

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ НОРВЕЗЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ СЕРЕДИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
ХХ СТОЛІТЬ (Т. ТЕЛЛЕФСЕНА, Е. ГРІГА, К. СІНДІНГА)**

Магістерська робота
**Самосватової Ярослави
Сергіївни**
Науковий керівник:
Малий Дмитро Миколайович
Кандидат мистецтвознавства,
старший
викладач кафедри теорії музики

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Самосватова Я. С.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СОНАТА: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Жанр сонати в світовій музичній культурі	7
1.2. Романтична соната: принципи драматургії і будови форми.....	11
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>13</i>
РОЗДІЛ 2. СОНАТНА ФОРМА У ТВОРЧОСТІ НОРВЕЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ РОМАНТИЗМУ	
2.1. Соціокультурний, художньо-естетичний та історіографічний екскурси в музичну культуру Норвегії середини ХІХ – початку ХХ століть..	14
2.2. Стильові риси творчості норвезьких композиторів.....	17
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<i>19</i>
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ НОРВЕЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ	
3.1. Структурно-композиційний аналіз	
3.1.1 Т. Теллефсен – Соната для фортепіано, ор. 13.....	20
3.1.2. Е. Гріг – Соната для фортепіано, ор. 7.....	24
3.1.3. К. Сіндінг – Соната для фортепіано, ор. 91.....	36
3.2. Виконавські інтерпретації фортепіанних сонат.....	39
3.2.1. Соната Т. Теллефсена: Й. Ларсен, Е. Стін-Ноклеберг.....	41
3.2.2. Соната Е. Гріг: Л. Андснес, Е. Стін-Ноклеберг, Е. Гріг.....	43
3.2.3. Соната К. Сіндінга: Д. Ловенталь, М. Чуб.....	48
Висновки до Розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТКИ.....	63

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає у тому, що фортепіанна творчість норвезьких композиторів середини XIX – початку XX століть, таких як Т. Теллефсен, К. Сіндінг – мало відома в Україні і рідко виконувана. На своїй вітчизні ці митці, разом з Е. Грігом – класики та національні герої, одні з найяскравіших представників своєї культури. Якщо еволюція фортепіанної сонати у творчості західноєвропейських композиторів є сферою досить вивченою, то у контексті розвитку норвезької музичної культури, вона мало досліджена не тільки в українському, але й у зарубіжному музикознавстві. Праці, які присвячені даній темі, вкрай складно знайти, попри те, що художній рівень творів цих композиторів, їх композиторський стиль – досить високі. Інтерес до творчості цих митців зумовлений також дослідженнями використання ними оригінального норвезького мелосу, як втілення художнього мислення їхньої індивідуальності у контексті тенденцій розвитку музичної мови композиторів західної Європи доби романтизму.

Метою дослідження є виявлення особливостей жанру сонати та його еволюції у контексті норвезької фортепіанної музики доби романтизму, на прикладі фортепіанних сонат Т. Теллефсена, Е. Гріга, К. Сіндінга. Для вирішення мети постають наступні наукові завдання:

- окреслити та простежити тенденції розвитку музичної культури Норвегії доби романтизму;
- визначити основні риси та еволюцію сонатної форми;
- розглянути особливості музичної мови, світогляду, мислення, художнього стилю норвезьких композиторів;
- провести порівняльний композиційний і жанрово-стильовий аналізи сонат обраних композиторів;
- розкрити інноваційну складову музичної мови норвезьких композиторів у сфері жанру сонати;

– виявити вплив західноєвропейської музичної традиції на музичну мову норвезьких композиторів;

– виявити аспекти інтерпретації обраних сонат сучасними піаністами.

Об’єктом дослідження є фортепіанні сонати норвезьких композиторів середини XIX – початку XX століть Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга, а його **предметом** – специфіка та еволюція жанру сонати.

Матеріалом дослідження є нотний текст Сонат для фортепіано Т. Теллефсена – ор. 13 (1848), Е. Гріга – ор. 7 (1865), К. Сіндінга – ор. 91 (1909), також аудіозаписи сонат у виконанні норвезьких (Л. О. Андснеса, Й. Ларсена, Е. Стін-Ноклеберга), американського (Д. Ловенталя) і українського (М. Чуба) піаністів.

Методологія дослідження зосереджується на наступних наукових підходах сучасної гуманітаристики:

– *історико-культурологічний* передбачає виявлення факторів історичного і національного характеру, які відіграли визначальну роль у творчості норвезьких композиторів;

– *жанровий* націлений на дослідження характерних композиційних і структурних рис твору;

– *стильовий* спрямований на встановлення індивідуально-неповторних принципів втілення художнього образу / ідеї / техніки письма у творі музичного мистецтва;

– *композиційний* виявляє логіку будови обраних для аналізу сонат;

– *компаративний* націлений на зіставлення критеріїв порівняння (структура твору, стиль, зразки виконань) фортепіанних сонат обраних норвезьких композиторів;

– *інтерпретаційний* використовується для розкриття художніх образів, які були закладені композиторами у їх творах.

Теоретична база охоплює епістолярну спадщину та матеріали наукових джерел за напрямками, які є дотичними до заявленої теми магістерської:

– епоха романтизму і внесок Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга у його розвиток (В. Москаленко [18]; В. Пахаренко [21]; М. Чуб [36]; F. Benestad, D. Schjelderup-Ebbe [41]; L. Carley [42]; O. Falnes [46]; H. Finck [47]; L. Mikyung [54]; G. Rugstad [59]; D. Schjelderup-Ebbe [60]; R. Stein [64]);

– творчість Т. Теллефсена, Е. Гріга, К. Сіндінга (F. Benestad [41]; J.-L. Caron [43]; H. Finck [47]; E. Steen-Nokleberg [63]; R. Stein [64]);

– музична культура Норвегії (Н. Мурза [18]; J. Christensen, J. White, H. Herresthal, K. Korhonen, P. Broman, P. Eide, M. Pedersen [46]; N. Grinde [52]; T. Griffiths [51]; F. Smith [62]);

– стиль в музиці (О. Комеда [10]; І. Коханик [12] і [13]; Ю. Ніколаєвська, В. Черненко [20]; С. Шип [39]);

– особливості жанру фортепіанної сонати, а також композиторських стилів Т. Теллефсена, Е. Гріга, К. Сіндінга у їхніх фортепіанних опусах (Н. Горюхіна [2], І. Коханик [12] і [13]; А. Мізітова [16]; Ю. Ніколаєвська, В. Черненко [20]; В. Стогній [28]; С. Шип [39]; L. Carley [42]; E. Steen-Nokleberg [63]; R. Stein [64]);

– виконавські та інтерпретаційні аспекти (Ж. Дедусенко [5]; О. Коменда [10]; В. Москаленко [18]; О. Потоцька [22]; Ю. Тарарак [31]; К. Тимофєєва [32]; О. Фекете [33]; М. Чернявська [35]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві через жанрово-стильовий, драматургічний і виконавський аналізи простежено розвиток жанру сонати у фортепіанній спадщині норвезьких композиторів доби романтизму – Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга.

Практичне значення отриманих результатів роботи є перспективним для виконавців фортепіанної музики норвезьких композиторів і музикознавців у плані глибшого розуміння як сонатної форми в цілому, так і норвезької музики зокрема. Також у використанні матеріалів дослідження в таких дисциплінах, як: «Історія музики», «Аналіз музичних форм», «Фортепіанна

педагогіка» тощо. Крім того, робота має сприяти пробудженню інтересу мистецької спільноти до творчості норвезьких композиторів.

Апробація отриманих результатів дослідження. Ключові положення та висновки наукового дослідження щодо новизни та перспектив розвитку теми було представлено на XXII Міжнародній дистанційній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (16 квітня 2024 р.), на II Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, ХНУМ) 1–3 травня 2024 року, V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ) 18–19 травня 2024 року (до Дня науки та України).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох основних Розділів, шести підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Повний обсяг дослідження складає 76 сторінок; основний зміст викладено на 52 сторінках, список використаних джерел налічує 70 позицій, з яких 30 – іноземними мовами.

Ключові слова: фортепіанна соната, музична культура Норвегії, композиторський стиль, драматургічно-композиційний аналіз, виконавська інтерпретація, Едвард Гріг, Томас Теллефсен, Крістіан Сіндінг.

РОЗДІЛ 1.

СОНАТА: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Жанр сонати в світовій музичній культурі

Соната, як багатовимірний жанр інструментальної музики, займає одне з центральних місць у творчості композиторів різних епох (від бароко до ХХ століття). Соната має здатність вбирати тематичну контрастність, метроритмічну різноманітність, широкий спектр звукоутворення та динамічного нюансування.

У процесі свого становлення жанр сонати зазнав значної трансформації. Він здобув зрілості в добу класицизму, а в епоху романтизму – знайшов нові вираження з точки зору як форми, так і змісту (зокрема – програмного).

Жанру і формі сонати присвячена велика кількість наукових робіт, серед яких, дослідження І. Андрієвського [1], Н. Горюхіної [2], Н. Гребенюк [3], Г. Григор'єва [4], Ж. Дедусенко [6], О. Дубки [7], А. Кутасевич [14], Ю. Ніколаєвської / В. Черненко [20], О. Рощенко [23], П. Рудь [24], Г. Сагалової [25], І. Седюка [26], А. Тарабанова [29; 30], Н. Хмель [34], С. Шипа [39].

На жаль, у сучасній професійній творчості фортепіанна соната не займає провідного місця. Як пояснює П. Рудь [24, с. 171], «непопулярність» одного з найважливіших в академічній традиції жанру викликана складнощами поєднання масштабного концепційного жанру сонати і його ядра – сонатної форми із діалектичною рівновагою схеми (конструкції) і логічного сенсу – із музично-мовними експериментами.

Розглянемо еволюцію і специфіку жанру сонати, який вивчається у деяких джерелах.

Як зазначає С. Шип, народна музика стала відносним першоджерелом для сонатної форми, але свій прямий родовід, остання виводить з західно-європейської професійної музики. Наприкінці XVII – початку XVIII століть експерименти щодо будови та різноманітного компонування музичних творів,

призвели до формування складних типів композиції, а саме: рондо, варіаційного циклу, складної тричастинної форми тощо [39, с. 290]. Новий на той час сонатний принцип відкривав перед композиторами плідний шлях до втілення художніх ідей, задумів, драматургічних концепцій. Як відомо, у добу бароко сонатою іменувались твори, призначені для інструментального виконання (на відміну від кантат¹ – творів для вокального виконання, зокрема – хору). У своїй більшості вони були поліфонічними і писалися для двох або трьох музичних інструментів, зберігаючи спадкову спорідненість з багатоепізодною контрастно побудованою канцоною XVI – XVII століття. До середини XVII ст. складаються два основні типи *барокової* сонати. камерна соната (*sonata da camera*) та церковна соната (*sonata da chiesa*). Перехід від Бароко до Класицизму у XVII–XVIII століттях відзначився перетворенням поліфонічного мислення на гомофонно-гармонічне, що сприяло подальшій трансформації жанру сонати. Затвердження гомофонно-гармонічного стилю відбувалася в процесі еволюції музичних поглядів митців, чия зріла творчість потребувала нових засобів вираження. Поступово складався прототип класичного сонатного *allegro*, який було розвинено віденськими класиками – старовинна сонатна форма. Остання досягла найвищого розвитку у творчості Доменіко Скарлатті (1685–1757), Карла Філіпа Емануеля Баха (1714–1788).

Згідно з дослідженням Ю. Юцевича, з XVIII століття у добу віденських класиків сформувалась усталена класична модель сонати як сонатного циклу для одного або двох інструментів. Розквіт жанру сонати пов'язують із творчістю композиторів класицистської доби (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) і далі у творчості композиторів романтиків (Ф. Ліста, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Е. Гріга) [40, с. 249]. Попри те, що у XXI століть, соната як форма, втратила свою актуальність (сучасні композитори вкрай рідко пишуть сонати), на думку Ю. Ніколаєвської / В. Черненка «<...> сонатна

¹ Від лат. *cantare* – співати.

форма, незважаючи на трисотрічну історію її існування та осмислення, залишається відкритою для нашого пізнання» [20, с. 116–117].

Як точно зазначає П. Рудь, за фортепіанною сонатою закріпилося значення «експериментального композиторського поля» [24, с. 170]. А. Тарабанов підкреслює, що «чітко вивірена за формою не одним поколінням композиторів, а разом з тим органічно змінювана, фортепіанна соната у змозі надихнути виконавця та сприяти йому у створенні доступного для розуміння великою кількістю слухачів музичного образу, тим самим вказавши напрямок на відновлення гармонії в душах людей та всесвіті, повернення патернів архітектонічного мислення, подібних до тих, що існували у висококультурні епохи, наприклад, епоху Відродження» [30, с. 55]. Саме тому жанр фортепіанної сонати набув такої популярності у творчості світових композиторів різних епох, а серед музикознавчих досліджень займає чільне місце.

Аналогічної думки дотримується А. Мізітова, зазначаючи, що жанр сонати є досить парадоксальним. При історично усталеній, строго регламентованій структурі, соната залишає досить широке поле для творчої передачі музичних думок композиторами [16, с. 122–123]. Особливо це виразилося в добу романтизму. Маючи структурно сформовані класицистичні традиції сонатного циклу, композитори-романтики надали індивідуальні риси жанру у вигляді стильових особливостей (структура, гармонія, мелодика, ритміка), які відбивають відповідні світоглядні настанови, які інколи пов'язані із залученням національних мотивів. Завдяки цьому значно розширилися типи сонатних форм, однак залишилися загальні тенденції, властиві багатьом романтичним сонатам (структура, принцип контрасту, діалектика на рівні будови форми і музичного змісту).

Притаманними романтичній сонаті ознаками є оповідальність у загальному розгортанні художнього образу (особливо у Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена), провідна роль мелодизму у відображенні внутрішнього світу людини та набування їм виразної пісенності (Ф. Шуберт,

Ф. Шопен), драматургічні контрасти (Ф. Ліст, Ф. Шопен), мотивні вичленування, фактурне тематичне перетворювання (Й. Брамс), імпровізаційні епізоди (Р. Шуман, Ф. Ліст).

Відповідно класицистській традиції сонатного *allegro*, форма складається з експозиції як зав'язки тематичного конфлікту (зокрема – ладотонального), розробки як його поглиблення, боротьби, репризи – його розв'язки. Ця усталена загальна схема для класичної сонати у композиторів – романтиків набуває подальшого розвитку: значення традиційно відокремлених розділів та партій розростаються до багатовимірних образів, що призводить до значного збільшення діапазонів самих партій та їх образної самостійності. Наслідком цього стало посилення контрастності художніх образів. Додатково завдяки протиставленню тем, залученню різних темпів, використанню імпровізаційних епізодів-вставок значно зростає емоційна напруга всього сонатного циклу, що призводить до формування характерної для романтичної сонати ознаки – *експресивності*. Експресія як виразний засіб здатен виступати на передній план, поглинаючи логіку тематизму.

