо указать на увеличение роли оркестра, т. к., развития материала происходит одновременно в партии солиста (усиливаются и укрупняются импровизационные эпизоды) и в оркестре. Расширение и укрупнение импровизационных построений второго элемента темы вступления также привносит в нее элементы традиционной виртуозной каденции. Заключительное оркестровое построение выполняет функцию связки между первой и второй частями.

Вторая часть (*Adagio*, *Es dur*, сонатная форма с зеркальной и сокращенной репризой) продолжает развитие лирической сферы образов Концерта (в первой части это побочная партия). Часть строится на мало контрастном тематизме, благодаря чему акцентируется именно лирическая сторона замысла, темы дополняют друг друга, создавая целостный и законченный лирический образ. В качестве модели М. Брух выбирает форму сонатного *allegro*, привнося в него черты рондальности, благодаря практически буквальному повторению тем. Однако, в данной сонатной форме (как и в аналогичных образцах сонатных форм у Ф. Шуберта) отсутствует типичное для классических образцов конфликтное сопоставление тематизма, развитие основано на вариантно-вариационных преобразованиях тем, тональном и мотивном развитии.

Главная партия складывается из двух взаимодополняющих тем, контрастных по интонационному строению. Первая тема главной партии – лирико-созерцательного плана, песенно-романсовая мелодия разворачивается неторопливо на фоне выдержанных аккордов струнных (Пример 4). Для нее, как и для большинства тем Концерта типична неповторность мотивов, связность, текучесть и непрерывность развертывания.

Для второй темы в большей степени характерны певучесть,

кантиленность, поступенное движение и волнообразный характер мелодии, более трепетный и взволнованный характер, что достигается использованием колышущегося фона в сопровождении (Пример 5). Композитор использует характерный интонационный оборот, включающий двойной пунктир и восходящий или нисходящий кварто-квинтовый ход. Этот элемент объединяет данную тему и начальный мотив главной партии первой части, что способствует мотивно-тематическому объединению частей. В дальнейшем данный оборот подвергается активному развитию и интонационным преобразованиям.

На материале второй главной партии строится развернутый связующий раздел, в котором активно развиваются основные интонации темы (путем секвенцирования, а также внутреннего расширения мотивов путем включения импровизационных пассажей) и происходит активное тональное движение, охватывающее достаточно далекий круг тональностей (Es – Ges – Des – B).

Побочная партия – лирического типа, она возникает в момент кульминации в развитии второй темы главной партии. Мелодия проводится первоначально в оркестровой партитуре медная духовая группа) на фоне фигураций солирующей скрипки (Пример 6), а затем – в варьированном виде – в партии скрипки, что сразу подвергает тему развитию.

Черты рондальности в строение привносятся благодаря сокращенному однотональному проведению второй темы главной партии в заключительном разделе экспозиции. Этот прием позволяет придать многотемной экспозиции закругленность и законченность, а также стабилизирует непрерывное развертывание музыкальной мысли. Кроме того, тональная замкнутость последнего проведения второй темы главной партии противопоставлена ее красочному тональному развитию в связующем разделе.

В разработке второй части реализованы принципы развития,

заложенные в связующем разделе экспозиции. Так, среди основных приемов, которые использует композитор – тональное развитие тем, мотивная разработка, в том числе – активная трансформация мотивов путем их расширения украшениями, пассажами, что привносит в развитие черты импровизационности, каденционности, а также контрапунктическое соединение мотивов главных тем и их вариантов (Пример 7).

В кульминационных моментах М. Брух использует прием дублирования партии солиста оркестровыми группами. Также одним из средств динамизации является увеличение виртуозного компонента в партии солиста, интонационного дробления. Кульминацией развития является репризное проведение побочной партии в основной тональности. В силу достаточно большого внимания, уделенного развитию обеих тем главной партии в экспозиции и разработке, их протяженность в репризе значительно сокращена (до одного проведения каждой темы). В репризном разделе существенно переосмысливается характер и значение тем: реализован патетический потенциал побочной темы, а также становятся более прозрачными, утонченными, истаявающими темы главной партии.

