

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

Методичні рекомендації

«Третя скрипкова соната К. Сіндінга у класі камерного ансамблю»

для самостійної роботи студентів

з дисципліни «Камерний ансамбль» для здобувачів

другого (магістерського) рівня вищої освіти

(1 рік навчання, тема «Трактування ансамблю

у творах західноєвропейських або українських композиторів

другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття»)

спеціальність 025 Музичне мистецтво

освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво»

фахова профілізація «Фортепіано» та «Оркестрові струнні інструменти»

УДК 78.071.1(481)(092):780.614.331.082.2]:785.7

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №10 від 26.04.2024 р.).

Рецензенти:

Мельник Алла Олексіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського

Щепакін Василь Михайлович – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Харківської державної академії культури

Автор:

Чуб Максим Андрійович – доктор мистецтва, викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ імені І. П. Котляревського

***Анотація.** У даній роботі представлений виконавський аналіз Третьої скрипкової сонати К. Сіндінга. Репрезентовані принципи композиторського стилю та письма норвезького майстра на прикладі твору камерно-інструментального репертуару. Розглядаються можливі труднощі піаністів у роботі над твором, а також методи їх подолання і рекомендації щодо більш ефективних практичних занять у класі камерного ансамблю.*

ВСТУП

Крістіан Сіндінг (1856-1941) – норвезький композитор, піаніст та скрипаль, творчість якого припала на перетин XIX-XX століть. Його музична спадщина залишила важливий відбиток у національній норвезькій та європейській культурі в цілому. Він унаслідував принципи композиторського стилю від Е. Гріга, із широким використанням норвезьких фольклорних мотивів, особливою мелодикою та гармонією. Але, завдяки навчанню у Лейпцизькій консерваторії та довгим періодам перебування у Німеччині із концертною діяльністю, його твори також набули усталеного німецького романтичного колориту звучання.

Масштаби популярності К. Сіндінга зараз здаються неймовірними. Його музика з величезним успіхом виконувалася в концертних залах Норвегії, Швеції, Німеччини; його твори виходили у найбільших видавництвах Скандинавії, Європи та Америки. Композитор був знайомий із найвизначнішими представниками музичної культури свого часу (Е. Грігом, Я. Сібеліусом, А. Нікішем, Ф. Бузоні, Я. Вейнгартнером та іншими).

У спадщині К. Сіндінга сферу камерно-інструментальної музики впевнено можна вважати провідною. Любов до жанру скрипкової сонати, з одного боку, була наслідком нездійснених надій на сольну кар'єру скрипаля, з іншого боку, виступала в руслі загальних тенденцій розвитку жанру в останній третині XIX століття - періоду висування сонат-дуєтів (зокрема скрипкових) на магістральну лінію розвитку жанрів інструментальної музики, часу виникнення сонат Й. Брамса, С. Франка, Е. Гріга та інших.

Крім того, скрипкова соната займала особливе місце у скандинавській музиці через велику популярність скрипки як народного інструменту.¹ Серед скандинавських композиторів, які в різний час зверталися до цього жанру, можна назвати Т. Телефсена, Н. Гаде, К. Елінга, Ю. Хорклоу, К. Нільсена, Я. Боргстрема, А. Хюрума, Д. Юхансена, В. Петерсон-Бергера та інших. Сонати К. Сіндінга

¹ В Норвегії аналогом скрипки вважався народний інструмент *хардінгфеле*. Серед струнних щипкових інструментів популярністю також користувався *лангелейк*.

стали однією з численних ланок серед творів останньої третини ХІХ - початку ХХ століття, серед яких провідне місце безумовно займають сонати Е. Гріга.