Творчий пошук та новітній підхід композиторів-романтиків до сонатного циклу призвів до об'єднання його частин. Цей процес пройшов через усунення цезур, кадансів, злиття частин, наскрізного розгортання тем, відсутність реприз тощо.

На фоні стрімкого розвитку західно-європейської музики XIX століття, романтична соната набуває елементів програмності (Ф. Ліст, М. Метнер, Р. Шуман, Ф. Шопен), що наділяє її концептуальністю.

Збагачення сонатного тематизму завдяки самобутньої національної спадщини європейських народів з одного боку, вплив оперного мистецтва з іншого, призводить до виникнення різновидів сонатної форми, а саме: драматичного, ліричного, епічного, жанрового, а також психологічного. Гармонічна система сонати значно збагатилася внаслідок використання модальних ладів (у Е. Гріга, К. Сіндінга), а різноманіття типів будови драматургії мало значний вплив на розширення образного кола художніх ідей.

Так, наш інтерес до творчості норвезьких композиторів зумовлений використанням ними оригінального національного мелосу – втілення художнього мислення їхньої індивідуальності у контексті тенденцій розвитку музичної мови митців західної Європи доби романтизму, а наукові підходи сучасної гуманітаристики дозволяють простежити еволюцію жанру сонати від ранньої романтичної традиції у Т. Теллефсена через Е. Гріга і до пізнього романтизму у К. Сіндінга. Виявленню даного питання будуть присвячені наступні розділи роботи.

1.2. Романтична соната: принципи драматургії і будови форми

Перший закон діалектики – «єдність та суперечність протилежностей» є принципом будь-якого руху, в тому числі й музичного. Композитори-романтики, як правило, відштовхуються від тематичної (образної) контрастності. Романтична традиція відбиває природне внутрішнє відчуття митця до істотного розвитку. Саме тому тематична цілісність у романтичній сонаті завдяки контрастним темам набуває динамічних рис. Водночас кожна з тем втілює завершений художній образ головного героя, який багатовимірно розкривається у процесі контрастних суперечностей упродовж всього твору, в чому й проявляється головний чинник драматургії. С. Шип пише: «<...> кожний твір, написаний у сонатній формі, може сприйматися як повідана музичною формою “історія про конфлікт” між якими-небудь темами-образами» [39, с. 292]. Це дає підставу для сюжетно-драматургічного аналізу сонатної форми: теми можуть інтерпретуватися як дійові особи, а розділи форми як самі дії-картини. З цієї точки зору сонатна форма має відносну аналогію до літературного твору: є сюжет, який побудований за усталеними демонстраційними правилами та розроблений через ряд подій (наприклад – сцен, актів).

Драматургія як конкретно виявлена сюжетність в сонатній формі проявляється через оповідальність – її невіддільну рису. На відміну від класичної, в романтичній сонаті вона приймає більшу масштабність поряд з

багатовимірною описовою деталізацією художніх образів. В той самий час інколи теми мають виключно завершену експозиційну ознаку без розгортання у музичному процесі, що є наслідком деякої внутрішньої ізолюваності головної та побічної партій: художній образ подається у завершальному вигляді та зазнає образної трансформації в процесі свого варіювання у розробці. При цьому результатом образного переродження можуть стати нові теми-образи.

Варіаційний метод розвитку з образною експозиційністю, відокремленням великих розділів, наповненням сонатної форми цезурами, детермінує оповідальність як характерну ознаку романтичної сонати.

Деяка схематичність та відсутність наскрізного розгортання форми призводить композиторів до творчого пошуку інших підходів до її розробки, які, як правило, стосуються тематичної трансформації образів, впровадження імпровізаційних епізодів (на новому матеріалі).

Драматургія як будова романтичної сонатної форми, перебувала під впливом двох різнонаправлених тенденцій. З одного боку, як зазначалося вище, розподіл та відокремлення образів, партій, частин, їх контрастування в середині форми. А з іншого – злиття частин циклу через усунення перерви у звучанні між частинами (*attacca*), відмова від повних кадансів, використання лейтмотивів тощо. Крім цього, новацією став принцип об'єднання різнополярного тематизму основних партій у завершальній фазі розробки. Саме тут драматичне напруження головного конфлікту досягає найвищої кульмінації, яка може бути нівельована через детекцію єдності усіх тем.

Висновки до Розділу 1

Соната, як інтегральний жанр в історії інструментальної музики, відкрила для композиторів нові можливості для творчого втілення художніх образів. Завдяки усталеній сонатній формі (експозиція, розробка, реприза), художні образи розгортаються у три стадії, набуваючи розкриття через контрастний тематичний конфлікт. Усталена класицистична сонатна форма стала спроможною гнучко увібрати в себе нові стильові риси та структурні зміни, а також відреагувати на заглиблення художніх образів у добу романтизму. Рух, як основний спосіб буття, знайшов оригінальне музичне втілення у сонаті через контраст, розвиток і повторення. Композиція сонати спирається на тематизм, розвиток і тональний план.

Опанування сонатного жанру митцями передбачає трансформацію композиторського мислення у напрямку його усвідомлення як архітектонічного цілого, що відкриває природний шлях до сприйняття цілісності життя як такого.

РОЗДІЛ 2.

СОНАТНА ФОРМА У ТВОРЧОСТІ НОРВЕЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

2.1. Соціокультурний, художньо-естетичний та історіографічний екскурси в музичну культуру Норвегії середини XIX – початку XX століть

Як зазначають музикознавці Нільс Грінде [50] та Фредерік Сміт [60], період XVIII – початку XIX століть були ознаменовані для норвезького народу важливими політичними та економічними подіями, пов'язаними з боротьбою за незалежність Норвегії від Данії та Швеції. З XIV до XVIII століть територія Норвегії перебувала під безпосереднім контролем Данії, а у XIX столітті – Швеції. Але протягом шести століть не припинялася боротьба норвезького народу за незалежність, який не погоджувався з утиском прав і свобод. І попри прийняття конституції 17 травня 1814 року, повну незалежність Норвегія змогла набути майже через століття, у 1905 році.

Політичний та економічний розвиток Норвегії значно затримувався, лише на початку XVII століття стали помітні покращення у сфері лісового, рибного промислів, а також мореплавання та торгівлі, і лише у першій половині XIX століття поступово почала формуватися політична стійкість.

Не менше, ніж політичне та економічне життя норвезького народу, гальмувалося і культурне. Перебуваючи під впливом Данії та Швеції, Норвегія не мала навіть державної мови. Відчутним був вплив данської та шведської культур на мистецтво Норвегії, яке до середини XIX століття не було самостійним та професійним. Заняття мистецтвами було дозвіллям у житті високопоставлених політичних осіб та багатих купців, що сприяло формуванню літературних гуртків та музичних товариств [52, с. 54–57].

Коли рубіж XVIII – XIX століть у музичній культурі європейських країн був ознаменований переходом епохи класицизму до романтизму, у цей час, значно запізнюючись у своєму розвитку, норвезьке музичне мистецтво ще не

осягало напряму «золотого століття» [52, с. 90]. А віяння романтичної доби щільно увійшли до музичного життя Норвегії лише у 30-ті роки XIX століття.

Інтенсивний підйом самосвідомості народу та національне відродження сприяли становленню норвезької культури як самобутньої. Підйом культурного життя можна відмітити в багатьох сферах мистецтва, якому сприяло інтенсивне звернення поетами, письменниками, композиторами доби романтизму до фольклорної спадщини Норвегії. Все розмаїття культури норвезького народу – багатство народної музики, своєрідність мелодій, колорит пісень і танців, фольклор (у тому числі й казковий), фантастичні розповіді та скандинавські легенди – стало основою для формування норвезької культури як національної [62, с. 66–68].

На культурне життя норвезьких музикантів значний вплив справляла європейська музика. З одного боку, чимало норвежців прагнуло поїхати до Європи для отримання музичної освіти в консерваторіях, а з іншого – з багатьох країн переїжджали професійні музиканти до Норвегії, сприяючи розвитку норвезької музики. Завдяки отриманню скандинавськими музикантами професійної освіти (переважно в німецьких консерваторіях Лейпцигу та Берліну), найбільший вплив справила музика Німеччини, через яку в Норвегію і проникла романтична течія.

Бурхливий розвиток і розширення хорового співу у сфері музичного мистецтва у 40-х роках сприяли формуванню співочих товариств. Досягнувши значних масштабів, між різними товариствами почали проводити співочі конкурси. Хоровий спів на деякий період став головним напрямком у музичному житті норвезького народу.

Крім того, в сорокові роки XIX століття активно проходили концерти в столиці Норвегії – Крістіанії. На різних сценах міста мали можливість виступати як норвезькі, так і європейські музиканти. Пожвавилася діяльність раніше створеного «Філармонічного товариства», а також не так давно сформованого Уле Буллем товариства «Національна сцена».

З середини століття основне місце в культурному житті країни було відведено театру Крістіанії. У ньому ставили і виконували опери, зінгшпілі, драматичні п'єси французьких, німецьких, італійських композиторів. Також на сцені театру відбулася прем'єра першої норвезької опери-зінгшпіля композитора Вальдемара Трапе «Пригода в горах».

На початку 1867 році в межах «Філармонічного товариства», Е. Гріг провів три концерти, але в кінці того ж року товариство розпалося. Під керівництвом композитора в наступному році було проведено кілька концертів, але їх організація виявилася непростою. Наростаюча потреба в регулярних концертах на базі музичного товариства сприяла створенню «Музичного товариства» під керівництвом композиторів Е. Гріга, Л. Ліндемана і К. Хальса. В організованих товариством постійних концертах була можливість почути як симфонічну, так і хорову музику, а також оперу [52, с. 69–90].

Бурхливий розвиток музичної культури Норвегії у ХІХ столітті сприяв формуванню композиторської школи, яка зуміла увібрати в себе кращі приклади європейської школи поряд з норвезькими національними традиціями.

Історіографічний аналіз публікацій за обраною темою дозволяє скласти багатогранне уявлення про історію норвезької музики, її розвиток в контексті західноєвропейської культури. Так, Н. Грінде [52] та Ф. Сміт [62] створюють ексклюзивну картину формування унікального норвезького музичного мистецтва на тлі відповідних бурхливих соціальних процесів на Скандинавському півострові, починаючи з вікінгів і до сьогодення. Особлива увага приділяється впливу етнічного фольклору на образотворче мислення норвезьких композиторів. Стислий історичний нарис Т. Гріффітса [51] лаконічно інформує про історію, політику і культуру Скандинавських країн Швеції, Фінляндії, Норвегії та Данії ХІХ – ХХІ століть. Основні тенденції в сучасній музиці країн Північної Європи розглядаються Й. Христензенем [44],

які пов'язані з філософськими, географічними та значною мірою етнічними загальними рисами їх народів.

Творчий портрет Т. Теллефсена як митця, біографічні нариси, психологічні основи формування та мислення постають з його сімейних листів [70].

Монографія Генрі Фінка [47] у 1906 році вперше ознайомила англomовний світ з біографією та творчістю Е. Гріга ще при житті останнього. Багатовимірно до творчості Е. Гріга підходить Р. Штайн [64], який розглядає біографію композитора через його музичну спадщину. Картину значно доповнює плідна кореспонденція митця, його щоденники за 1865–1866 та 1905–1907 роки, листи, тексти його публічних виступів, есе на різні теми, музикознавчі статті. Вони характеризують Е. Гріга як плідного майстра художнього слова.

Іншомовні джерела щодо творчості К. Сіндінга є майже недоступними в україномовному просторі, з цього приводу мистецький проєкт харківського піаніста і науковця М. Чуба [36] став суттєвим внеском у розробку творчої спадщини митця.

2.2. Стильові риси творчості норвезьких композиторів

Головною ознакою романтичного стилю в цілому є не збалансування між тематизмом і структурою, експресивний гротеск окремих елементів на фоні супресії інших. Це в повному обсязі стосується і стилю норвезьких композиторів, в якому знайшли відображення мотиваційна сфера, система моральних цінностей та художнього мислення митців. Соціально-культурне середовище, національне коріння та індивідуальні умови творчого зростання музикантів Норвегії знайшли відбиток у персональних стильових особливостях їх мистецтва.

З цього приводу слід зазначити ключовий вплив на творчість Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга скандинавського фольклору. Етнічність їх фортепіанної спадщини яскраво виражена. Її національний колорит

обумовлений відмінними ознаками норвезької народної музики, а саме своєрідністю інтервального складу, нашаруванням мелізмів, ладовою змінністю. В цілому норвезька народна музика відрізняється жвавістю, рухливістю, імпульсивністю та деякою жорсткістю звучання.

Її особливою ознакою у норвезькому музичному фольклорі є ритм, характерною рисою якого, як й у ладу, є змінність. Примхливі зміни дводольності та тридольності, нерегулярне розставляння акцентів, зміни угруповань тактових розмірів – все це типово для норвезької народної музики. Важливим чинником виступає сама контрастність образного змісту, насиченість мінливими настроями, раптовими переходами від патетики до важких роздумів, від меланхолії до світлого гумору, що часом породжує особливий баладний тон, який багато в чому походить від контрастів життя та пейзажів Норвегії.

Слід звернути увагу на історичність стилю норвезьких композиторів, як на певний органічний зв'язок з західноєвропейською музикою. Т. Теллефсен як учень Ф. Шопена, перебував під значним впливом останнього, що позначилося у мелодійному ліризмі, віртуозних пасажах та витонченій фортепіанній фактурі його творів. Також, як і Ф. Шопен, Т. Теллефсен трактував фортепіано як інструмент з багатством колористичних можливостей.

Композиторський стиль Е. Гріга характеризується поєднанням норвезького народного мелосу і музичних традицій епохи романтизму. Під впливом Р. Шумана, Е. Гріг перейняв інтерес до психологізму музичних творів, а від Ф. Шопена успадкував віртуозність і мелодійну рельєфність. На відміну від Ф. Шопена і Т. Теллефсена, Е. Гріг вбачає в фортепіано великі можливості оркестрового звучання.

Ця сторона в тому числі притаманна і К. Сіндінгу: симфонічне мислення визначило його композиторський стиль. Слід зазначити, на митця великий вплив зробили Ф. Ліст, Р. Вагнер і в цілому німецький романтизм. При цьому

у творчості К. Сіндінга норвезький фольклор відходить на другий план, і його музика набуває космополітичних рис [50].

Висновки до Розділу 2

Довгий період, з XIV до XVIII століть до проголошення незалежності у 1905 році, територія Норвегії знаходилася під прямим контролем Данії, а у XIX столітті – Швеції. Відчутним був вплив данської і шведської культур на мистецтво Норвегії, яке до середини XIX століття не було професійним. Час інтенсивного піднесення самосвідомості народу, національного відродження, становлення норвезької культури збігається з композиторською діяльністю Т. Теллефсена та Е. Гріга.