Третья часть – народно-танцевальный финал (*Allegro energico, G dur*) – традиционный по образному строю финал с одной стороны, контрастирует предыдущему материалу Концерта, с другой – открывает новые грани и новые возможности для воплощения индивидуальности исполнителя, поражает яркостью и нестандартностью мелодического мышления. Впервые в скрипичной литературе М. Брух обращается к интонационному строю, в основу которого положены интонации цыганских народных мелодий, что придает зажигательность и открытую эмоциональность музыкальному высказыванию. Как и в первых частях, композитор использует свободно трактованную сонатную форму без разработки с сокращенной репризой, которая приобретает черты рондальности благодаря многократному звучанию главной партии.

Краткое оркестровое вступление подготавливает основную интонацию главной партии с характерным ритмическим рисунком:



Многократно повторенный, как во вступлении, так и в в главной партии, и в дальнейшем ее развитии, данный мотив, благодаря краткости и энергии ритма придает импульс всей части и определяет ее характер. В отличие от первой и второй частей, народно-танцевальный характер тематизма определил и более четкую структурную оформленность тем, а также наличие в них периодичности и повторности, что не типично для предыдущего материала. Так, главная партия – период повторного строения, который в связующем разделе срезу подвергается гармоническому и мотивному развитию. Побочная партия – простая трехчастная репризная форма, состоящая из двух контрастных тем.

В главной партии привлекает внимание, помимо основного мотива, ладотональное сопоставление его звучания в тональностях тоники и третьей ступени (Пример 8). В дальнейшем (например, в репризе) композитор расширяет принцип гармонического сопоставления, проводя мотивы в тональностях терцового соотношения (G – E^s, а затем G – h), что способствует усилению колористичности гармонической трактовки темы. Побочная партия (обе темы простой трехчастной формы) мало контрастна главной, скорее дополняет ее активно-действенный образ. В отличие от большинства тем Концерта побочная партия основана на более обобщенных, гаммообразных формах движения, что делает ее менее индивидуализированной по сравнению с тематизмом в целом.

Таким образом, Концерт 31 М. Бруха является оригинальным и индивидуализированным по замыслу сочинением, в котором доминирует тематизм лирического плана, мелодическое богатство, красочные тонально-гармонические сопоставления. Партия солирующей скрипки

отличается не столько техничностью, сколько кантиленностью. В соотношениях оркестра и солиста доминирует равноправие, часто – полифоническое переплетение.

ГЛАВА 3. Исполнительские особенности Концерта

В отличие от других скрипичных концертов романтического периода, Концерт №1 М. Бруха не ставит перед исполнителем особо сложных технических задач. Его главное достоинство и главная сложность – в обилии разнообразного мелодического материала, отличающегося самобытностью и своеобразием, индивидуализированной трактовкой форм частей, что ставит перед исполнителем проблему распределения драматургических акцентов. Технические приемы, которые использует М. Брух, подчинены задаче привнести импровизационность в развитие тем, является одним из средств воплощения художественного замысла. Обилие тематизма кантиленного плана требует от скрипача искусной смены позиций и плавного ведения смычка, полноты тона и умения добиваться разнообразия тембровой окраски звука. Обилие построений речитативного плана требует также знакомства с речитативным вокальным стилем итальянских опер, а следовательно – связей с интонациями человеческой речи.

Именно речевая выразительность, несмотря на огромный регистровый охват и сочетание с виртуозными колоратурами, доминирует во вступлении и в главной партии первой части. Первые речитативные обороты (второй мотив вступления) – медленно разворачивающееся движение по звукам трезвучия – обладают в то же время рядом интонационных отличий, которые необходимо подчеркнуть при исполнении. М. Брух и Й. Иоахим помогают интерпретатору, выставляя штриховую палитру, однако, особенности выразительного прочтения вытекают также из регистрового положения мелодии: одинаковые по интонационному строю и штрихам фрагменты помещены вначале в малой и первой, а затем – в первой и второй октавах. Тесситурное изменение мелодии может быть отражено в более патетичном, экспрессивном

звучании. По мнению Л. Ауэра, «Солист обязан выразительно подчеркнуть различие, существующее между этими двум речитативами. Он должен рельефно выявить ясно выраженный мечтательный, нежный, как бы колеблющийся, вопросительный характер первого и раскрыть богатую гамму чувств – от энергичного, решительного настроения до постепенно переходящего как бы в вынужденное смирение, покорность – во втором» [4, с. 215].