К. Сіндінгу належать п'ять сонат для скрипки та фортепіано: *A-dur* (1882), *C-dur*, op. 12 (1892), *E-dur*, op. 27 (1894-1895), *F-dur*, op. 73 (1904-1905) та Соната в альтовому ключі *d-moll*, op. 99 (1909). Перші чотири мажорні сонати є подібними одна до одної. Це проявляється на різних рівнях: у музичній мові, у характері діалогу скрипки та фортепіано, у структурі циклу, у логіці розвитку провідних образів усередині частин та у циклі загалом. Особливо помітна спільність сонат №1 *C-dur*, op. 12 та №2 *E-dur*, op. 27 - свого роду музичних близнюків, написаних К. Сіндінгом з інтервалом у два роки.

На теренах сучасного українського музикознавства аналітичний матеріал щодо особливостей виконання скрипкових сонат К. Сіндінга відсутній. Тому автор ставить на меті заповнити одну з прогалин теоретичної бази камерного ансамблю. У даних методичних рекомендаціях щодо Третьої скрипкової сонати К. Сіндінга він спирається насамперед на нотний матеріал, аудіо-версії трактувань твору, а також на особистий викладацький досвід.

Скрипкові сонати-дуети К. Сіндінга потребують високого рівня технічного розвитку та масштабності музичного відчуття від обох партнерів камерного ансамблю. За думкою автора, твори розраховані на підготовлених професійних виконавців, зокрема студентів 1-2 року навчання здобувачів ступеня освіти магістр. Надзавданням роботи є популяризація камерно-інструментальної творчості К. Сіндінга у класі камерного ансамблю закладів вищої освіти України (зокрема ХНУМ імені І. П. Котляревського) та регулярне виконання творів на концертній естраді.

АНАЛІЗ. Соната №3 для скрипки та фортепіано *F-dur*, op. 73, присвячена німецькому скрипалеві та композитору Бернарду Дессау, який також працював концертмейстером Берлінської опери та капели. Твір був написаний К. Сіндінгом в Берліні у 1904-1905 роках. Він продовжує лінію розвитку жанру скрипкової сонати у творчості норвезького майстра, дотримуючись його основних принципів та частково оновлюючи їх. Переважання спокійного, ліричного настрою,

прозорість фактури, ясність та просвітленість образу – характерні складові стилю композиції К. Сіндінга. Трагування інструментів має концертний характер у насиченому віртуозному викладі. Фактура насичена технічними елементами, такими як пасажі, акорди, подвійні ноти, октавні ходи широкі інтервальні стрибки. Також слід виділити такі улюблені композитором прийоми як трелі на довгих тривалостях, «злети» по гамі в обсязі октави на початку мелодійних фраз, використання максимальних можливостей діапазону інструментів та їх крайніх регістрів (особливо фортепіано). Ролі обох інструментів визначаються принципом діалогу: скрипка та фортепіано взаємодіють, «дискутуючи» або викладаючи думку одночасно чи по черзі.

Третя соната, подібно до двох попередніх (ор. 12 та ор. 27), є тричастинним циклом. В ній яскравість, цілісність і закінченість образу головної теми тяжіє над іншими. Нерідко К. Сіндінгом у межах частини, а іноді й на рівні циклу закріплюється один образ, переважає один настрій, що надає твору драматургічної щільності.

Перша частина у плані архітектоніки побудована за класичним взірцем. Експозиція містить головну, зв'язкову та побічну партії у широкому обсязі. Варто одразу зазначити, що на матеріалі тем першої частини будуть побудовані й інші частини твору. Розробка та реприза викладені у класичній формі, а наприкінці частини є Кода.

Соната починається без вступу; з першого такту звучить тема у нюансі *p*. Ніжне «пташине» звучання скрипки у високому регістрі із безпівтоновим викладом мелодії рухається по тонічному тризвуку з охопленням сексти та підтримується гармонічно статичним супроводом фортепіано. Семантика тональності *F-dur* створює весняний ідилічний настрій (схожість із «Весняною» скрипковою сонатою №5 Л. Бетховена). Цілком відповідною вказівкою на нього виступає автоцитата, що виникає в партії фортепіано - фрагмент з п'єси «Шурхи весни» (ор. 32, №3). Тема-образ базується на перекликах партій інструментів. Дуже важливою є динамічна двоплановість ролі фортепіано. Виконавець повинен вміти швидко чергувати акомпануючу та сольоючу функції своєї партії. Арпеджіо,