На той час, коли Норвезькі композитори стали звертатися до жанру сонати, в європейській музиці він в цілому вже склався як унікальний жанр, зокрема – романтична соната. У зв'язку з цим, Т. Теллефсен, Е. Гріг і К. Сіндінг багато в чому спиралися на музичні досягнення європейських композиторів. При цьому головною відмінністю норвезької сонати є її національний колорит з опорою на героїчний епос, народні традиції, фольклор. Крім того, географічне положення країни (північ Скандинавського півострова, суворий клімат, морські простори) визначило національні особливості характеру (емоційна стриманість, внутрішня дисциплінованість, підкреслена строгість), що також знайшло відображення в сонатній творчості норвезьких композиторів. Кожен з них створив яскраві зразки сонатного циклу завдяки індивідуального підходу до нього.

РОЗДІЛ 3.

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ НОРВЕЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

3.1. Структурно-композиційний аналіз фортепіанних сонат

3.1.1. Т. Теллефсен – Соната для фортепіано, ор. 13

В контексті розвитку норвезької музики XIX століття, творча постать Томаса Дайка Екланда Теллефсена (1823–1874) займає одне з провідних місць, про що свідчать згадки про митця в багатьох джерелах [44; 46; 51; 52; 54; 62]. Він був не тільки професійним композитором з міжнародною репутацією, але й елегантним піаністом-віртуозом, талановитим педагогом [див.: Додаток 1]. Окрім цього відомо, що він навчався і підтримував тісний зв'язок з Ф. Шопеном². Одними з основних стильових рис композитора є використання традиційних національних елементів³ при класико-романтичному типі розвитку музичного матеріалу.

У цьому сенсі, митця вважають попередником його земляків таких, як: Е. Гріг, Ю. Свендсен, К. Сіндінг.

Композиторська спадщина митця представлена 44 опусами [див.: Додаток 2]: сольними фортепіанними творами, двома фортепіанними концертами, творами для камерних складів. У фортепіанному доробку Т. Теллефсена існує 16 мазурок з ясным та змістовним тематизмом, два етюд (ор. 25 і 43) свідчать про добре розуміння специфіки гри на фортепіано і

² Як піаніст і композитор, він Т. Теллефсен під помітним впливом свого вчителя. Після смерті Ф. Шопена, він досяг великого успіху у Парижі, виконуючи його та свої твори. Його по праву стали називати піаністом-віртуозом, але після 60-х років XIX століття, його концертна діяльність згасла – композиторська праця повністю поглинула митця. При цьому слава видатного виконавця музики Ф. Шопена слідувала за ним все його життя.

³ Т. Теллефсен був одним з перших норвезьких композиторів, який використав національні елементи у своїх творах. Любов до народної музики митцю було прищеплено ще в дитинстві його першим вчителем гри на фортепіано Олі Андреасом Ліндеманом (1769–1857) в Тронхеймі. О. А. Ліндеман колекціонував норвезькі народні мелодії, з якої зробив збірку (колекція вміщує понад 600 норвезьких народних мелодій, які були цінним джерелом натхнення для норвезьких композиторів, зокрема Е. Гріга). Ці мелодії вплинули також і на його сина – Л. М. Ліндемана (1812–1887), який став продовжувачем батьківської справи. Крім того, з 1840-х років традиційна народна музика стала поступово привертати увагу широкої публіки. Інтерес до неї збуджувався систематичним публікуванням збірок народної музики.

віртуозний початок. Також відомо, що Т. Теллефсен першим серед норвезьких композиторів написав два фортепіанні концерти [54, с. 7–9].

У музиці Т. Теллефсена, зв'язок із Ф. Шопеном проявився декількома способами: через стиль і жанр (мазурки, етюди, ноктюрни, концерти тощо), а також те, що велика частка творів написана для фортепіано. Стилiстично фортепіанні твори Т. Теллефсена, у тому числі його Соната *c-moll*, op. 13 (1848 р.), близькі шопенівським, але при цьому більш традиційні. Це позначається у мелодії на тональному матеріалі з переважанням мажорних та мінорних гам з хроматичними розширеннями. Крім цього композитор, звертаючись до складної тричастинної форми, ставить до неї досить схематично, фіксуючись на регулярності та симетрії (Вальс op. 27, Мазурки op. 14 № 1, 5). Можна припустити, що чіткі форми частин, Т. Теллефсен успадкував від французької традиції. В цілому, композиторський стиль Т. Теллефсена можна більше віднести до класико-романтичної традиції, ніж цілком романтичної [52, с. 89–90].

Звернемося до композиційного аналізу Сонати⁴ для фортепіано *c-moll* Т. Теллефсена. Твір має тричастинну будову циклу з лаконічним і яким тематизмом:

I. Allegro moderato (*c-moll*);

II. Adagio (*As-dur*);

III. Rondo (*C-dur*).

Перша частина написана в традиційній формі *сонатного Allegro*, в експозиції головна партія різко не контрастує з побічною, що певною мірою зумовлює романтичну стилістику. Головна партія більш драматична на відміну від побічної. Першу частину відкриває співуча і меланхолійна тема головної партії, з плавним сходженням вниз по тонічних звуках, із зупинкою на VI щаблі, далі – по хроматизмам вгору, що може трактуватися як питання з точки зору системи риторичних фігур.

⁴ Присвячена графині Женеєвській Пусловській (уродженій принцесі Друцької-Любецької) (1821–1869) – дочці польського дипломата Францішка Ксаверія Друцького-Любецького.

Нотн. прикл. 1



Наступна фраза починається так само як і перша, але з запитальними інтонаціями секвенційної побудови, які рухаються вгору: відбувається змістовний перехід від меланхолійності до наполегливих і впевнених інтонацій в кінці головної теми. Сполучна партія будується на коротких інтонаціях типу «питання-відповідь», модулюючи до ніжної і світлої теми побічної партії в *G-dur*. Експозиційний розділ закінчується м'якою, але водночас скерцозною за характером завершальною партією. Розробка побудована на діалогізмі ліричних мотивів з побічної партії, і запитальних з головної, динамічних і фактурних контрастах, що підводить до яскравої, але нетривалої, за часом, кульмінації. Крім того, у розробці немає вираженого зіткнення центральних музичних образів – обом темам притаманний ліричний характер. Реприза повертає до характеру експозиції з переходами від меланхолійності до переконливості в головній партії, ніжності в побічній, а імпровізаційний пасаж наприкінці розділу підводить до тональності *C-dur*, завершуючи першу частину на яскравих і струнких акордах.

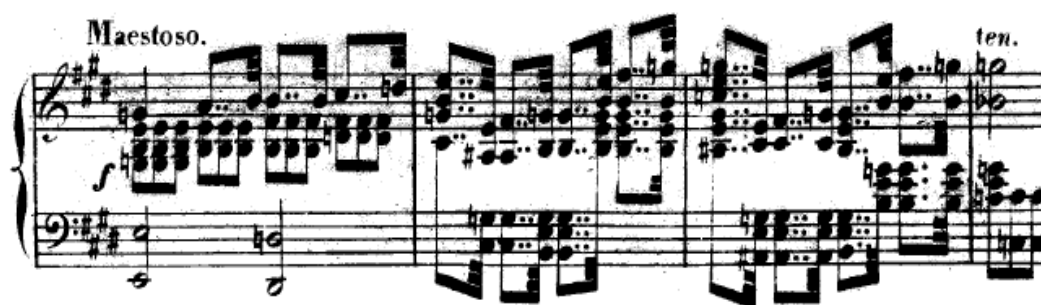
Друга частина (*Adagio, As-dur*) має складну тричастинну форму, є ліричним центром циклу, ніжним та задумливим за характером, з мелодійною лінією, викладеною пунктирним ритмом (восьма з крапкою – шістнадцятка) (Нотн. прикл. 2), що у кульмінаціях наділяє її урочистим характером.

Нотн. прикл. 2



Середньому розділу (*Con moto, E-dur*) додаткового руху надає тріольний супровід у лівій руці, доповнюючи виразну мелодію альтерованими, щільно викладеними акордами, які підводять до яскравої кульмінації (*Maestoso*) всієї другої частини. Урочистості (водночас – тривожного характеру) набуває кульмінація внаслідок гострішого пунктирного ритму (замість шістнадцятої – тридцять друга) та дублювання лівою рукою ритмічного малюнка мелодії, а також переходу в тональність *e-moll*.

Нотн. прикл. 2



Але кульмінацію швидко змінює мелодія у характері *Estinto* (розслаблено, приглушено) у тональності *F-dur*. У третьому розділі викладаються швидкі і легкі за характером, пасажі шістнадцятими, які влітаються у мелодійну лінію, яка поступово віддаляється за динамікою і згодом немов розчиняється. У коді викладається тема з другої фрази з характерним підкресленням (*sf*) тонічної гармонії, з функцією кадансу із затриманням четвертого щабля перед розв'язанням у тризвук *As-dur*.

Легка та жартівлива за характером третя частина (*Rondo, C-dur*) має ознаки тарантели і написана у формі рондо. Пустотливо-жвавий за характером рефрен (Нотн. прикл. 4), змінюється яскравим модулюючим (через *e-moll* в *G-dur*) першим епізодом.

Нотн. прикл. 4



Після другого проведення рефрену, у другому епізоді проходить співуча тема (*a-moll*). Тематизм третього епізоду, який з'являється після рефрену, складається з секвенційних зворотів, повторюється в різних тональностях, це – прихована і тиха, за динамікою, тема, а також стрункий, висхідний пасаж. Після четвертого проведення секвенційної побудови, розгортається на *crescendo* перша тема, що призводить до яскравої кульмінації. Четверте проведення рефрену викладається з позначкою «*con fuoco*», що відповідає характеру тематизму. В останньому епізоді знову, як і в другому, проходить тема лірично-пісенного характеру (*c-moll*), а за нею виникає рухливий октавний пасаж, який приводить до кульмінації і п'ятого рефрену. Фінал завершує блискуча *Coda*.

Зробимо висновок, що Соната Т. Теллефсена має класицистичні засади будови форми, але тематизму властиві романтичні риси, що спонукає нас віднести цю Сонату до епохи романтизму середнього етапу свого розвитку.

3.1.2. Е. Гріг – Соната для фортепіано, ор. 7

Творча спадщина Е. Гріга (1843–1907) досягла загальноєвропейських висот музичного мистецтва вперше в історії Норвегії. Завдяки його музичному генію, норвезької музична школа стала на один рівень з іншими світовими. Видатний композитор, майстер всіх напрямів музичного жанру, професійний піаніст, диригент, музичний критик і громадський діяч [див.: Додаток 3], Е. Гріг відрізнявся, притаманним справжнім митцям, яскраво вираженим патріотичним ставленням до своєї країни: композитор у своєму серці проніс образ рідної Норвегії через все життя, зумівши майстерно висловити любов до неї через свою музику. Інтонаційні особливості, ритмічні конструкції разом із характерними рисами різних жанрів народних пісень та мелодій, вільно використовуються композитором у його музичній спадщині та набувають варіативного розвитку. Е. Гріг – яскравий представник романтичних традицій західноєвропейської музики.

Все розмаїття культури норвезького народу – багатство народної музики, різноманітність пісень, своєрідність мелодій, колорит танців, казковий фольклор, фантастичні оповіді та скандинавські легенди – увібрав у своїй творчості композитор [див.: Додаток 4]. Під час прослуховування його творів, перед очима з'являються картини природи півночі, які зачаровують слух, фантастичні образи героїв з народних епосів і легенд, вловлюються національні наспіви скальдів, пісні пастухів з вершин скандинавських гір, мелодії норвезьких танців. Яскравим прикладом, якимось узагальненням музичного втілення образу Норвегії, можуть послужити дві оркестрові сюїти «Пер Гюнт». В них композитор зумів звуками музики передати глибину природної краси («Ранок») та жваво зобразити міфічних героїв норвезьких сказань («У печері гірського короля») [47, с. 38–40].

Помітне прагнення композитора до ясного вираження музичного образу, тому значна роль у творчому доробку Е. Гріга відведена програмній сфері. Він зумів описати мовою музики багатогранний образ Батьківщини.

У своїй творчості композитор звернувся до всіх напрямів музичного жанру. Е. Гріг творив у симфонічних (Увертюра «Восени», ор. 11; Фортепіанний концерт *a-moll*, ор. 16), камерно-інструментальних (Три скрипкових сонати *F-dur*, ор. 8; *G-dur*, ор. 13; *c-moll*, ор. 45; Віолончельна соната *a-moll*, ор. 36; Струнний квартет, ор. 27; Симфонічні танці на норвезькі мотиви, ор. 64), фортепіанних (Соната *e-moll*, ор. 7; Балада у формі варіацій, ор. 24), вокально-інструментальних (Вокально-симфонічні твори: «У воріт монастиря» для жіночих голосів, хору і оркестру, ор. 20), хорових (Альбом для чоловічого співу, ор. 30) жанрах. Але особливо музична спадщина композитора багата на жанр вокальної та фортепіанної мініатюри. Заслужено Е. Гріга вважають майстром мініатюр.

Надихаючі композитора природні пейзажі рідного краю, а також думи, що турбують душу, глибокі роздуми про життя і переживання за Батьківщину – всі ці образи знайшли своє втілення у фортепіанних мініатюрах (близько 150 п'єс: 66 з них входять до циклу «Ліричні п'єси»; крім цього –

«Альбомні листки», «З народного життя», «Поетичні картинки», «Вальси-каприси» тощо).

Не менш широка спадщина і вокальної мініатюри – понад 140 романсів і пісень, вокальні цикли «По скелях і фіордах», «Мелодії серця», «Норвегія», «Дитя гір». Вокальна лірика покладена на поезію норвезьких поетів – Б. М. Бьйорнсона, А. Р. Паульсена, Р. Ю. Ібсена, і навіть на поезію данського письменника Г. Х. Андерсена.

Е. Гріг був не тільки видатним композитором, а й чудовим піаністом, диригентом та громадським діячем. Не можна не згадати і літературну спадщину Е. Гріга. Бувши музичним критиком, він написав такі праці, як: «Вагнерівські спектаклі в Байройті», «Роберт Шуман», «Моцарт», «Верді», автобіографічний нарис «Мій перший успіх» [50, с. 430–439].

Щодо музичної мови, вплив пісенного фольклору у творчості композитора позначився насамперед на мелодії, якій він надавав варіативний розвиток. Інтонаційні особливості, ритмічні конструкції разом із характерними рисами різних жанрів народних пісень та мелодій, вільно використовувалися Е. Грігом. Характерне в народній музиці комбінування тритонових інтонацій і ходів по пентатоніці не рідко зустрічається у його творах. Часто творчо обігрується зворот від основного ступеня тональності до вступного тону до домінанти. Можна також зустріти хід у мелодичній лінії на велику септіму.

Важливим моментом є використання орнаментики (морденти, мелізми, форшлаги, трелі), які впливають на розвиток мелодії.