Для того, чтобы первый элемент главной партии прозвучал с необходимым напором и настойчивостью, а исполнитель смог воплотить энергию и силу, заложенные в главной партии, важно рационально распределить силу нажатия смычка на струны и скорость ведения смычка. Не менее важным является и сопоставление двух типов прикосновения: более плотного в первом мотиве и более легкого, но достаточно активного – во втором.

Весь следующий развернутый раздел, включающий побочную партию и ее развитие требует от исполнителя искреннего чувства, эмоциональной наполненности и сердечности выражения. С исполнительской точки зрения это может проявляться в максимальном legato, полном, вибрирующем звуке, в приближении звучания темы к тембру человеческого голоса. Композитор удачно задействует тембровую окраску струны соль, обладающую густым и насыщенным тембром. Важно также передать в исполнении импровизационную свободу и добиться ощущения спонтанности мелодического развертывания, повествовательности в воплощении. Важно подчеркнуть динамическую особенность начального мотива мелодии: начинаясь в верхнем регистре на слабую долю, она приобретает силу и полноту, что подчеркнуто указаниями (*espressivo*, *crescendo*). Первый кульминационный момент темы совпадает с наиболее низким регистровым расположением мелодии:



Детализированная штриховая и динамическая нюансировка способствует максимально выразительному воплощению темы и соответствует воплощенным на интонационном уровне речевым интонациям. Кроме того, композитором большое внимание уделено тембро-регистровой красочности. В этих условиях уместным будет использование умеренных агогических отклонений, которые подчеркнут речевую выразительность темы, оттенят ее богатейшее интонационное строение, а также эмоциональное богатство. Агогика также может стать дополнительным средством для достижения контраста главных тем, т. к., материал главной партии требует строгости и равномерности пульсации.

В развитии главной партии главный акцент композитор делает на усилении импровизационной природы темы, а также на ее образной трансформации, прежде всего — на увеличении значимости импровизационных построений, которые вскоре становятся доминирующими и разворачиваются в достаточно протяженное развивающее построение. Несмотря на подвижный темп и преобладание мелких длительностей и постепенное обобщение интонационного рисунка и укрупнение фраз, особенностью развития также является неповторность мотивов.

Наконец, заключительное проведение темы вступления в окончании части характеризуется расширением речитативных построений в партии скрипки, что приравнивает данный раздет по функции к сольной каденции. Несмотря на видоизменения, важно сохранить экспрессивный тон высказывания, типичный для вступления, выразительность речевых интонаций и предельную детализированность. Выставленное автором

указание на ускорение темпа (*Allegro*) при преобладании мелких длительностей в пассажах не должно спровоцировать исполнителя к скомканности и смазанности интонирования, требует развития в характере, динамике, экспрессивности.

Вторая часть, целиком написанная в ариозном характере требует кантиленного звукоизвлечения, грамотной работы над тембровой стороной звучания, мельчайшей детализации в интонировании. Л. Ауэр советует: «*Adagio* интерпретируйте в широком стиле, с максимально возможной полнотой тона. В отдельных местах можно играть в более оживленном темпе, с тем, чтобы тема <...> прозвучала с большей широтой. Это входило в намерения композитора, на что указывают обозначенные им *pesante* и *non legato*» [4, с. 217].

Как и в случае с побочной партией первой части, М. Брух стремится к предельной детализации своего замысла, максимально конкретизируя нюансы динамики и штрихи. Так, например, в первой теме используются



разнообразные штрихи, что позволяет выделить ее отдельные интонации, например, восходящее поступенное движение в четвертом такте данного примера. При столь дробной детализации возникает тенденция к разделению этой непрерывно льющейся темы на мотивы, чего нельзя допускать, но стараться представить мелодию главной партии как единое целое, состоящее из множества мельчайших деталей. Экспрессивность темы может быть подчеркнута плотным и певучим звуком с достаточно сильной вибрацией, что и требуется в связи с выставленным автором *F*.