що передаються між обома руками піаніста мають звучати легко, спираючись тільки на басову функцію. Важлива чітка зміна педалі на кожній зміні гармонічної функції (фактично на кожен долю). Композитор вдало розробляє розділ у гармонічному плані: тема звучить спочатку в тоніці, потім проводиться на II, IV, V та VII^b ступенях. Завдяки звуковисотному підйому відповідно відбувається накопичення динамічного плану. Відчуття різниці між звуковими рівнями у обох виконавців передбачає кропітку ансамблеву роботу. Кожна тональність має передаватися із особливим настроєм та тембровим озвучуванням.

Образна сфера головної партії викликає асоціації із весняним пташиним співом, зігріваючими сонячними променями. Мажорні проведення теми, що починаються з квінтового тону, надають їй наспівної мелодійності. Для скрипаля важливим є пластичне й м'яке видобування звуку у проведенні теми. Особливу увагу потрібно приділити пунктирному акцентованому ритму наприкінці фрази, що підкреслює її грайливість та легкість. Зазначимо, що пунктири вважаються одним з улюблених та найчастіше задіяних у музиці ритмічних малюнків К. Сіндінга. Зокрема, багато творів фортепіанного репертуару насичені цим структурним елементом. Слід підкреслювати їх гострим штрихом із особливою увагою обома виконавцям. Для скрипаля важливе комбіноване звуковидобування: окрім наспівної мелодичної лінії, варто активно переключатися на раптові пунктири, що повинні звучати підкреслено. Ці фактурні елементи разом повинні складати відчуття фрази.

Повернення основної теми відбувається із зміною ансамблевих функцій. Перше її проведення звучить повністю в партії фортепіано. Пасажні арпеджійні візерунки у акомпануючій партії лівої руки піаніста передбачають гарну технічну підготовку виконавця, пластичність кисті руки та звуковидобування. Багата кількість підворотів першого пальця потребує добре вивіреної аплікатури і повільного вивчення тексту. Із завершенням головної партії вступає зв'язуюча у фортепіано соло. Звучання теми нагадує марш із непохитною ходою восьмих тривалостей (авторська позначка *Marcato*). Постійно повторюваний мотив містить пунктир, що провокує акцентованість кожної першої долі тактів. Звучання теми,

що проводиться протягом трьох тактів, є насиченим та оркестровим. Переважно октавний рух в партії правої руки надає мелодії об'єму та особливого тембру. Акомпанемент у партії лівої руки передбачає швидкий тріольний рух у першій та другій долі тактів із вкрапленнями пунктиру. Він повинен звучати легко, рухаючись лише по басовій лінії. Вступ скрипкової партії точно повторює настрої та штрих звучання фортепіано. Проведення зв'язуючої теми у *As-dur* передбачає зміну настрою та тембру звучання. Зазначимо, що бас у фортепіанній партії відіграє у цьому моменті важливу гармонічну функцію. Піаністу варто тримати ліву руку близько до клавіатури задля вибудовування розгорнутої фрази саме з басової лінії. Підголоски правої руки прогортаються швидко й майже непомітно.

Скрипаль продовжує гнучку хвилеподібну мелодію. За допомогою гармонічної розробки фраза закінчується виходом до побічної партії у тональності *A-dur*. Це розв'язання відбувається із позначкою *ritard.*, довгою терцієвою треллю фортепіано у партії обох рук із пунктиром наприкінці. Вказівка *fermata* на четвертій долі окрім темпу надає час для зміни настрою звучання, заспокоєння руху й переходу до наступного розділу.

У побічній партії не відбувається різких змін метроритміки, вона продовжується у маршевому русі та зберігає елементи пунктиру, провідної басової функції, але на іншому динамічному рівні та у протиставному експозиційному розділу ліричному настрої. З'являється нова тема-мелодія у партії правої руки у поліфонічному викладі. Декілька підголосних ліній, що паралельно рухаються всередині акордів, надають новому розділу розробкового характеру. Від ансамблю насамперед потрібна відчутна зміна настрою у виконанні. Образ ліричного героя розкривається тут по-іншому: він вже не проголошує гучних промов, а оповідає та міркує на одинці з собою.