Народний фольклор вплинув і на гармонічну мову композитора. Митець сміливо зіставляє між собою тональності, надає звучанню особливого колориту внаслідок альтерацій та впровадження дорійського, фригійського та лідійського ладів. Альтерація IV щаблю, його підвищення у мажорному і мінорному ладах, стала улюбленим і найчастіше використовуваним прийомом композитора. Завдяки підвищеному IV щаблю, який є вступним тоном до V, з'являється почуття додаткового опорного щабля. В основний лад вводиться

домінантова тональність, отже роль домінанти значно зростає, стає не менш важливою, ніж роль тоніки. Звідси і явище політональності у творчості Е. Гріга – одночасне звучання двох різних тональностей чи акордів, що активно використовувалося композиторами двадцятого століття. Не можна не відзначити гнучкі ладотональні переходи з проникненням мінорної домінанти в *C-dur*, а в *c-moll* – субдомінанти мажору, про що зазначає Л. Карлі [42, с. 65–67]. Норвезький музикознавець Д. Шельдеруп-Еббе у своєму дослідженні «Гармонія Гріга» пише: «Саме ця нестійкість ладу так вражає в музиці Е. Гріга, що нерідко важко вирішити: чи належить дана послідовність до мажору або мінору. Норвезька народна музика в цьому відношенні вплинула на розвиток сприйняття Е. Гріга, особливо тому, що терцієвий тон народної музики нерідко є нестійким, коливається між мінором і мажором. У норвезьких гамах використовуються також інші змінні інтервали – наприклад, великі та малі септими, чисті та збільшені кварта» [60, с. 91]. Властиве його музиці активне застосування й органних пунктів і рух баса по хроматизмах. Багатство гармонійної мови проявляється і в багатозвучних акордах – септакордах і нонакордах. Взяті за основу тризвучні акорди, вони доповнюються додатковими тонами, розростаючись до багатозвучних, гармонійно насичених та колоритних акордів (септакорди, акорди з додатковими тонами).

З п'яти сонат у творчому доробку Е. Гріга, Соната *e-moll* оп. 7 перша і єдина, яка написана для фортепіано (окрім трьох скрипкових і однієї віолончельної). Саме вона стала першим великим твором композитора, а в його фортепіанній музиці першим твором циклічної форми. Соната була написана композитором, коли йому було лише двадцять років, в 1865 році, і лише за одинадцять днів, про що ми дізнаємося з праці Р. Штейна (*R. Stein*) [64, с. 46].

Ця Соната є одним з улюблених і часто виконуваних творів Е. Гріга. Її популярність полягає у свободі та природності розгортання матеріалу, чіткому і ясному тематизмі, які наділені певними художніми образами. Соната була написана в період становлення Е. Гріга як композитора, який у ті роки був у

пошуках свого стилю. В ній помітний вплив творчості інших музикантів-романтиків, наприклад: Р. Шумана, Н. Гаде – данського композитора і вчителя Е. Гріга, якому Едвард і присвятив свою Сонату. Але та щира проникливість почуттів, із якими композитор у юнацькому пориві поетично втілює у Сонаті чисті, глибокі, благородні образи, робить її (серед інших творів композиторів-романтиків) однією з перлин музичного мистецтва.

На прикладі першого досвіду композитора у фортепіанній музиці в області великої форми – Сонати, можна визначити важливі особливості композиторського мислення митця, які Е. Гріг буде використовувати вже у зрілому періоді своєї творчості у творах циклічної форми. Митець надав всьому сонатному циклу спільність задуму, послідовно-оповідний розвиток образу, рельєфний виклад сюжетної лінії. Важливою характерною особливістю Сонати є розгортання циклу за принципом драматизму завдяки зміні контрастних образів. Так, наскрізна лінія твору розвивається за зростанням, починаючи від повної хвилювання і палкої першої частини, проходячи через ліричну другу і войовничу суворість третьої, доходячи до фіналу. Такий принцип вибудовування концепції циклу та вираження почуттів – дуже характерний для Е. Гріга.

Соната *e-moll* містить чотири частини:

I. Allegro moderato;

II. Andante molto;

III. Alla minuetto, ma poco più lento;

IV. Finale: Molto allegro.

У мелодичній лінії *сонатного allegro* першої частини, композитор за допомогою музичної монограми зашифрував свої ініціали: *E-H-G* – Edvard Hagerup Grieg, які викладені вже у першому такті:



Монограма не раз повторюється протягом першої частини, наприклад, в тактах 13–15 шляхом імітації:



У тактах 209–210, в партії лівої руки (нижній голос):



З перших нот схвильована головна тема захоплює слухача, який має можливість поринути в тонкий світ юного композитора. Е. Грігу вдалося майстерно поєднати енергійний ритм з ліричною мелодією, її романтичними бурхливими сплесками та мрійливими м'якими інтонаціями, що проявилось у 7–8 тактах головної теми:

Allegro moderato

У розробці першої частини є помітний розвиток обох образних сфер (двох тем) – ліричної і драматичної. Головна партія втрачає сильний, вольовий характер, перетворюючись у м'яку і поетичну, вона трансформується у ніжний дует. Виникає діалог між темою в басу та мелодичною лінією у верхньому голосі:

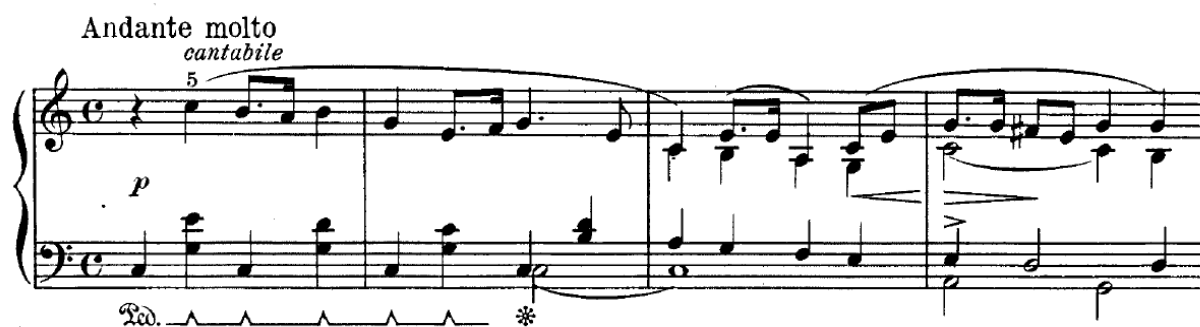
Драматично-героїчна сфера образності повертається у репризі і панує у коді, яка позначає голосну кульмінацію частини:

Нотн. прикл. 10



У другій частині Сонати ліричний тематизм, плавний рух музичної тканини, на нашу думку, має риси жанру ноктюрна. Піднесений характер мелодії, ніжність, кристальна ясність висловлювання переносять слухача у світ мрій, глибоких та відвертих почуттів, споглядання та усамітнення:

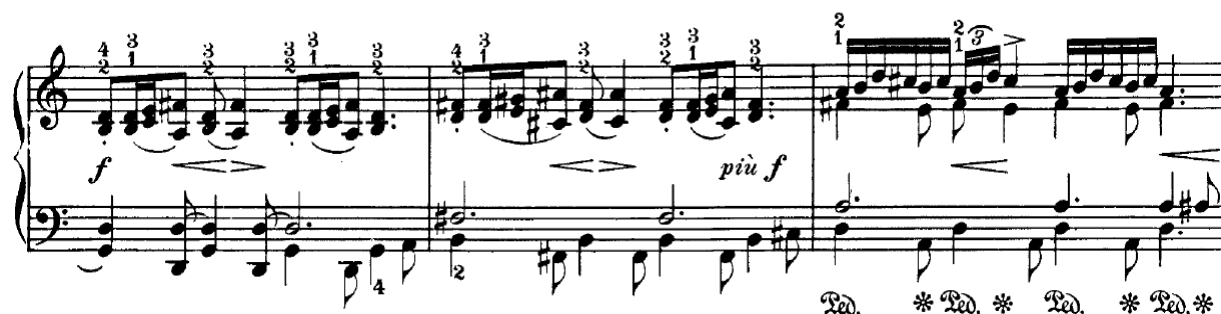
Нотн. прикл. 11



Музичний тематизм свідчить про пасторальність (картина природи, що ніби ілюструє прозору водну гладь озера у глибині казкового лісу). Тональність *C-dur* посилює образ природної чистоти та простоти

висловлювання. Але й у цій частині не обійшлося без образних контрастів – несподівано прориваються інтонації танцювальних мелодій та співів народної музики:

Нотн. прикл. 12



Порівняно з драматичним образом стрімкої першої частини, у другій, він з'являється з меншим емоційним напруженням:

Нотн. прикл. 13



Після кульмінаційного розділу робиться контраст – світле заспокоєння, яке розчиняється у нескінченності:



В третій частині Сонати, жанровою моделлю є урочистий менует, який ніби втілює образи з давніх лицарських сказань. Музиці цієї частини притаманні «північна» суворість, важкість, які яскраво викладені типовими скандинавськими ритмами, саме – синкопами, що виникають при акцентуванні другої долі в розмірі $\frac{3}{4}$ і тріoley восьмими на першу частку такту:



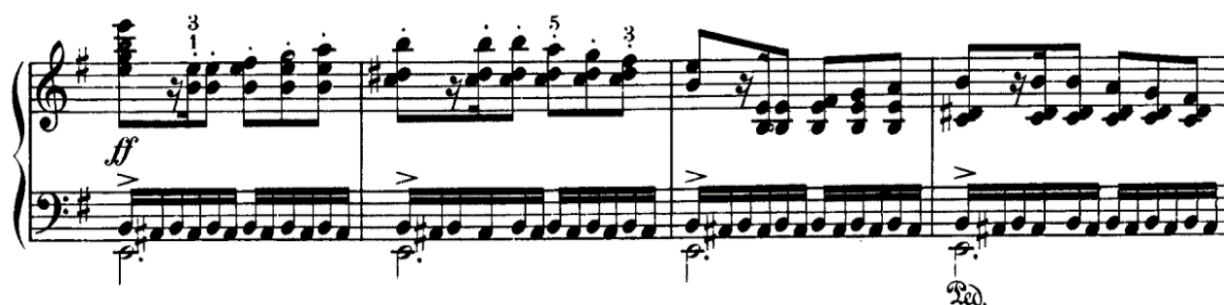
Крайні розділи частини контрастують з середнім розділом/епізодом в однойменній тональності *e-moll*, який ніби змальовує весняний сонячний промінь, що пробився через щільні хмари, освітлюючи простір яскравим і теплим світлом, наповнюючи все навколо чистотою:



Четверта частина – рішучий фінал, який втілений у головній партії у вигляді мелодико-ритмічного остинато у поєднанні з активним, стрімким рухом:



Однією з характерних рис, властивих норвезькій народній, особливо танцювальній музиці, є присутність у її ритміці пунктирів у тріолях (риса сициліани), які активно використовуються у фіналі твору:



У цій частині, окрім героїчної теми, є і лірична, світла, умиротворена побічна партія.

3.1.3. К. Сіндінг – Соната для фортепіано, ор. 91

Досліджуючи норвезьку музику кінця XIX – початку XX століть, не можливо пройти повз ще однієї видатної постаті з міжнародною репутацією – композитора-новатора, творчість якого, можна віднести до пізнього романтизму – Кристіана Сіндінга (1856–1941) [див.: Додаток 5]. Вихований на яскравих взірцях західноєвропейської музики XVIII – XIX століть, як скрипаль-віртуоз, митець наполегливо шукав нестандартні шляхи для втілення своїх музичних ідей. Так, взявши технічні і композиційно-стильові здобутки митців минулих століть (Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетховена), композитор переосмислив їх з позиції XX століття. Як зазначає у творчому мистецькому проєкті *«Невідомий романтик Кристіан Сіндінг: еволюція фортепіанного стилю»* харківський піаніст і науковець М. Чуб: «Явище творчого синтезу (на рівні національно-стильової обумовленості індивідуального композиторського мислення) пояснює особливу увагу до співіснування постромантичного мислення з іншими жанрово-стилістичними ознаками (необароко, імпресіонізм)» [36, с. 4].

К. Сіндінг був дуже плідним та різноплановим композитором: його спадщина представлена всіма, відповідно європейської традиції того часу, жанрами романтичної музики у 130 опусах. Його багатогранний талант відбився тонким ліризмом в пісенній творчості, пошуковим новаторством у камерній музиці, рідкісною віртуозністю у концертах, глибоким знанням життя та людських характерів в опері. Переважним напрямком у творчості митця стала камерно-інструментальна музика, тяжіння до якої, виявилось у молодих роках і було підкріплено нереалізованим бажанням стати концертуючим музикантом. Фортепіанна музика займає центральне місце у його творчості, включає: Сонату, Сюїту, Сюїту для фортепіано у чотири руки, Концерт для фортепіано з оркестром, 3 вальси для фортепіано в чотири руки, фортепіанні п'єси та етюд [див.: Додаток 6]. Також у творчому доробку є вокальні твори – понад 250 романсів та пісень, написаних переважно на вірші німецьких (Х. Драхманн, Г. Гейне, Р. Хамерлінг, Г. Келлер) та норвезьких

поетів (П. Сівле, І. Осен, О. Вінье). В цілому, творчість К. Сіндінга поєднала провідні елементи норвезької композиторської школи та традиції німецького романтизму, що було істотним для музичного життя Скандинавських країн кінця XIX – початку XX століть.

Соната для фортепіано *h-moll*, оп. 91 (1909) К. Сіндінга присвячена Рудольфу Ганцу (1877–1972) – американському піаністу, який зробив значний внесок у популяризацію творів Ф. Бузоні (1866–1924), Ч. Гріффеса (1884–1920) і самого К. Сіндінга. Має тричастинну будову (подібно Сонаті Т. Теллефсена).

I. Allegro non troppo (*h-moll*) – сонатне Allegro;

II. Andante (*D-dur*) – варіації;

III. Vivace (*h-moll*) – рондо.

Тема у головній партії першої частини, ніби лейтмотив, зв'язує контрастні художні образи Сонати в єдиний цикл.

Нотн. прикл. 21



У той самий час, композитор надає й побічній партії провідну тематичну роль в усіх частинах твору. Спокійна друга частина у формі варіацій і емоційно-контрастний фінал у формі рондо, тематично пов'язані з побічною

партією. Подібна побудова драматургії, за висловом М. Чуба, дає підставу трактувати Сонату як монодраму [36, с. 53], що можна пояснити впливом на К. Сіндінга фортепіанної Сонати *e-moll* Е. Гріга.

Повільна друга частина є темою (Нотн. прикл. 22) з чотирма варіаціями. Стриманий тричастковий рух має риси жанру менуету, але спокійним, за характером, викладена у хоральній фактурі. Варіації базуються на ритмічних, ладових і фактурних контрастах.