Вторая тема, напротив, требует более легкого и воздушного звукоизвлечения, прозрачного и трепетного звучания. Создавая вторую тему как дополнение к первой, М. Брух помещает ее примерно в тот же

регистр, соответствующий человеческому голосу, однако, избегает использования плотного звучания струны соль, размещая в первой и второй октавах. Этот факт позволяет сочетать вокальность и теплоту с одной стороны, а с другой – прозрачность и легкость.

Для дальнейшего развития характерно наличие внутренних динамических контрастов, ярких нарастаний и спадов (Пример 9).

Третья часть Концерта – наиболее виртуозная и разнообразная по использованным видам техники. Определяющей для выбора выразительных средств является главная партия с ее активно-волевым основным мотивом. Приступая к интерпретации данной темы, можно руководствоваться рекомендациями, которые дает Л. Ауэр: «В начале финала имеется ремарка *Allegro energico*. Исполнитель должен следовать этому указанию. *Energico* заключено в природе самой темы финала. Для того, чтобы передать этот характер, необходимо в первую очередь сделать ритмический акцент на второй половине каждого из двух тактов. <...> Избегайте форсировать звук, чтобы при извлечении аккордов не возникало неприятного скрипа. Хотя приведенная мною акцентировка и не приведена композитором в оригинале сочинения, соблюдение ее весьма важно, если солист хочет исполнить тему в характере, предусмотренном автором» [4, с. 218].

Широкий диапазон мелодии, а также использование аккордов и широких скачков требуют свободы движения, гибкого и быстрого переноса руки, подвижности исполнительского аппарата в целом. Основная цель исполнителя – добиться яркой, но не кричащей звучности, что напрямую зависит от скорости ведения смычка. Повторность интонаций требует разнообразия в нюансировке при сохранении напористого и активного характера. Одним из возможных вариантов может стать тембродинамическая «перекраска» мотивов, аналогичная переключкам различных инструментов.

Крайние разделы побочной партии, основанные на триольном движении восьмых контрастирует главной партии по типу фактуры и интонационному строю, но композитор предписывает исполнять тему *con fuoco* – в характере, приближенном к исполнению главной. Страстность, порывистость и открытая эмоциональность характерны и для среднего раздела побочной партии, что также подчеркнута авторской ремаркой *con forza*, использованием таких динамических нюансов, как *FF*, *rFz*, нижнего регистра. В данном фрагменте, основанном на использовании мелкой техники мало уместными будут агогические отклонения, четкий ритм и равномерность метрической пульсации подчеркнут моторный характер темы. Особое внимание необходимо обратить на точность звуковысотного интонирования, которая усложняется использованием вариантных ступеней (диатонических и хроматических). Как и в предыдущих речитативных построениях при работе над интерпретацией данного фрагмента необходимо ориентироваться на их основу – выразительность речевой интонации. Также возможно использование противопоставления агогически свободно выстроенного среднего раздела и равномерной и точной метрической пульсации в крайних.

Таким образом, Концерт №1 для скрипки с оркестром М. Бруха ставит перед исполнителем ряд художественных задач, из которых наиболее сложные – доминирование тематизма кантиленного типа, предполагающего соответствующий тип звукоизвлечения, а также – своеобразие и необычность музыкально-композиционного решения, преобладание вариантно-вариационного метода развития, что требует от скрипача правильной расстановки исполнительских акцентов и выстраивания общего темпового и динамического плана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исполнительский анализ является одной из важнейших форм работы исполнителя над музыкальным произведением в классе по специальности в музыкальном учебном заведении и в самостоятельной работе исполнителя. Грамотный и профессиональный анализ музыкального сочинения способствует осознанию особенностей музыкальной драматургии и обоснованием выбора конкретных выразительных средств для воплощения композиторского замысла.