Піаністу при вступі соло варто обережно користуватися педаллю, чисто змінюючи її на кожну долю у зв'язку із швидкою зміною гармонічних функцій. Не забувати також про мелодійність теми у верхньому голосі, за можливості зв'язувати її насамперед пальцями, зручною аплікатурою. Важливим є відчуття фрази, що має розгорнутий вигляд і потребує значної уваги виконавця задля

відтворення, з одного боку, перспективи розвитку динамічного плану, з іншого – вишукування таємничості й мрійливості образу мелодії. Вступ скрипкової партії відбувається у низькому регістрі, тому бажано видобувати звук, граючи серединою смичка та щільніше прижимаючи його до струни. Розвиток фрази будується за схемою 1+1+2 у тактовому відношенні: два коротких мотиви із розгорнутою «відповіддю». Це відображається й на динаміці, її хвилеподібному розвитку. Музичний матеріал наступного елемента побічної партії є підготовчим до грандіозної кульмінації, що наспівно виражена у партії скрипки верхнього регістру, немов птах злітає до небесних висот та вільно пурхає у небі. Піаністу варто бути дуже уважним до скрипкових деталей інтонування, розтягувань або збирань темпу. Для його партії характерна другорядна роль гармонічної підтримки. Знову рухаючись по басовій лінії, варто відпускати середній та верхній регістри у триольному акомпанементі. Особлива увага потрібна до басу на пропущеній у скрипки сильній долі у зв'язку із залігованим звуком з попереднього такту. В плані ритміки та структурної цілісності у цьому розділі фортепіанна партія слугує «диригентом».

Розробка першої частини починається з нової інтриги. Ефектність складає матеріал теми головної партії, що звучить у *cis-moll*, тональності, яка семантично нагадує образи глибокого печалю, трагізму. Композитор використовує більшу кількість дисонансів, що потребують розв'язання. Поодинокі теми звучать в партії фортепіано соло. Цікаво, що скрипка вступом через два такти паралельно основній додає звучання побічної партії, але дещо у скороченому вигляді. К. Сіндінг буде подальший музичний матеріал на переплетінні двох тем, які канонічно слідують одна за одною, переміщуючись між голосами партитури. Даний розділ передбачає увагу виконавців до поліфонії, почергового проведення теми, особливо відчуття зміни образно-емоційних відтінків, які відображаються у тональних змінах. Скрипкова партія виражена хвилеподібними рухами мелодії, що відповідно віддзеркалюються на звуковій динаміці. Складність виконавця полягає у збереженні плавності звучання: бажано провести довгу мелодичну лінію без зайвих акцентів, тим самим надаючи звучанню протяжності. Варто

підкреслити, що кожні 3-4 такти поновлюється вказівка нюансу *pp*. Такий зтяжний, постійно оновлюючийся розвиток музичного матеріалу за допомогою складної гармонічної розробки є одним з провідних принципів композиції К. Сіндінга у всіх сферах творчості.

Партнерам потрібно чітко розуміти свою ансамблеву функцію. Триольні заповнення з візерунків дрібних тривалостей повинні звучати легко. Провідну роль у розробці грає басова лінія, що нерідко озвучує тематичний матеріал. Варто постійно пам'ятати про безупинний рух та інтонаційне вираження хвилювання. У темі побічної партії регулярно звучать широкі інтервальні стрибки на сексту або октаву. Вони повинні бути проінтоновані мов раптові негучні спалахи молнії серед хмарного неба. Завдяки пунктирному ритму К. Сіндінг реалізує момент знервованості звучання.