Нотн. прикл. 22



Фінал Сонати – драматичний і бурхливий за характером, написаний у формі сонатного *allegro*. Теми Головної (Нотн. прикл. 23) і Побічної партій (Нотн. прикл. 24) – контрастні. Енергійна головна тема має хвилеподібну динаміку, у супроводі сплітаються висхідні та низхідні пасажі, які доповнюють, ритмічно і регістрово контрастують з ліричною темою у мелодії. Бадьорий, за характером, рефрен фактурно насичений рухливими пасажами по звуках акордів (арпеджіо). У розробці з'являється нова спокійна і лірична тема, яка контрастує з помпезним фіналом, який завершується трьома акордами на тоніці.

Нотн. прикл. 23





К. Сіндінг віртуозно використовує виразові можливості фортепіано (фактурні, тембро-динамічні, регістри тощо) для втілення наскрізної драматургії. Широке розмаїття фортепіанної фактури представлено різними видами арпеджіо (довгі, короткі, ламані), октавними і акордовими пасажами, «дрібною» технікою. Художні образи у творі – героїчні і монументальні, вони виражені за допомогою досить довгих, за протяжністю, тем, гармонією пізньоромантичної доби (використання складних альтерованих акордів, акордів з додатковими тонами, емансипованими тощо).

3.2. Виконавські інтерпретації фортепіанних сонат

У сучасній виконавчій практиці, музикант не може професійно інтерпретувати, якщо в нього відсутні фундаментальні знання з музикознавства. Зокрема, усвідомлення законів та принципів драматургічного розвитку музичного твору, знання стилістики, біографії тощо, дозволяє вибудувати певну стратегію дій задля якісної, і наближеної до авторського задуму, інтерпретації. Розуміння структури твору стає можливим завдяки усвідомленню його жанрової і стильової специфіки, типу світогляду митця. Важлива роль, яку виконують музиканти-інтерпретатори як посередники між композитором та слухачем, актуалізує теоретичну проблему вивчення особливостей музичної драматургії творів різних жанрів та практичного втілення її принципів у виконавчій діяльності.

Поняття «інтерпретація» має досить широкий спектр значень та сфери застосування. У музичній сфері, за Ю. Юцевичем, виконавська

інтерпретація – це: «<...> художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець. Теорія музичної І. (інтерпретації – Я. С.) складається з другої половини ХІХ століть як галузь музикознавства» [40, с. 98].

Основним завданням музичної інтерпретації, на думку В. Москаленко, є «<...> формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору» [18, с. 7]. Слід розмежувати авторський та виконавський варіанти. Задум композитора може спиратися на багатогранну систему образів, що виникли у конкретній історичній та соціально-культурному середовищі під впливом певних психологічних факторів. Заглиблюючись у творчий задум композитора, в його історичну епоху та культурний шар, інтерпретатор залишає за собою право творчо переосмислити музичні образи, не порушуючи внутрішнього змісту музики. Водночас В. Іванова зазначає, що «<...> динамічні, темпові, тембральні особливості виконання належать значною мірою до компетенції виконавця. Таким чином, нотний текст є єдиним, але дуже неповним джерелом інформації про творчий задум автора» [8, с. 3].

Музична інтерпретація безпосередньо залежить від творчих особливостей мисленнєвої діяльності, а також мотивації музиканта. План роботи інтерпретатора над авторським твором, може включати дотримання декількох принципів. *По-перше*, аналіз та співвіднесення форми музичного твору та його художнього наповнення – слід виявити певну авторську ідею, яка виражена музичними засобами, та особливості її розвитку у твору. *По-друге*, слід розуміти структуру твору, його композиційні частини аж до найменших одиниць музичного тексту (мотивів і фраз – структурних; інтонації – як семантичної одиниці), що означає дослідити та розкодувати зміст кожної окремої частини. *По-третє*, об'єднати складові твору в динамічне ціле, не втративши цілісності твору. Також слід позначити спрямованість руху крізь місцеві кульмінації до головної. *В-четверте*,

важливим моментом інтерпретаторської роботи є відповідність виконавських традицій до культурно-історичних епох (бароко, класицизм, романтизм тощо).

Як зазначає А. Тарабанов, «жанр фортепіанної сонати з його відшліфованими століттями, і водночас динамічними, формами, “зразковим” виразом якого стали сонатні твори віденських класиків, може бути потужним інструментом впорядкування архітекτονіки індивідуального та колективного естетичного мислення» [29, с. 70]. Це має величезне значення в умовах зростаючого падіння інтересу до світової академічної музичної спадщини, що, на нашу думку, обумовлено інформаційним перевантаженням, зниженням освітнього рівня, моральними деформаціями членів суспільства.

3.2.1. Соната Т. Теллефсена: Й. Ларсен, Е. Стін-Ноклеберг

Багата з композиційно-драматургічної точки зору соната Т. Теллефсена, відкриває широкі можливості для її виконавської інтерпретації. За зразки виконання Сонати обрано записи норвезьких піаністів – Й. Ларсена⁵ та Е. Стін-Ноклеберга⁶.

Ліричне і експресивне виконання Сонати Й. Ларсеном [див.: Додаток 7], поєднує, властиві класичному стилю, лапідарність і строгість з романтичною пристрасстю. Виконання Е. Стін-Ноклеберга, відомий як знавець та талановитий інтерпретатор норвезької музики, відрізняється глибоким осмисленням національних традицій. Його гри також притаманна емоційна палкість, чутливість і виразність. У той самий час піаністу властива

⁵ Йорген Ларсен (1958) – талановитий вихованець Норвезької музичної академії та Консерваторії в Осло, у всьому світі відомий як майстер інтерпретації класичних та романтичних творів від бароко до сучасної музики, у тому числі норвезьких композиторів. В репертуарі твори Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, Е. Гріга. Він активно виступає як соліст та камерний музикант, відрізняючись технічною досконалістю та глибокою чуттєвістю. Митець записав декілька альбомів, невтомно бере участь у освітніх проектах, викладає у майстер-класах та підтримує молоді таланти [56]. В цілому ліричне і експресивне виконання Й. Ларсена поєднує властиві класичному виконанню лапідарність та строгість з романтичною пристрасстю.

⁶ Ейнар Стін-Ноклеберг (1944) – піаніст-віртуоз, відомий як знавець та талановитий інтерпретатор норвезької музики, зробив великий внесок у сучасну культуру Норвегії. Ним засновано «*Grieg Society in Oslo*», яке з 1993 року проводить конкурс «*The International Edvard Grieg Piano Competition*» для піаністів та композиторів. У 2000 році Е. Стін-Ноклеберг став засновником Міжнародного конкурсу піаністів Е. Гріга у Бергені [58]. Ним написана книга «*Onstage with Grieg*» [63], у якій представлені поради щодо виконання творів Е. Гріга. Що стосується дискографії піаніста, вона налічує більш ніж 50 записів, у тому числі й вся фортепіанна творчість Е. Гріга.

педантичність в аспекті дотримання авторського нотного тексту, глибоке занурення у відповідну історичну епоху.

Зробимо порівняльний аналіз виконання Сонати вищеназваними піаністами. Інтерпретація Й. Ларсеном першої частини на відміну від Е. Стін-Ноклеберга відрізняється досить стриманим виконанням без сильних емоцій, використанням менш контрастної динаміки, чіткої артикуляції і легкої, «крапкової» педалі. Піаніст намагається дотримуватися вказівок автора з агогіки. Складається враження, що Й. Ларсен ніби виконує сонату епохи класицизму.

Виконання I частини Е. Стін-Ноклебергом [див.: Додаток 8] у порівнянні з Й. Ларсеном – більш емоційне та сміливе в сенсі агогіки, проте темп – спокійніший. Між ГП і ПП – динамічний контраст більш виражений. Але це не заважає піаністу виконувати кожен ноту мелодії м'яко і співоче, надавати певної «матовості» і густоти тембру фортепіано. Звуковидобування відрізняється підкресленою легатністю, частішим використанням педалі.

У II частині Й. Ларсен струнко вибудовує фрази в довгу лінію та вертикаль в акордах. Піаніст майстерно розділяє пласти мелодії і акомпанементу, створює простір між ними, що надає його виконанню більшу легкість на відміну від Е. Стін-Ноклеберга. Педаль – неглибока, «крапкова». У II частині піаніст точно слідує вказівкам динамічних відтінків та агогіки автора.

Е. Стін-Ноклеберг II частину Сонати грає повільніше і підкреслено опукло відповідно авторській вказівці *con espressione*, уважно вслухається в кожен ноту, декламаційно вимовляючи її. Піаніст м'яко філірує закінчення коротких мотивів, при цьому зберігає єдину лінію. Додають виразності виконанню використання всередині фраз мікроагогіки та мікродинаміки. Темповий контраст у II частині між першим розділом та другим *Con moto* – не настільки явний, як у Й. Ларсена. При цьому в Е. Стін-Ноклеберга шістнадцяті та тридцять другі пунктирного ритму більш імпульсивні і гострі.

Використання педалі більш сміливе, її глибше натискання і довше затримування додає тембрального забарвлення, багатства колористичного звучання. У третьому розділі лінія шістнадцятих більш опукла внаслідок мікроагогії і виразного виконання.

У III частині Й. Ларсен досить точно дотримується динамічних та агогічних позначень у тексті. При рухливому темпі у порівнянні з Е. Стін-Ноклебергом – штрих менш уривчастий. Виконання Й. Ларсена – більш співуче завдяки глибшій та протяжнішій педалі. У Е. Стін-Ноклеберга – темп спокійніший, точніша артикуляція (відповідно до нотного тексту). На початку контраст у динамічних відтінках – не такий явний, як у Й. Ларсена, але протягом всієї частини поступово нарощується і ніби зберігає яскравість до кінця, до урочистого фіналу. У нього більше виражений контраст між рефреном і епізодами за характером. Піаніст застосовує неглибоку, «крапкову» педаль і чітко знімає її на паузах, а також фразях на *staccato* і пасажах.

Таким чином, попри того, що інтерпретації Й. Ларсена та Е. Стін-Ноклеберга – досить різні, кожна з них представляє велику цінність через досконалість їхнього піанізму, глибини мислення, відчуття форми і стилю.

3.2.2. Соната Е. Гріга: Л. Андснес і Е. Стін-Ноклеберг, Е. Гріг

За зразки виконання Сонати вибрано записи III та IV частин твору у виконанні самого автора (Е. Гріга), а також усі частини в інтерпретаціях Л. О. Андснеса⁷ та Е. Стін-Ноклеберга (Норвегія).

Головною цінністю для світових піаністів є те, що зберігся аудіозапис Сонати у виконанні самого автора, який був зроблений у 1903 році. Щоправда, композитор записав лише дві її частини (третя та фрагмент четвертої). Виконання Е. Гріга відзначається яскраво вираженою тематичною цілісністю,

⁷ Лейв Ове Андснес (1970) – один із відомих піаністів сучасності. Репертуар виконавця – широкий і різноманітний, у нього входять твори як віденських класиків, так і пізніх романтиків, але значне місце займають і високо цінуються виконавські інтерпретації творів Е. Гріга. Також у 1990 році піаніст отримав премію Е. Гріга [57].

темповою стрімкістю, стриманістю динамічних відтінків і агогічних відхилень. Бачення автора для нас є особливо цінним, оскільки, на нашу думку, ми можемо повніше зрозуміти задум автора, відображений у нотному записі.

Виконання Лейфа Ове Андснеса [див.: Додаток 9] – не просто романтизоване, піаніст зумів знайти баланс між раціональним та емоційним, майстерно гармонізуючи, властиву класицизму, конкретику, зібраність, зосередженість із ліризмом, пристрасністю, романтичною чутливістю. З усією впевненістю можна відзначити, що це виконання відрізняється і певним оркестровим мисленням (Л. О. Андснес – не тільки чудовий піаніст, але й диригент). Також важливо відзначити у порівнянні з Е. Грігом, що у виконанні Л. О. Андснеса є набагато більше контрастів: динамічних, темпових, образних. Палітра яскравих та соковитих музичних фарб – максимально різноманітна.

В інтерпретації Е. Стін-Ноклеберга переважає романтичне бачення, його виконання – більш рвучке, палке, але водночас й м'яке. У порівнянні з виконанням Л. О. Андснеса, який грає з масштабним розмахом, грандіозно та велично, виступ Е. Стін-Ноклеберга – більш камерний. В його інтерпретаційній палітрі присутні більше пастельних тонів, а діапазон контрастів – невеликий. Але Е. Стін-Ноклеберг, за глибоким почуттям і емоційним наповненням, не поступається Л. О. Андснесу.

Обрані піаністи надали свої унікальні інтерпретації Сонати Е. Гріга, водночас закладений композитором образ – глибоко відчутний і осмислений, бездоганно втілений кожним з них. Для повнішого і детального аналізу зробимо характеристику виконавських інтерпретацій кожної з частин Сонати.

В I частині Сонати Л. О. Андснес рельєфно розмежовує драматичний і ліричний образи, досягає цього різними типами звуковидобування, емоційністю і динамікою, діапазон якої – дуже широкий, контрасти показані яскраво та виразно. Агогіка використовується активно, але без надмірностей, гармонійно вплітаючись у загальний контекст усього твору. Ясно і опукло

проведено мелодичні лінії, які особливо виразні у нижніх регістрах. Галантно підкреслені синкоповані ходи в мелодії.

Що стосується I частини, Е. Стін-Ноклеберг сміливіше використовує педаль і агогіку, що частіше відбувається у середині фраз. Піаніст компенсує кожне уповільнення і прискорення, що дозволяє зберігати форму та цілісність I частини твору. Завдяки агогіці виконавець підкреслює певні інтонаційні вершини у мелодичній лінії, виразні рухи в акомпанементі. Темпові зміни майстерно відповідають загальному образному контексту цієї частини, що надає більшої виразності, глибокої схвильованості, душевності. У звучанні – більше м'якості, рефлексивності. Менш відчутний контраст у динамічних відтінках, але через вируючі внутрішні переживання виконавець опукло втілює драматичний і ліричний образи.

У II частині контраст між двома виконаннями значніший, що можна помітити через темпові та емоційні характеристики. Зокрема, Л. О. Андснес грає у стриманішому темпі, ніж Е. Стін-Ноклеберг, що надає відчуття заспокоєння через плавність ніжної, за характером, мелодії. Кульмінаційний епізод сприймається не як палкий душевний порив, а як здійснення над безмежним простором, нескінченністю, вічністю. У виконанні Е. Стін-Ноклебера прослідковуються певні почуття схвильованості і глибокої вразливості. Піаніст використовує густішу педаль, ніж Л. О. Андснес, зберігаючи прозорість гармонії. Верхні голоси мелодії в акордовій фактурі Е. Стін-Ноклеберг ніби «висвітлює». У Л. О. Андснеса мелодію чути не менш ясно, але піаніст не настільки виділяє її, відтінює від загальної фактури, скільки наповнює більш насиченими фарбами, колоритом.