На примере трех этапов анализа, сделанных в данной дипломной работе, можно сделать следующие выводы. Рассмотрение жанровых особенностей скрипичного концерта позволило выявить жанровые особенности Концерта №1 М. Бруха, а именно. Данное сочинение можно отнести к группе симфонизированных концертов; данная разновидность зарождается в творчестве Л. ван Бетховена и развивается в образцах жанра Ф. Мендельсона и позже И. Брамса. М. Брух обращается к разновидности драматургии, которую можно обозначить как лирико-эпическая. Это подтверждается доминированием в Концерте тематизма, основанного на вокальном типе тематизма. Анализ сочинения показывает, что композитор обращается к трем разновидностям оперного тематизма (речитативному, кантиленному, виртуозному, среди которых доминируют речитативный и кантиленный) и активно синтезирует их с принципами инструментального мышления. Вследствие этого виртуозный стиль, типичный для многих образцов романтического скрипичного концерта, мало характерен для данного Концерта.

Вторым признаком лирико-эпической драматургии является отсутствие конфликтных противопоставлений образных сфер и доминирование вариантно-вариационного и тонально-гармонического принципов развития. Наиболее ярко это проявляется в первой части

сочинения, в которой противопоставлены несколько сфер: драматическая (первые элементы тем вступления и главной партии), речитативная (вторые элементы этих же тем), лирическая (побочная). В результате развития драматическая сфера нивелируется, а на первый план выходит личное высказывание в речитативно-импровизационной и лирической сферах. Эти принципы получают дальнейшее развития во второй части Концерта.

Индивидуализировано композиционное решение произведения. Благодаря интонационной и ритмической взаимосвязанности частей, использованию принципа аттасса, можно говорить о том, что в целом цикл мыслился композитором как одночастная слитно-циклическая форма. Этот факт позволит исполнителю выстроить собственный целостный план музыкального развития, в результате которого кульминация развития может приходиться на третью часть, что логичнее всего, т. к., она не только является наиболее яркой в плане рельефности тематизма, но и в плане насыщенности контрастами, внутренними противопоставлениями, стремительностью развития.

Как указывалось выше, М. Брух создает скрипичную партию, относительно простую в техническом отношении, выдвигая на первый план тонкие нюансы в изложении и развитии тематизма, который отличается своеобразием, мелодичностью. Тем не менее, следуя законам жанра, партия солиста, несмотря на огромную роль оркестра, остается ведущей и функционально отграниченной. Как и в большинстве романтических концертов скрипка – главный «герой» произведения, голос автора, от имени которой ведется повествование. Именно эта функция солиста обуславливает выбор детализированной нюансировки, штрихового, агогического и динамического решения, которым должна отличаться партия солиста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агарков О.М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: Исследовательско-методический очерк. – М.: Музгиз, 1956. – 63 с.
2. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. .. канд. иск. 17.00.02 / Е. Антонова ; Киевская гос. Консерватория. – Киев, 1989. – 24 с.
3. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Муз. Современник. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
4. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
5. Ахмедходжаева, Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореферат дис. ... канд. иск. / Н. Ахмедходжаева. – Ташкент, 1985. – 21 с.
6. Берлянич, М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития / М. М. Берлянич, М.Либерман. – М. : Музыка, 1985. – 160 с.
7. Ван Чэньюй Леопольд Ауэер и русская скрипичная школа / Чэньюй Ван // Гуманитарный трактат. – № 23, 2018. – С. 11-20.
8. Гребнева, И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции / И. Гребнева // Старинная музыка. – 2009, – №3. – С. 25-28.
9. Гутников, Б. Об искусстве скрипичной игры / Б. Гутников. – Л. : Музыка, 1988. – 56 с.
10. Дуков, Е. Концерт в истории западноевропейской культуры /