Наступний розділ додає інтонації, що відчуваються як розвиваючі перед кульмінацією розробки. У кожному такті змінюється тональність проведення головної теми (*As-dur*, *B-dur*, *C-dur*) та регістр. Відбувається швидке зростання динамічного плану, у тому числі за допомогою розгорнутого напруженого звучання домінанти, що приводить до тріумфальної героїчної кульмінації із звучанням маршу у *H-dur*. За характером й мелодією відчувається певна схожість на кульмінацію третьої частини Фортепіанної сонати К.Сіндінга.

Далі мелодія дещо змінює характер на ліричний. Вона представлена декількома планами у різних голосах партитури ансамблю. Знову зустрічається момент почергового продовження мелодії між скрипкою та фортепіано. Хвилеподібні пасажі у партії лівої руки піаніста повинні звучати пластично, потребують значної технічної підготовки виконавця. Дисконфорт підворотів першого пальця може бути подоланим різного роду технічними вправами. Пасажі прогортаються широкими й насиченими мазками, немов хвилі що накочуються на узбережжя одна за одною. «Буря», що здійнялася, швидко заспокоюється та добігає кінця у зв'язуючому елементі перед репризою. Цей розділ побудований на двох невеликих частинах із мелодикою побічної партії, де у першій очевидно солюючою є скрипка, в іншій – фортепіано. Акомпануючі

моменти обох партій насичені супроводжуваними пасажами, елементами етюдності, що будуються на повторюваних швидких мелодичних та ритмічних структурах. Партія фортепіано містить два основні голоси, що звучать канонічно один за одним: басову лінію в партії лівої руки, та тему-мелодію – у правій. Увага виконавця повинна бути прикута до важливих партій обох рук. Відтворюючи єдину пластичну лінію підголоску, спрямовану до кульмінації перед репризою скрипалю потрібно рівно грати шістнадцяті тривалості у пасажах.

Реприза першої частини не відрізняється за матеріалом від експозиції, також побудована на головній, зв'язуючій та побічній партіях, проведення яких гармонічно урізноманітнені композитором. Кода зберігає також риси головної партії, що закріплюється у тоніці. Кінець виражений п'ятьма акордами, що урочисто завершують першу частину.

Друга частина написана у простій тричастинній репризній формі. Основна тональність частини – *C-dur*, але відбувається низка відхилень розробкового характеру у тональності *Es-dur*, *E-dur* та *G-dur*. Перші два розділи базуються на співзвучних мелодичних малюнках, немов головна та побічна партії. Вони не є контрастними, скоріше доповнюють одна іншу. Лірична тема першого розділу є «баладно-оповідальною». Не можна не відзначити її особливий емоційний тонус: ліричний настрій забарвлюється в глибокі меланхолічні відчуття, у ній присутня інтимність оповідання, таємність образу. Зауважимо, що рух до затьмарення або загострення ліричної експресії зовсім не характерний для композитора, у його творах «тяжкість безвиході, горя та розпачу» чується дуже рідко.

Якщо початковій темі притаманна деяка відстороненість від реальності, пасторальність, розтягнутість виразу, то у темі другого розділу починає відчуватись розвиток. З'являється більша кількість пунктирів, що дещо прискорюють мелодичний рух, а також відчутна метроритмічна пульсація. Характер другої теми подібний маршевому, але написаний у тридольному розмірі.

Нерідко у сонатних циклах К. Сіндінга повільна частина називається «романсом». Ця жанрова модель також часто зустрічається в творчості композитора у вигляді окремих п'єс з однойменною назвою. Романс у

норвезькому національному забарвленні містить кантиленне звучання у тридольному метрі, пунктирні ритмічні фігури, діатонічність пісенної мелодики при хроматичній гармонії, що колоризує та освічує пастельні тони провідного голосу. Відношення діатоніки й хроматики у партіях різних рук фортепіано мають контрастний тип співставлення. Такий принцип композиції своїм походженням відноситься до національної фольклорної традиції.