III частину проаналізуємо у трьох інтерпретаціях. Е. Гріг виконує її в досить рухливому темпі, але початок першого і третього розділів, значно стримує, помітно прискорюючи з четвертого такту кожного з цих розділів, а їх закінчення істотно розширює. Протягом усієї частини він практично не використовує агогічні відступи. Його виконання є дуже цільним, спрямованим до самого кінця. Середній розділ – більш рухливий, ніж крайні. Але у

прагненні об'єднати всю частину в єдине ціле, з'являється певна метушливість, на відміну від інтерпретацій Л. О. Андснеса та Е. Стін-Ноклеберга, у яких є більше урочистості. Динамічні контрасти – менш різноманітні, а педаль використовується досить стримано, що характерно для епохи раннього романтизму.

Інтерпретації Л. О. Андснеса та Е. Стін-Ноклеберг між собою, певною мірою, схожі, але значно відрізняються від виконання Е. Гріга. Гра норвезьких піаністів навіює картини скандинавських епосів та героїчних легенд. У першому і третьому розділах III частини з характерними синкопами і барвистою акордовою фактурою, виразно відчутні повільна велична хода, наприклад – відважного героя-переможця верхи на коні. Піаністи грають повільніше, ніж Е. Гріг, їх інтерпретації відрізняються насамперед більш мужнім характером, глибоким осмисленням музичного образу, що особливо простежується у Л. О. Андснеса. Але водночас попри романтичне виконання, значною мірою виражені і строгість, непохитність, певна суворість. М'якше виконання Е. Стін-Ноклеберга. Піаніст досить рясно використовує агогіку, що надає музиці більше схвильованості, емоційності. Темпові відступи присутні не лише наприкінці фраз, а й у середині – вони підкреслюють таким чином інтонаційні вершини у мелодії або у лінії баса. Менш яскраві динамічні контрасти, ніж у Л. О. Андснеса.

Середній розділ III частини – яскраве втілення ліричного образу. У Л. О. Андснеса він досить ніжний, невагомий, ніби віддалений спогад про щось прекрасне і добре. Мелодична лінія в середньому розділі в інтерпретації Е. Стін-Ноклеберга – мов сонячний промінь пронизує простір своїм сліпучим світлом і чистотою. Виконавець виразно підкреслює її ясність, прозорість, легкість.

Контрастність драматичного та ліричного образів у IV частині досягає найвищої точки. У виконанні Л. О. Андснеса ці контрасти показані максимально яскраво і глибоко. Піаніст виражає драматичний образ дуже збірано, концентровано, скупі використовуючи педаль і дотримуючись

єдиного темпу (*senza rubato*). Особливо виразний пунктирний ритм у тріолях, блискучі та стрімкі пасажі шістнадцятими. Велике значення відведено синкопованій мелодійній лінії у лівій руці, яка викладена октавами.

Близько між собою вираз драматичного образу у виконанні Е. Гріга і Е. Стін-Ноклеберга. Нерідко ними використовуються темпові «розширення» для більш виразного підкреслення того чи іншого мотиву. У виконанні Е. Гріга це особливо помітно при проведенні мелодичної лінії в партії лівої руки. Виконання Е. Стін-Ноклеберга характеризується романтичним звучанням, м'якістю, піаніст використовує насиченішу педаль, ніж Е. Гріг і Л. О. Андснес.

Ліричний образ IV частини схожий до II за характером. У Л. О. Андснеса він більш спокійний, споглядальний, а в Е. Стін-Ноклеберга – схвильований і поривчастий. В обох піаністів лірична тема рясніша агогікою та використанням педалі, ніж драматична. У Е. Гріга лірична та драматична теми менш контрастні – у використанні ритмічної педалі, звук менш протяжний, місцями – уривчастий, а агогіка майже відсутня. Л. О. Андснес використовує більше контрастів, ніж Е. Гріг і Е. Стін-Ноклеберг, відтінки *p* та *f* – різноманітні. Е. Гріг і Е. Стін-Ноклеберг в ліричній темі хорального складу, окрім верхнього голосу, що солює, виразно виконують один з середніх голосів, створюючи діалог, що свідчить про індивідуалізоване виконавське мовлення.

Л. О. Андснес IV частину грає жвавіше, ніж Е. Стін-Ноклеберг. Свого апогею і грандіозності Соната досягає в коді – кожен з виконавців інтерпретує її по-різному, але цікаво і яскраво. Е. Стін-Ноклеберг розширює музичний часопростір за чотири такти до початку коди, відтворюючи контраст від гучного звучання до тихішого, посилюючи зону кульмінації. У коді наявна просторовість. Завдяки пружнішому проведенню лінії баса, Л. О. Андснесу вдається створити більш об'ємне звучання.

3.2.3. Соната К. Сіндінга: Д. Ловенталь, М. Чуб

Соната К. Сіндінга – досить складна для виконання, потребує професійного володіння різними видами фортепіанної техніки, внутрішньої витриманості від піаніста при частих змінах тематизму і фактури в швидких темпах. За зразки виконання Сонати обрано інтерпретації Д. Ловенталю⁸ (США) і М. Чуба⁹ (Україна).

Д. Ловенталь [див.: Додаток 10] володіє мистецтвом тонкої динамічної градації, вміло використовує відтінки: від гучного до тихого звучання для створення емоційних контрастів. Уважність до артикуляції та фразування дозволяє йому створювати виразні та логічно побудовані музичні фрази. Володіючи багатою звуковою палітрою, Д. Ловенталь у своїх інтерпретаціях передає різноманітність тембрових відтінків, що робить його гру насиченою та барвистою. Піаніст відображає широкий спектр емоцій від ніжної лірики до драматизму, що надає його інтерпретації особливої проникливості.

Виконання М. Чуба [див.: Додаток 11] відрізняються чіткістю, легкістю, точністю. Піаніст, тонко відчуючи єдиний художній задум композитора, чудово виконує ліричні фрагменти Сонати, передаючи тонкі емоційні нюанси, створюючи глибокі музичні образи. Виконавчий стиль М. Чуба є гармонійним поєднанням технічної віртуозності, емоційної виразності та інтелектуальної глибини. Крім виконавської діяльності, М. Чуб приділяє велику увагу науковій роботі з вивчення культури та історії Норвегії, зокрема, творчості К. Сіндінга, що дозволяє йому краще розуміти, відчувати та практично, через гру, виражати унікальні риси та настрої норвезької музики, створюючи рідкісні інтерпретації.

⁸ Д. Ловенталь (1932) – сучасний американський піаніст, переважно віртуозної та пізньої романтичної музики, голова фортепіанного факультету Джул'ярдської школи (Нью-Йорк), провідний викладач Західної музичної академії (Монтесито, Каліфорнія), відомий як фахівець із творчості Ф. Ліста та Б. Бартока. Учень О. Самарофф, Е. Стюерманна та В. Капелла, А. Корто [53].

⁹ Максим Чуб (1996) – харківський піаніст і науковець, випускник ХНУМ, популяризатор фортепіанної спадщини норвезького композитора К. Сіндінга. На цей час піаніст виконав і записав кілька циклів та великих фортепіанних творів: Шість п'єс ор. 31, 15 каприсів для фортепіано ор. 44, Сонату для фортепіано ор. 91, Варіації для фортепіано «Фатум» ор. 94, Фантазії для фортепіано ор. 114 [9].

Порівнюючи виконання I частини Сонати двома вищеназваними піаністами, зазначимо, що Д. Ловенталь чітко дотримується авторських вказівок, створює драматичні, емоційні, потужні контрасти у творі. Від самого початку і до кінця частини відчувається тривога.

Виконання М. Чубом I частини кардинально відрізняється від Й. Ловенталя м'якістю (аж до ніжності), відсутністю підкресленого драматизму та яскраво виражених динамічних контрастів, сплесків на *f* – це не стільки емоційне виконання, скільки – глибоко інтелектуальне, філософське.

Мелодійна лінія у II частині в інтерпретації Д. Ловенталя – дуже опукла. Тема виконується неквапливо і велично. Перша варіація – ніжна та пісенна. Для другої та третьої варіацій характерні густі тембральні фарби у низькому регістрі в мелодійній лінії лівої руки при акордово насиченій правій.

У М. Чуба II частина більш повітряна і легка завдяки рухливішому темпу. Градації тихого звучання – багатші. Тема виконується оповідально, а підхід до кульмінації і сама кульмінація – урочисті. Перша варіація у його виконанні набуває танцювальності, польотності. Друга – повертає слухача до оповідності, але в більш активному темпі у третій та четвертій варіації. Піаніст точно дотримується вказівок автора з динаміки.

У III частині Д. Ловенталь застосовує педаль менше ніж М. Чуб, при цьому дуже чуйно реагує на динамічні зміни, стрімко перемикаючись з тихого звучання на голосне і навпаки, точно виконуючи вказівки композитора. Виконання – дуже спрямоване, цільне, драматично-трагічне і експресивне, артикуляція в шістнадцятих – дуже чітка.

Виконання М. Чуба в стриманішому темпі – виразне, співоче, душевне, відрізняється, притаманним твору, ліричним драматизмом, чіткою артикуляцією, м'якішим звуковидобуванням.

Висновки до Розділу 3

Проаналізовані сонати належать до ранніх періодів творчості Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга, є їх першими творами в цьому жанрі. Експериментаторські та новаторські тенденції виявилися не чужими всім трьом норвезьким композиторам (митці сміливо зіставляють між собою тональності, надають звучанню особливого колориту, внаслідок незвичної альтерації та включення різноманітних ладів народної музики). Особливо що до цього виділяється К. Сіндінг.

Митцям притаманна орієнтація на класико-романтичні традиції, в тому числі – національно позначені романтичні спадкоємні зв'язки. Зазначимо, що у творчості норвезьких композиторів сонатний цикл, його класична модель, значно збагачується художніми образами скандинавської культури.

Принципи фактурного втілення, основні тематичні ідеї, особливості сонатної драматургії та інші прийоми, виявляють споріднені ознаки з творчістю європейських композиторів XIX століття: Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера.

Романтична стилістика зумовлює різноманітні підходи для музичного втілення ідей. Задум композитора може мати багатоплановий вимір і спиратися на багатогранну систему образів, що виникли у конкретній історичних та культурних обставинах під впливом певних психологічних чинників. Заглиблюючись у творчий задум композитора, в його історичну епоху та культурний шар, інтерпретатор залишає за собою право творчо переосмислити музичні образи, не порушуючи внутрішнього змісту музики.

За зразки інтерпретацій Сонати Т. Теллефсена були взяті виконання сучасних норвезьких піаністів Л. О. Андснеса та Й. Ларсена; Сонати Е. Гріга – записи III та IV частин твору у виконанні автора, а також норвезьких піаністів – Л. О. Андснеса та Е. Стін-Ноклеберга; Сонати К. Сіндінга – інтерпретації Д. Ловенталя (США) та М. Чуба (Україна). Дані піаністи були обрані не випадково. Найбільшу цінність представляють інтерпретації музикантів, які були народжені та виховані у норвезькій культурі. Саме

національне коріння дозволило Л. О. Андснесу, Й. Ларсену та Е. Стін-Ноклебергу органічно втілили, закладені авторами у творах, ідеї, а також допомогло знайти раціональні та емоційні ключі до творів норвезьких композиторів. Серед інтерпретаторів Сонати К. Сіндінга, було обрано виконання піаністів Д. Ловенталя та М. Чуба – зразки глибокого відчуття драматургії твору і особливого, філософського бачення композиторського стилю.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження теми еволюції фортепіанної сонати у творчості композиторів Норвегії середини XIX – початку XX століть ми прийшли до наступних висновків:

1. Простежені тенденції розвитку музичної культури Норвегії доби середнього і пізнього романтизму (середина XIX – початок XX століть). На нашу думку, географічне положення країни вплинуло так чи інакше на становлення самобутнього стилю норвезьких композиторів, які у своїй творчості спиралися переважно на народні традиції. При цьому контакти з провідними культурними центрами Німеччини, Франції, Італії та інших країн, дозволили їм увібрати певні професійні напрацювання західноєвропейських музикантів.

2. Зробили спробу визначення основних рис сонатної форми та прослідкували її еволюцію, зміст якої – у законах діалектики: зав'язці конфлікту, його поглибленню та розв'язці. Драматургічно-композиційні та стильові особливості сонати слугують задачі втілення художньої ідеї композитора музичними засобами. Значних змін соната зазнала у добу романтизму. При усталеній класицистичній традиції сонатного циклу, романтичній сонаті притаманна не тільки оповідальність, але й експресивність, що позначилося у драматичних контрастах, а інколи й імпровізаційному початку.

Аналіз Сонат Т. Теллефсена, Е. Гріга і К. Сіндінга дозволяє дійти висновків про еволюційний розвиток жанру фортепіанної сонати в творчій спадщині норвезьких композиторів: від ранньоромантичної традиції Т. Теллефсена, через Е. Гріга і до пізнього романтизму у К. Сіндінга.

Романтичні риси сонатного циклу зазнають певних змін в творчості норвезьких композиторів. Так, лапідарність мелодійного викладу у Т. Теллефсена змінюється фактурною тематичною трансформацією і значним гармонічним збагаченням у Е. Гріга, і особливо у К. Сіндінга. Стислість

мелодійного викладу у Т. Теллефсена вражає своєю емоційною стриманістю, тоді як Е. Гріг і К. Сіндінг трактують фортепіано як колористичний інструмент, а структура сонат вказують на певні ознаки у композиторів навіть симфонічного мислення (наскрізний тематичний розвиток).

3. Музична мова норвезьких композиторів є синтезом мелодики, ладо-гармонії та ритмів, взятих з національної музики (норвезького фольклору) з західноєвропейськими музичними традиціями (лірика, мелодико-інтонаційні звороти, закони і принципи фразування). Поєднання цих початків формує не тільки унікальний композиторський стиль, але й світогляд. Опанування сонатного жанру композиторами передбачає трансформацію їх мислення у напрямку його усвідомлення як архітектонічного цілого (ніби відкриває шлях до сприйняття цілісності життя як такого).

4. Драматургічно-композиційний і порівняльний аналізи виконавських інтерпретацій сонат Т. Теллефсена, Е. Гріга та К. Сіндінга, дозволяє сформувати цілісне уявлення щодо їх стилістики: виявлена тенденція розвитку сонатного жанру і форми в норвезькій музиці доби романтизму: від тектоніки (побудови форми і тематизму твору без урахування пріоритетності цілого над деталями, головного над другорядним, певної розрізненості частин сонатного циклу у Т. Теллефсена, що відповідає класичному стилю) до архітектоніки (створення музики відповідно до певної ідеї, що надає твору закінченості і цілісності, як то в Е. Гріга і К. Сіндінга – риси романтичної традиції).

5. Жанр сонати був значно збагачений національно-орієнтованими ментальними якостями норвезьких композиторів, національним колоритом та образами скандинавського фольклору.