- Е. Дуков. – М. : Классика-XX1, 2003. – 256 с.
11. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века / Л. Кириллина. В 3 ч. – Ч. 1 : Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М. : Московская гос. консерватория, 1996. – 192 с. ; 4.2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.; Ч. 3 : Поэтика и стилистика. – М. : Композитор, 2007. - 376 с.
 12. Колбин Д. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1974. – 26 с.
 13. Мильштейн, В. Дж. Виотти и его скрипичные концерты : автореферат дис. ... канд. иск. / В. Мильштейн. – М., 1986. – 24 с.
 14. Мострас, К. Интонация на скрипке / К. Г. Мострас. – М. : Гос. муз. Изд-во, 1962. – 155 с.
 15. Подколзина, О. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации : автореферат дис. ... канд. иск. / О. Подколзина. – М., 2010. – 27 с.
 16. Раабен, Л. Н. Концерт / Л. Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 922–925.
 17. Раабен, Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма / Л. Раабен. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 127 с.
 18. Райскин, И. Брух. Скрипичный концерт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/bruch_violin.html , свободный
 19. Самойленко, Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореферат дис. ... канд. иск. / Е. Самойленко. – М., 2003. – 26 с.
 20. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М.: Знание, 1986. – 56 с.

- 21.Холопов, Ю. Гармония: Теоретический курс / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1988. – 511 с.
- 22.Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – Спб. : Лань, 2002. – 368 с.
- 23.Штайнберг, М. Брух: Концерт №1 для скрипки с оркестром ор. 26 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20130417190712/http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/BRUCH-Concerto-No-1-in-G-minor-for-Violin-and-Orch.aspx> , свободный.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Allegro moderato.

Violin.

Piano.

pp trem.

Tymp.

a

b

Solo. ad lib.

rit.

Tutti.

cresc.

Пример 2

a

b

c

Solo. ff marcato

trem.

pp un poco marcato

pp

Cor.

Пример 3

Example 3 is a musical score for three parts: Solo, Viol., and Ob. The Solo part begins with a *Solo.* marking and a *mf espr.* dynamic, followed by a *cresc.* and a *rit.* marking. The Viol. part starts with a *p* dynamic, followed by *pp* and *pp*, and ends with a *rit.* marking. The Ob. part begins with a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Solo part also includes a *molto espr.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Ob. part includes an *Ob.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Ob. part includes an *Ob.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Ob. part includes an *Ob.* marking and a *p* dynamic.

Пример 4

Example 4 is a musical score for two parts: Solo and Viol. The Solo part begins with an *Adagio.* marking and a *Solo.* marking, followed by a *espress.* dynamic and a *cresc.* marking. The Viol. part starts with an *Adagio.* marking and a *p* dynamic, followed by *pp* and *pp*, and ends with a *rit.* marking. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic. The Solo part includes a *rit.* marking and a *sempre cresc.* dynamic. The Viol. part includes a *Viol.* marking and a *p* dynamic.

Пример 5

Example 5 is a musical score in B-flat major, consisting of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with a crescendo marking. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs), featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a bass line with a few notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Пример 6

Example 6 is a musical score in B-flat major, consisting of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with various dynamics and markings, including *sf*, *cresc.*, *f pesante*, and *ff*. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs), featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a bass line with a few notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *sf*, *cresc.*, *f pesante*, *ff*, *p*, *p*, *pp*, and *pesante*. There are also markings for *Fl.* (Flute) in the piano part.

Пример 7

Example 7 is a musical score for piano and cello. The piano part is in the upper system, and the cello part is in the lower system. The piano part begins with a tempo marking of *a tempo* and a dynamic of *mf espress.*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The cello part begins with a dynamic of *pp a tempo* and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The score includes various dynamics such as *mf espress.*, *cresc.*, *f*, *pp a tempo*, and *espress.*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

Пример 8

Example 8 is a musical score for piano and solo. The piano part is in the upper system, and the solo part is in the lower system. The piano part begins with a dynamic of *ff* and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The solo part begins with a dynamic of *p* and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *espress.*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

Пример 9

Example 9 is a musical score for piano and solo. The piano part is in the upper system, and the solo part is in the lower system. The piano part begins with a dynamic of *p cresc.* and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The solo part begins with a dynamic of *ff* and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of triplet figures and a crescendo. The score includes various dynamics such as *p cresc.*, *f*, *sempre cresc.*, *ff*, *sfz*, and *cresc.*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.