Після вступу фортепіано соло із повільною наспівною темою (*Andante cantabile*) у аналогічному русі із позначкою *Dolce* вступає скрипка, підтримуючи заданий настрій частини. Фактура ансамблевого викладу насичена інтонаційними переплетіннями, безперервним обміном репліками між партіями скрипки та правої руки піаніста. Партнери повинні продовжувати звучання один одного, взаємно поступаючись першоплановою роллю. Варто звернути увагу на хвилеподібний динамічний рух, який разом із мелодичною структурою основної теми додає образу частини мрійливого міркування. В нотному тексті ці хвили виражені позначками *cresc.* та *dim.*.

Кульмінація в частині досягається кількома етапами у різних регістрах та базується на одному матеріалі. Перший відбувається в партії фортепіано соло протягом 4-х наступних тактів швидко розчиняється у динаміці *pp*. Наступний етап розвитку відбувається завдяки іншій гармонізації теми. Велика кількість гармоній потребує активної зміни педалі піаністом. Також звучання фортепіанної партії повинно у динамічному та тембровому плані відповідати регістру скрипки. Акордову масивну фактуру слід грати м'якше, коли партія скрипаля розташована у низькому та середньому регістрах.

Далі вступає тема другого розділу. Вона нагадує звучання старовинного танцю куранти або повільного менуету. Ритмічна структура мелодії відрізняється рівною ходою восьмих тривалостей в октавному викладі, завдяки чому звучить більш щільно та вагомо. Коли скрипка перехоплює ініціативу у другому елементі тематизму, роль фортепіанної партії змінюється на акомпануючу. Ломані арпеджіо із інтервальними, акордовими та триольними вставками надають звучанню міцного розвиваючого ефекту. Із кожним тактом відбувається

нарощення динаміки. Піаністу варто розраховувати динаміку кожного такту, спираючись на бас, а іншу фактуру грати легше; формулювати музичну думку крупними пластами. Також потрібно враховувати м'якість викладу мелодичної лінії у скрипки, що звучить дуже лагідно та наспівно, та чуйно супроводжувати її.

Розвитку та перспективи для подальшої кульмінації частини додає зміна фактури в акомпанементі фортепіано. Бачимо триольний рух шістнадцятих з елементами пунктирного ритму та вставними інтервалами. Арпеджіо, що передаються між партіями рук піаніста, надають звучанню стрімкої енергії, хвилювання. Варто облегшити фактуру, спираючись лише на бас першої долі такту. Супроводження виражене двотактовими структурами та залежить від скрипкової мелодії, що повторює тематизм фортепіанної партії. Друга кульмінація частини відбувається в партії скрипки.

Наступний розвиваючий розділ приводить до фортепіанної кульмінації. У ній грандіозна масштабна тема в октавному викладі нагадує оркестрове звучання струнних інструментів із характерним звуковим насиченням та щільністю. Цей уривок потребує від виконавців великої емоційної віддачі, тому що він, окрім гучного динамічного звучання, насичений глибоким ліризмом. Рух мелодії цілком залежить від агогіки, що запропонує піаніст. Наявність пасажів з дрібних тривалостей у акомпануючій партії лівої руки може спровокувати прискорення темпу, якого бажано уникнути. Лише перед репризою бачимо позначку *rall.*, яка пригальмовує рух й змінює настрій звучання на світлий та споглядальний.

Невелика за обсягом реприза логічно приводить динамічний план частини до затухання (нюансу *pp*). Цей сегмент базується на матеріалі оповідальної теми першого розділу, що виражена переважно у партії скрипки, але фортепіанний акомпанемент складає важливе поліфонічне доповнення в ансамблі, містячи голоси, що звучать паралельно зі скрипкою. Піаністу варто звернути увагу на вставні елементи, хроматичні ходи, що допомагають у фразуванні та слугують заповненням часового простору на звучанні довгих тривалостей скрипки.