6. Вплив західно-європейської музичної культури на мовлення норвезьких композиторів виявився в орієнтації на класико-романтичні традиції. Принципи фактурного втілення, основні тематичні ідеї, особливості сонатної драматургії виявляють споріднені ознаки з творчістю європейських композиторів XIX століття Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера.

7. Виявлені аспекти інтерпретації обраних сонат сучасними піаністами (Й. Ларсена, Е. Стін-Ноклеберга, Л. Андснеса, Д. Ловенталя, М. Чуба). У сучасній виконавчій діяльності важливими є не тільки практичні навички музиканта-інтерпретатора, а й наявність у нього фундаментальних музикознавчих знань, зокрема усвідомлення законів та принципів драматургічного розвитку музичного твору дозволяє вибудувати його форму та створити своєрідну інтерпретацію (яка може бути як об'єктивною – максимально наближеною до авторського задуму, так і суб'єктивною). Цілісна (глибока і правдива) інтерпретація виконавцями зумовлена їх розумінням жанрової та стильової специфіки твору, також певним чином – фактів з біографії (у тому числі й світогляду).

У перспективі, спрямованість теми цього дослідження може бути збережена, але значно розширена завдяки вивченню не тільки сонат, але й фортепіанних концертів інших Норвезьких композиторів – Фартейна Валена (1887–1952), Харальда Северуда (1897–1992), Гейра Твейта (1908–1981).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Семантика тематизму фуг у контексті образної самобутності циклу «Три Сонати та три Партити для скрипки соло» Й. С. Баха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2022. Вип. 64. С. 92–109.
2. Горюхіна Н. Вчення про музичну форму: підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. 207 с.
3. Гребенюк Н. Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 150–163.
4. Григор'єва Г. До історії і теорії сонатного принципу: сонатно-строфічна форма в духовній музиці В. А. Моцарта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2012. Вип. 5. С. 229–242.
5. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64–70.
6. Дедусенко Ж. Особливості втілення жанру сонати для скрипки і фортепіано в творчості Габрієля Форе (на прикладі Сонати № 2, e-moll, op. 108). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2021. Вип. 59. С. 157–170.
7. Дубка О. Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти. *Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2019. Вип. 54. С. 55–70.
8. Іванова В. Л. Роль і місце музичної інтерпретації в системі виконавської майстерності : матеріали Четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції 17–18 лютого. Комунал. заклад вищої освіти Ужгородського інституту культури і мистецтв Закарпатської обласної ради, 2022. С. 54–57.
 9. Кафедра камерного ансамблю ХНУМ. Чуб Максим Андрійович. URL: <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/chamber-ensemble/Chub.pdf> (дата звернення: 17.03.24).
 10. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення: 24.01.2023).
 11. Концерт №1 творчого аспіранта Максима Чуба (ХНУМ імені І. П. Котляревського) / Christian Sinding. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wHqzfgwSghw&ab_channel=MaksymChub (дата звернення: 17.02.2024).
 12. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
 13. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
 14. Кутасевич А. В. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2015. Вип. 45. С. 110–130.
 15. Лисовенко О. Еволюція камерної сонати у творчості А. Шнітке. *Київське музикознавство*. Київ, 2012. Вип. 43. С. 116–126.

16. Мізітова, А. Жанрові та історичні «іпостасі» сонати (на шляху до романтизму). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2001. С. 114–123.
17. Міхєєва Н. Кларнет і альт в Сонатах Й. Брамса ор. 120 та виконавська стратегія піаніста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2021. Вип. 59. С. 145–157.
18. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
19. Мурза Н. Країни Скандинавії на початковому етапі Європейської інтеграції. *Наука. Релігія. Суспільство*. Донецьк, 2011. № 2. С. 78–82.
20. Ніколаєвська Ю., Черненко В. Сміслові обертони сонатної форми: філософсько-музикознавчий коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2007. Вип. 19. С. 116–127.
21. Пахаренко В. Романтизм як відкриття людини. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2013. № 71. С. 205–209.
22. Потоцька О. Виконавський аналіз музичного твору як необхідна складова інтерпретаторської діяльності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 235–245.
23. Рощенко О. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа. *Научный вестник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 156–167.
24. Рудь П. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*

- та теорії і практики освіти. *Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2017. Вип. 47. С. 166–178.
25. Сагалова Г. Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта і Соната Op. 31 № 2 Л. ван Бетховена: семантичний та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2021. Вип. 61. С. 76–97.
 26. Седюк І. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 154–168.
 27. Словопедія : URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53409/387953.html> (дата звернення: 23.01.2023).
 28. Стогній В. Проблема взаємодії музичного стилю та художньо-виражальних засобів у семантико-інтерпретаційному зрізі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2007. Вип. 19. С. 284–294.
 29. Тарабанов А. Виконавський та загальнобуттєвий часо-простір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2021. Вип. 61. С. 50–75.
 30. Тарабанов А. Виконавський часопростір Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2022. Вип. 62. С. 55–78.
 31. Тарарак Ю. Художньо-образне мислення у формуванні виконавської майстерності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2001. Вип. 6. С. 158–163.

32. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2009. 20 с.
33. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2009. 17 с.
34. Хмель Н. Особливості темброво-фактурної трансформації «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Г. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано (у п'яти частинах). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 394–408.
35. Чернявська М. До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Збірник наукових праць ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2010. Вип. 30. С. 185–194.
36. Чуб М. Невідомий романтик Крістіан Сіндінг: еволюція фортепіанного стилю : дис. ... д-ра мистецтва. Київ, 2023. 95 с.
37. Шаповалова Л. Альтова соната Д. Шостаковича (образ автора як тип рефлексії). *Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть*. Харків: Каравела, 1999. С. 76–84.
38. Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків, Скорпіон, 2007. 292 с.
39. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
40. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
41. Benestad F., Schjelderup-Ebbe D. Edvard Grieg: Chamber music: nationalism, universality, individuality. Oslo : Scandinavian University Press, 1993. 198 p.

42. Carley L. Edvard Grieg in England. England : Boydell Press, 2006. 462 p.
43. Caron J.-L. Edvard Grieg, Northern Chopin: life and work. Lausanne : Editions L'âge d'homme, 2003. 371 p.
44. Christensen J., White J., Herresthal H., Korhonen K., Broman P., Eide M. Pedersen. New Music of the Nordic Countries. New York : Pendragon Press, 2002. 605 p.
45. Christian Sinding - Piano Sonata in B minor, Op.91 (Lowenthal). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=37pkqutfSKs&ab_channel=AlexanderLee (accessed: 30.02.2024).
46. Falnes O. J. National Romanticism in Norway. Columbia : Columbia University Press, 1933. 398 p.
47. Finck H. T. Edvard Grieg. New York : John Lane Company, 1909. 192 p.
48. Grieg E. Piano Sonata in e-moll, op. 7. Performed by Stin-Nokleberg E. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iWQUeipn-N0&ab_channel=Medtnaculus (accessed: 20.01.2024).
49. Grieg E. Piano Sonata, Op.7 e-moll [Notes]. Frankfurt : C. F. Peters, 1986. P. 42–63.
50. Grieg E. Diaries, Articles, Speeches / edit. Benestad F., Halverson W. Columbus : Peer Gynt Press, 2001. 455 p.
51. Griffiths T. Scandinavia. London : Hurst Publishers, 2004. 298 p.
52. Grinde N. Norsk musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år. Oslo : Universitetsforlaget, 1993. 417 p.
53. Lowenthal Jerome. URL: <http://www.jerome-lowenthal.com/about> (accessed: 29.11.2023).
54. Mikyung L. The influence of norwegian folk elements on thomas dyke Tellefsen's mazurkas op. 3 (1849) and op. 14 (1853) *Doctor's thesis*. University Of North Texas. Texas, 2014. 48 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699859/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (accessed: 29.05.2023).

55. Musikk i Norge : URL: [https://snl.no/Musikk i Norge](https://snl.no/Musikk_i_Norge) (søknadsdato: 29.02.2024).
56. Norwegian University of Science and Technology. Jørgen Larsen. URL: <https://www.ntnu.edu/employees/joelar> (søknadsdato: 07.02.2024).
57. Pianist Andsnes Leif Ove. URL: <https://leifoveandsnes.com/> (accessed: 18.01.2024).
58. Professor Einar Steen-Nøkleberg. URL: <https://www.euroartsacademy.org/einar-steen-nokleberg> (søknadsdato: 22.01.2024).
59. Rugstad G. Christian Sinding 1856-1941: en biografisk og stilistisk studie. Oslo : Cappelen Damm, 1979. 289 p.
60. Schjelderup-Ebbe D. A Study of Grieg's Harmony. Oslo : Norsk Musikkgranskning, 1953. 170 p.
61. Sinding C. Piano Sonata, Op.91 h-moll [Notes]. Copenhagen : Wilhelm Hansen, 1909. 39 p.
62. Smith F. Nordic Art Music. From the Middle Ages to the Third Millennium. Praeger, 2002. 193 p.
63. Steen-Nøkleberg E. Onstage with Grieg: interpreting his piano music. Bloomington : Indiana University Press, 1997. URL: <https://archive.org/details/onstagewithgrieg0000stee> (application date: 05.01.2023).
64. Stein R. H. Grieg: Eine Biographie. Berlin : Schuster & Loeffler, 1921. URL: <https://archive.org/details/griegeinbiograph00stei/page/n7/mode/2up> (application date: 26.04.2024).
65. Tellefsen – Sonata in C Minor (Op.13) (Steen-Nøkleberg). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vpz73MNnIhU&ab_channel=Fruisen (søknadsdato: 26.11.2023).
66. Tellefsen – Sonata in C minor, op. 13: I. Allegro moderato (Jørgen Larsen). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jgxB2KYPBeA&list=OLAK5uy_kQG

[Dm_WfezNNJ8fdNPbt7gwZ5MXFdvKuo&index=19&ab_channel=JørgenLarsen-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=mrZXKOxlSPk&list=OLAK5uy_kQG_Dm_WfezNNJ8fdNPbt7gwZ5MXFdvKuo&index=19&ab_channel=JørgenLarsen-Topic) (søknadsdato: 26.04.2024).

67. Tellefsen – Sonata in C minor, op. 13: II. Adagio (Jørgen Larsen). *YouTube*.
URL:

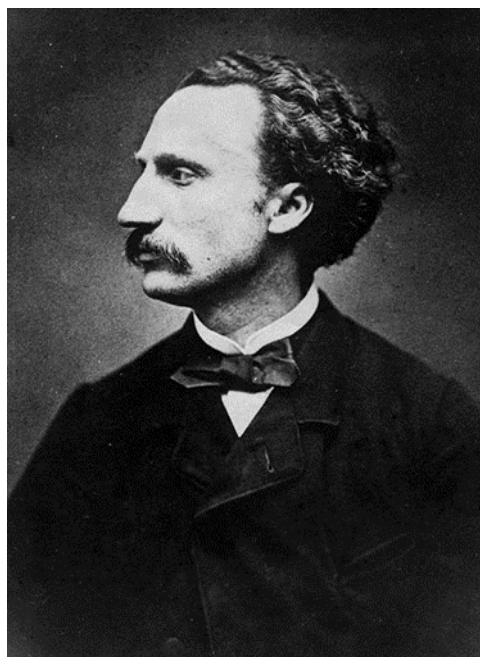
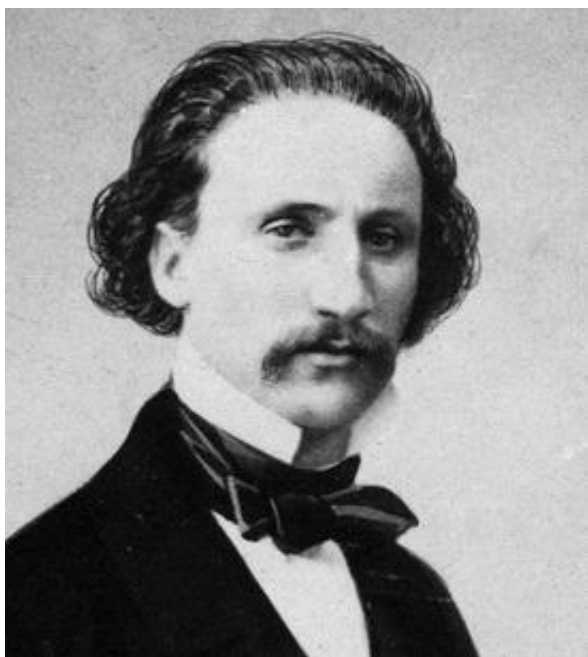
https://www.youtube.com/watch?v=mrZXKOxlSPk&list=OLAK5uy_kQG_Dm_WfezNNJ8fdNPbt7gwZ5MXFdvKuo&index=20&ab_channel=JørgenLarsen-Topic (søknadsdato: 26.04.2024).

68. Tellefsen – Sonata in C minor, op. 13: III. Rondo - Vivace (Jørgen Larsen). *YouTube*. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=vjBZ3Fl6vkY&list=OLAK5uy_kQGDm_WfezNNJ8fdNPbt7gwZ5MXFdvKuo&index=21&ab_channel=JørgenLarsen-To (søknadsdato: 26.04.2024).

69. Tellefsen T. Piano Sonata, Op.13 c-moll [Notes]. Paris : S. Richault, 1855.
15 p.

70. Tellefsen T. Thomas Tellefsens Familiebreve / edit. Schjelderup G. Kristiania, 1923. 179 p.

ДОДАТКИ**Додаток № 1****Томас Дайк Акланд Теллефсен**

Додаток № 2

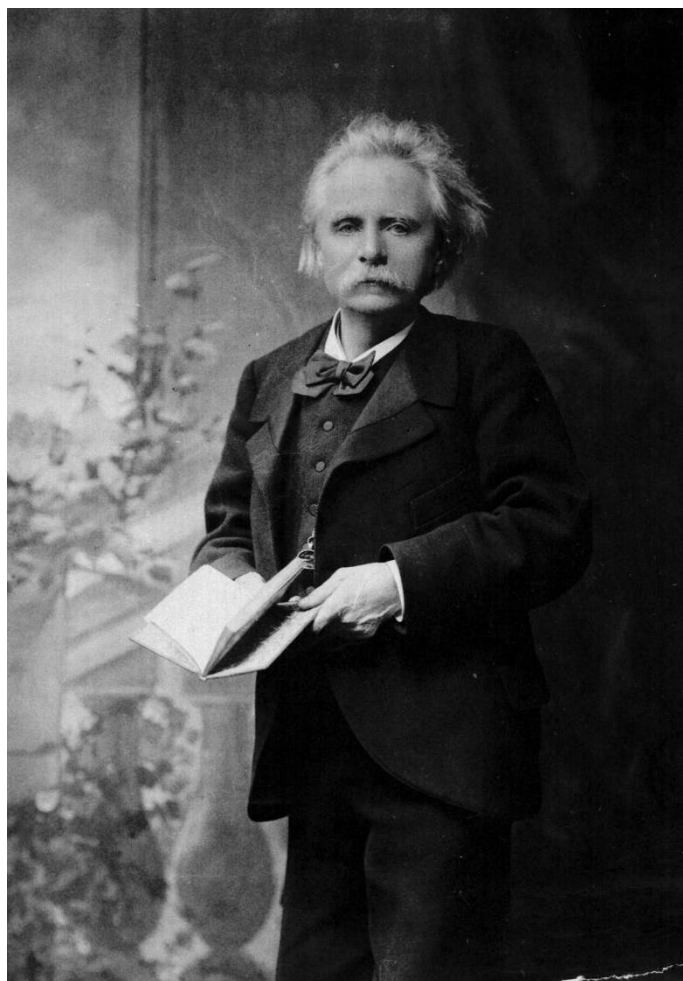
Творча спадщина Томаса Теллефсена

- | | |
|---|--|
| op. 1 – 4 Mazurkas (1846) | op. 24 – Grande Mazurka (1858) |
| op. 2 – Nocturne № 1 (1849) | op. 25 – Grande Etude (1858) |
| op. 3 – 4 Mazurkas (1849) | op. 26 – Bruraslaatten (1858) |
| op. 4 – The Sacred Hymn «Ave Maria» (1850) | op. 27 – Valse (1863) |
| op. 5 – 3 Valses brillantes (1851) | op. 28 – Ballade (1860) |
| op. 6 – Tarentelle (1853) | op. 29 – Marche triomphale (1861) |
| op. 7 – Elegie (1853) | op. 30 – 2 Grandes Valses (1861) |
| op. 8 – Piano Concerto № 1 (1847–1848) | op. 31 – Piano Trio (1862) |
| op. 9 – Huldredansen (1853) | op. 32 – — (№ 1 Berceuse, № 2 Joyeux Refrain, № 3 Dans la Vallée, Idylle.) Mazurka (Polskdans) (1862–1863) |
| op. 10 – Adagio et Rondo (1853) | op. 33 – Au travers d'un songe (1868) |
| op. 11 – Nocturne № 2 (1853) | op. 34 – Air de ballet (1865) |
| op. 12 – Theme Original et Fantaisie (1855) | op. 35 – Capriccio appassionato (1868) |
| op. 13 – Piano Sonata (1848) | op. 36 – Violin Sonata № 2 (1867) |
| op. 14 – 6 Mazurkas (1853–1855) | op. 37 – Impromptu (1872) |
| op. 15 – Piano Concerto № 2 (1853) | op. 38 – Nocturne № 4 (1872) |
| op. 16 – 3 Feuilletts d'album (1855) | op. 39 – Walhallafesten (1870) |
| op. 17 – Nocturne № 3 (1855) | op. 40 – Sonate pour deux pianos (1870) |
| op. 18 – Grande Polonaise (1855–1856) | op. 41 – Sonate pour deux pianos (1849) |
| op. 19 – Violin Sonata № 1 (1855–1856) | op. 42 – Sonate pour deux pianos (1868) |
| op. 20 – Allegretto (1856) | op. 43 – Etude (1867) |
| op. 21 – Cello Sonata (1857) | op. 44 – Pavane de la Reine Elisabeth (1870) |
| op. 22 – Toccata (1857) | |
| op. 23 – La petite mendiante (1858) | |

**Ранні фортепіанні та вокальні твори Т. Теллефсена,
написані близько 1842 року**

Valse	Cantabile <i>D-dur</i>
Moderato	Fughetta XII
Choral variations on the hymn «Kimer, I klokker»	Interlude
Prelude	Fughetta XIII
Lento – Allegro moderato – Tempo primo	Versette <i>d-moll</i>
Larghetto	Fughetta XIV <i>d-moll</i>
Prelude <i>G-dur</i>	Fughetta XV <i>e-moll</i>
Suite (Prelude, Versette, Prelude 2, Prelude da capo)	Prelude to Fugue
Fughetta'r, Versettes, Cantabill, Fughetta I	Variation
Fughetta II <i>C-dur</i>	Waltz
Fughetta III <i>C-dur</i>	Adagio
Fughetta IV <i>a-moll</i>	Prelude
Fughetta V <i>a-moll</i>	Preludio Andantino – mixolidian d-da capo al fine
Fughetta VI <i>a-moll</i>	Preludio I
Fughetta VII <i>e-moll</i>	Prelude
Versette <i>g-moll</i>	Prelude (Picardian)
Fughetta VIII <i>g-moll</i>	Fuga
Cantabile <i>g-moll</i>	Prelude II
Fughetta IX <i>G-dur</i>	Adagio
Fughetta X <i>G-dur</i>	Prelude III
Fughetta XI <i>G-dur</i>	Interlude
Cantabile <i>C-dur</i>	Variations on the Hymn «Jesus styr du mine tanker»
	Prelude on the Hymn «I Jesu Navn»

Едвард Хагеруп Гріг



Едвард Гріг з дружиною Ніною Гріг

Фортепіанні твори Е. Гріга

- | | |
|---|--|
| op. 1 – Four Piano Pieces (1861) | op. 40 – Holberg Suite (1884) |
| op. 3 – Poetic Tone Pictures op. 6
Humoresques (1863) | op. 43 – Lyric Pieces III (Sommerfugl,
Ensom vandrer, I hjemmet, Liten fugl,
Erotikk, Til våren) (1886) |
| op. 7 – Piano Sonata e-moll (1865) | |
| op. 12 – Lyric Pieces I (Arietta, Vals,
Vektersang, Alfedans, Folkevisе,
Norsk, Albumblad, Fedrelandssang)
(1866–1867) | op. 47 – Lyric Pieces IV (Valse-
Impromptu, Albumblad, Melodi,
Halling, Melankoli, Springtanz, Elegi)
(1885–1888) |
| op. 16 – Klaverkonsert (1868) | op. 54 – Lyric pieces V (Gjetergutt,
Gangar, Trolltog, Notturmo, Scherzo,
Klokkeklang) (1891) |
| op. 17 – 25 Norwegian Folk Songs and
Dances (1869) | op. 57 – Lyric pieces VI (Svundne
dager, Gade, Illusjon, Geheimniss, Sie
tanzt, Heimweh) (1893) |
| op. 19 – Pictures from Folk Life
(1870–1871) | |
| op. 24 – Ballade g-moll (1875–1876) | op. 62 – Lyric Pieces VII (Sylfide,
Takk, Fransk serenade, Bekken,
Drømmesyn, Hjemad) (1895) |
| op. 28 – Album Leaves (1864–1878) | |
| op. 29 – Improvisations on Two
Norwegian Folk Songs (1878) | op. 65 – Lyric Pieces VIII (Fra
ungdomsdagene, Bondens sang,
Tungsinn, Salong, Troidhaugen)
(1896) |
| op. 38 – Lyric Pieces II (Berceuse,
Folkevisе, Melodi, Halling,
Springdans, Elegi, Vals, Kanon)
(1883) | op. 66 – 19 Norwegian Folk Songs
(1896) |

op. 68 – Lyric Pieces IX (Matrosenes oppsang, Bestemors menuet, For dine føtter, Aften på højfjellet, Bådnåt, Valse mélancolique) (1898)

op. 71 – Lyric Pieces X (Det var engang, Sommeraften, Småtrol, Skogstillhet, Halling, Forbi, Efterklang) (1898)

op. 72 – Norwegian Peasant Dances (1902–1903)

op. 73 – Moods (1901–1905)

Six Norwegian Mountain Melodies

Album Leaf (1878)

White Clouds

Gnomes' Tune

The Dance Goes On

At Halfdan Kjerulf's Memorial Column

Canon à 4 voci (1860)

Seven Fugues for Piano

Фортепіанні твори без номера опусу

Larvikspolka (1858)

Three Piano Pieces (1858–1859)

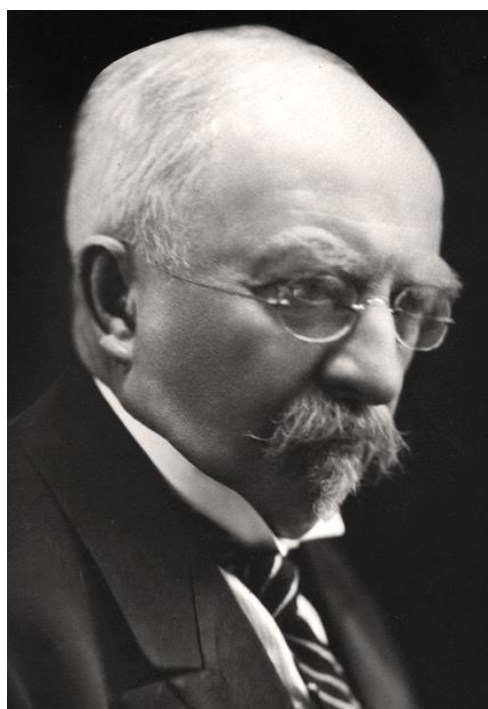
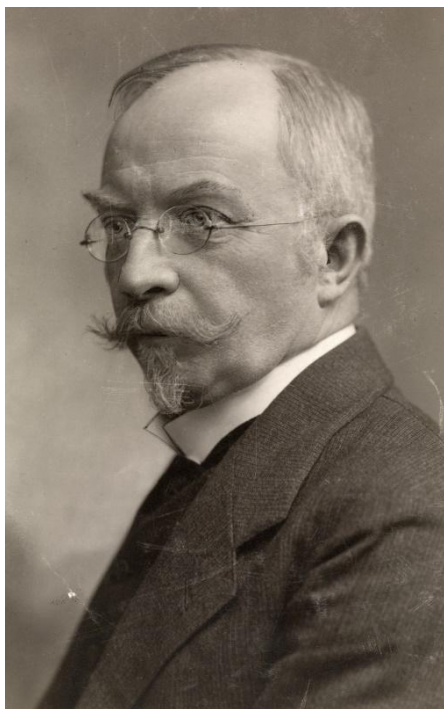
Nine Pieces for Children (1858–1859)

23 Short Pieces for Piano (1858–1859)

Three Piano Pieces (1860)

Agitato (1865)

Funeral March in Memory of Rikard Nordraak (1866)

Крістіан Август Сіндінг

Фортепіанні твори Крістіана Сіндінга

Фортепіано соло

- | | |
|---|--|
| op. 3 – Suite for piano (1886) | op. 86 – Sieben Stücke (1908) |
| op. 7 – Etude (1886) | op. 88 – Drei Stücke |
| op. 20 – Skizze | op. 91 – Piano Sonata <i>h-moll</i> (1909) |
| op. 24 – Fünf Stücke | op. 93 – Quatre Miniatures |
| op. 25 – Sieben Stücke | op. 94 – Fatum |
| op. 31 – Sechs Stücke | op. 97 – Des Morgens № 1 |
| op. 32 – Marche grotesque № 1,
Frühlingsrauschen № 3 | op. 97 – Auf dem Wasser № 2 |
| op. 33 – Serenade № 4 | op. 97 – Intermezzo № 3 |
| op.33 – Scherzo № 6 | op. 97 – Gewitter № 4 |
| op.34 – Prelude № 1, Caprice № 3 | op. 97 – Aquarell № 5 |
| op. 44 – 15 Caprices | op. 103 – Stimmung № 5 |
| op. 48 – 6 Burlesques | op. 110 – Zehn Jugendbilder |
| op. 52 – Melodies Mignonnes (1900) | op. 113 – Fünf Stücke |
| op. 53 – Quatre Morceaux
Caractéristiques (1900) | op. 115 – Sechs Stücke |
| op. 54 – Quatre Morceaux de Salon
(1900) | op. 116 – Drei Intermezzi |
| op. 58 – Cinq Etudes | op. 118 – Fantaisies |
| op. 62 – Fünf Stücke | op. 122 – Am Spinett |
| op. 65 – Acht Intermezzi | op. 125 – Drei Stücke |
| op. 72 – Acht Intermezzi | op. 127 – Drei Stücke |
| op. 74 – Sechs Stücke | op. 128a – Cinq Compositions |
| op. 76 – Melodie (1898) | Serenade |
| op. 82 – Zehn Studien und Skizzen | Irrlicht |
| op. 84 – Quatre Morceaux | Alla Marchia |
| | Pompose |
| | Piano Sonata <i>f-moll</i> |

Твори в 4 руки

op. 35a – Suite for piano 4 hands *F-dur*

op. 59 – Waltzes for piano 4 hands *G-dur* (1st version) № 3

op. 59 – Waltzes for piano 4 hands *G-dur* (2nd version) № 3

op. 59 – Waltzes for piano 4 hands *e-moll* № 4

op. 71 – Acht Stücke for piano 4 hands

op. 98 – Nordische Tänze und Weisen for piano 4 hands

Твори для двох фортепіано

Op. 2 – Variations for two pianos *Es-dur* (1882–1884)

Op. 41 – Andante for two pianos № 1

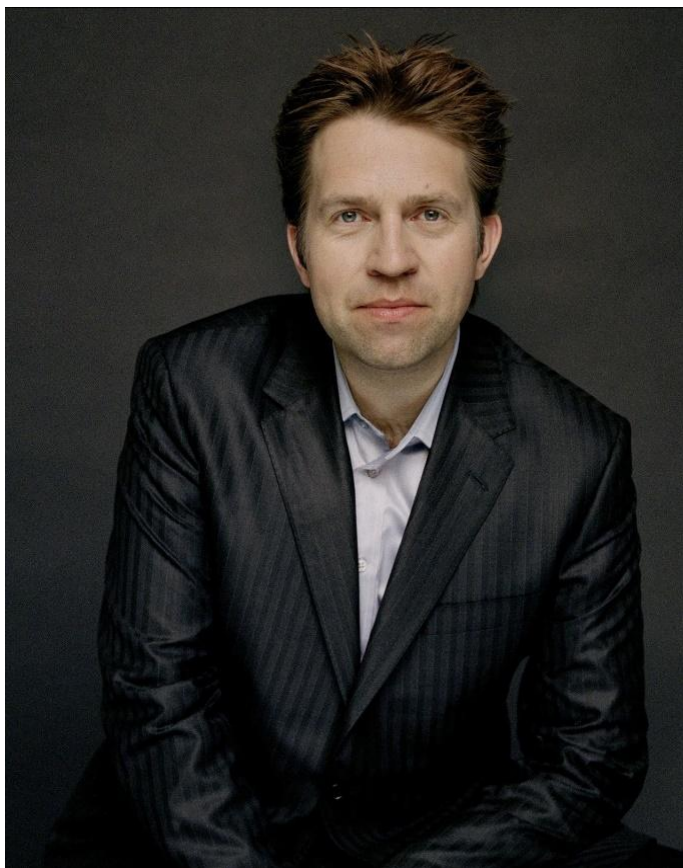


Йорген Ларсен



Додаток № 8**Ейна́р Сті́н-Нокле́берг**

Додаток № 9



Лейв Ове Андснес



Додаток № 10**Джером Ловенталь**

Додаток № 11**Максим Андрійович Чуб**