Третя частина сонати за побудовою є також тричастинною репризою із кодою. Написана вона у тональності *F-dur*, що повертається із інтонаціями,

нагадуючими першу частину. Перший та другий розділи містять величні, грандіозні за звучанням теми, що не є контрастними за мелодикою та характером, а скоріше доповнюють одна одну, підтримуючи єдність образно-семантичної сфери. Їм обом притаманні мелодичність у партії скрипки, переважання верхнього регістру, насичений фактурний виклад фортепіанної партії та віртуозність арпеджійних пасажів. К. Сіндінг користується складною та широкою гармонічною розробкою, створює відчуття нескінченності фрази, відтягуючи очікуваний слухачем момент розв'язання. Провідну роль часто відіграє лінія басу. У ній постійно зустрічаються хроматичні ходи із багатим гармонічним переліком. Ритміка акомпанементу піаніста наповнена триольним рухом шістнадцятих тривалостей із передачею між партіями обох рук, також зустрічаються вкраплення пунктирного ритму.

Фортепіанна партія у третій частині грає переважно акомпануючу роль, але є ведучою та важливою у втіленні гармонічного фону та темпоритмічної стабільності. Піаніст потребує високого рівня технічної підготовки та відчуття часової організованості для відтворення єдності звучання ансамблю. Партнерам важливо відчувати цілісність частини, поступовість її драматургічного розвитку та втілення оркестрового динамічного насичення.

У перших трьох тактах звучить епічна оповідальна тема, що ознайомлює слухача із образом, запронованим композитором у третій частині в цілому. Цей уривок ще не насичений такою кількістю пасажів в акомпанементі, що слідуватимуть далі, тому грати його можна оповідально у виваженому, спокійному русі. Із четвертого такту варто розпочати більш рухомий темп, який у подальшому організує хвилеподібний рух усієї частини лише с деякими короткими уповільненнями.

Відчуття форми та втілення образу у третій частині – одна з найважливіших задач для партнерів ансамблю. Скрипалю важливо визначити кульмінації частини, яких у ній декілька. Вони слугуватимуть «опорними пунктами», до яких виконавцю варто рухатися. Це завдання зумовлене особливою композицією частини та принципом розвитку музичного матеріалу К. Сіндінга в цілому. Рідко

виникає відчуття закінченості фрази або розділу, драматургічний розвиток відбувається у доволі розтягнутому вигляді.

Перед кодою третьої частини раптово про себе нагадує мелодика другої, що лунає у такому ж мрійливому та споглядальному настрої. Темпова вказівка *Andante* значно уповільнює стрімкий рух та змушує слухача та виконавців дещо відстронитися від «сурової реальності буття» та насолодитися моментом спокою та затишшя. Скрипалю, відповідно вказівці *Dolce*, варто додати у звуковидобування ніжності та душевності.

Кода повертає звучання основної теми частини, але нюанс *p* змінює її динамічне забарвлення. Якщо початковий варіант містив жваве проголошувальне інтонування мелодії, то кінцевий звучить як спогад про минуле, його ліричний відголосок. Цей розділ закріплює тонічне звучання тональності *F-dur*, в основному чергуючися із домінантовою функцією. Хвилеподібні арпеджіо лунають вже не так жваво та віртуозно, а більш лірично. Соната добігає кінця із мажорним світлим звучанням, немов птах злітає високо до неба та зникає у пухнастій ковдрі небес.

ВИСНОВКИ. Третя скрипкова соната К. Сіндінга являє собою взірць серед творів для високо-професійних кваліфікованих виконавців. Вбачається задіяність таких музичних характеристик як масштабність форми, багатоголосність, оркестрове звучання твору, насичена драматургія та широкий динамічний діапазон. Ансамблеве партнерство виражене в сонаті рівноправно, тоді як в багатьох інших камерно-інструментальних творах провідна роль віддавалася піаністу. Це можна було побачити у фактурній насиченості нотного тексту, переважанні солюючої функції фортепіано. У зв'язку з цим виникає асоціація із «Блискучим полонезом» та Сонатою для віолончелі та фортепіано Ф. Шопена – випадок, коли композитор був орієнтований суто на піаністичні звички й невимушено зводив фортепіано до постійного переважання над скрипкою.

Ансамблеве завдання у Третій сонаті К. Сіндінга навпаки передбачає «принцип комплементарності» у грі. Партнери, враховуючи специфіку композиторського стилю норвезького майстра, повинні цілісно та переконливо донести унікальну інтерпретацію до слухача. Для цього виконавцям потрібно дотримуватися кількох ключових моментів щодо відтворення сонатного циклу:

1) Приділити увагу вивченню біографічних відомостей та особливостей композиторського стилю К. Сіндінга та інших норвезьких композиторів задля повнішого розуміння специфіки звучання твору. На початку методичної роботи автором вказано на прогалину у вітчизняній теоретичній базі щодо камерно-інструментальної сфери творчості К. Сіндінга, тому доцільніше використовувати наукові та біографічні джерела іноземних дослідників (див. розділ «Література»);

2) Кожному з партнерів провести порівняльний аналіз існуючих інтерпретацій Сонати задля виявлення для себе важливих деталей, що допоможуть у створенні власної інтерпретації. Студенти сьогодення мають гарну можливість знайти безліч музичних прикладів в інтернет-просторі. Саме наслуханість різних інтерпретацій твору може надати уяви про створення власного варіанту виконання такого масштабного та складного у ансамблевому відношенні твору.

3) При вивченні партії особисто кожному з виконавців важливо проводити кропітку роботу над партією партнера. Її потрібно вивчати настільки досконало, щоб внутрішнім слухом партія могла відтворюватися з будь-якого моменту звучання. Таким чином закріплюватиметься синергетична єдність між партнерами, відчуття повного звучання твору навіть при відсутності у процесі роботи одного з ансамблістів.

4) Важливою навичкою зрілого музиканта, яка потребує уваги та концентрації, є регулярні заняття. Окрім індивідуальної роботи кожного з партнерів важливі також систематичні ансамблеві зустрічі. У нагоді може стати використання відеозв'язку онлайн або аудіо-запис партій та обмін ними між партнерами. На початковому або завершуючому етапі роботи над твором такий тип занять може піти на користь виконавцям.

Окрім глобальних задач роботи ансамблю над музичним матеріалом є також елементи, яким потрібно приділити увагу обом виконавцям окремо, серед яких чітка артикуляція, дотримання правильності темпоритмічних структур, досягання фактури, продумування тембрової драматургії та планування динамічного плану твору.

Соната №3 для скрипки та фортепіано К. Сіндінга є рідко виконуваним твором не тільки в українській музичній спільноті, а й у світовій. Таким чином, переконливість у виконанні може залежати від власної інтерпретації ансамблю із урахуванням загальноприйнятих принципів романтичного звучання твору. Ці методичні рекомендації допоможуть досягнути деякі проблеми, що можуть виникнути у ансамблістів, як у процесі розбору нотного тексту, так і на момент відтворення Сонати на концертній сцені. Автор рекомендує твір до внесення у регулярний репертуар кафедри камерного ансамблю ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Література

1. Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.
2. Повзун, Л. (2018). Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 27(2), 116–127.
3. Сидоренко, О. Ю. (2018). Індивідуальний виконавський стиль у системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. канд. мистецтвознавства. Харків.
4. Смірнова, І. (2020). Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно–художній освіті, 1*. Харків.
5. Чуб М. (2022). Фортепіанний стиль Крістіана Сіндінга як складова європейського мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 63. С. 159–175.
6. Castberg, F. (1954). *The Norwegian way of life*. London.
7. Falnes, O. (1933). *National Romanticism in Norway*. New York.
8. Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding 1856-1941: en biografisk og stilistisk studie*. Oslo.

Чуб М. А. «Третя скрипкова соната К. Сіндінга у класі камерного ансамблю»: Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти» з дисципліни «Камерний ансамбль» за темою «Трактування ансамблю у творах західноєвропейських або українських композиторів другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття»:/ Харк. нац. унів. мистецтв; 2024. – 18 с.

УДК 78.071.1(481)(092):780.614.331.082.2]:785.7

© Чуб М. А. 2024

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського