

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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису
УДК 78.071.1(481)(092):780.616.432]:78.03

ЧУБ МАКСИМ АНДРІЙОВИЧ
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**НЕВІДОМИЙ РОМАНТИК КРИСТІАН СІНДІНГ:
ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Чуб М. А.

Творчий керівник: **Юшкевич Сергій Юрійович,**

Заслужений артист України, доцент

Науковий консультант: **Шаповалова Людмила Володимирівна,**

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Чуб М. А. Невідомий романтик Крістіан Сіндінг: еволюція фортепіанного стилю.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Дослідження являє собою досвід репрезентації творчості маловідомого в Україні норвезького композитора другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Автором творчого мистецького проєкту реалізовано у концертних програмах 2021-2023 років великий корпус жанрів фортепіанної спадщини митця (за винятком Фортепіанного концерту). На підставі вивчення іншомовної історіографії (на якій сформовані уявлення про особистість композитора, «генокод», творчі впливи та зв'язки) та музикознавчого аналізу обраних творів К. Сіндінга зроблено узагальнення щодо еволюції його фортепіанного стилю як системи музично-мовних принципів.

Новизна отриманих результатів полягає у тому, що фортепіанна творчість К. Сіндінга є зовсім не представленою на теренах сучасного українського музикознавства, а його твори практично не звучать на концертних майданчиках, у педагогічному процесі середніх та вищих навчальних закладів музичної освіти. Концепція творчого мистецького проєкту розкриває еволюцію фортепіанного стилю К. Сіндінга як носія норвезької музичної культури в контексті традицій Західної Європи. Автором розроблено періодизацію його фортепіанної творчості. В науковий обіг уведено фортепіанні твори крупної та малої форми К. Сіндінга. Улюблені ним жанри (концерт, соната, цикли мініатюр) репрезентують концептуалізм мислення «останнього романтика» та складають постромантичну парадигму.

Впродовж усього дослідження розгортається *дихотомія дослідницького виміру: мистецької традиції та творчої особистості* норвезького композитора. Виконавська аналітика, запропонована автором дослідження на ґрунті системного опису музичної драматургії фортепіанних творів митця, відкрила змістовні складові історико-культурного синтезу загальноєвропейської та національної традицій.

Звуковий образ фортепіано уособлює не лише виконавський ідеал фортепіанного стилю окремих творів митця, але й асоційований образ Автора – цілісний портрет «останнього романтика» Крістіана Сіндінга (хоча він був і симфоністом, і скрипалем). Модуси «цілісність», «експресивність», «енергійність» сприяють поглибленому визначенню творів Сіндінга як композитора-романтика, розумінню ускладнення музичної мови до якості полімелодизму, гомофонно-поліфонічного викладу, що не може не впливати на **піанізм як стильовий чинник**, наскрізного для усіх фортепіанних творів композитора. Він чітко розумів і враховував вимоги віртуозності – обов'язкового модусу фортепіанного виконавства, що спирається на ігрову логіку композиції. У дослідженні виокремлено типові, найбільш характерні «ігрові модуси» в звуковій структурі фортепіанних творів К. Сіндінга, які відрізняються співвідношенням фактурно-регістрових, метро-ритмічних та віртуозно-технічних параметрів.

Таким чином, наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту засвідчило, що фортепіанний стиль К. Сіндінга репрезентує національну приналежність до норвезької музичної культури на засадах універсалізації та концептуалізації романтичного світовідчуття як *історико-стильової парадигми*. Це відбувається завдяки трактуванню фортепіано як *інструменту авторського самовираження*.

Музична стилістика, що має норвезьке забарвлення (мелоформули на трихордах I-VII-V, характерний поступово-висхідний рух мелодії, що доходить до VII# ступеню й без розв'язання переходить до квінтового тону тоніки; варіаційний розвиток, активна ритміка, народні пісенно-танцювальні

інтонації) складає національний «ген» композиторського письма К. Сіндінга (разом з картинним звукописом суворої норвезької природи). Він використовував класико-романтичні методи, урізноманітвивши гармонічне письмо (акцентування колористичної функції акордів, милування фарбами витриманих співзвуч, контрасти далеких тональних співвідношень), що вказує на постромантичну приналежність його творів. Непорушною залишається формотворча роль циклічності.

Як наслідок, рівні жанро-стилістичного аналізу творів для фортепіано К. Сіндінга відбивають *еволюцію індивідуального композиторського стилю*, характеризуючи національний дух, психологію світовідчуття романтика (драматизм у поєднанні з тонким ліризмом, психологічна насиченість) в парадигмі загальноєвропейського романтизму з «національним обличчям».

До складників стильової системи К. Сіндінга у фортепіанних жанрах відносяться: «вкраплення» в мелос національних сегментів пісенності/танцювальності; монотематизм; оркестрова насиченість і полішаровість фактури (її щільність, багатство тембрової палітри з ефектами інструментального звуконаслідування); складність часової організації, в якій переважають синкопи, поліритмія, мішані метри (від розмаїття проявів регулярності/нерегулярності та акцентуації).

Явище творчого синтезу (на рівні національно-стильової обумовленості індивідуального композиторського мислення) пояснює особливу увагу до співіснування постромантичного мислення з іншими жанрово-стилістичними ознаками (необароко, імпресіонізмом).

Номінація дефініцій «національний романтизм» та «постромантичне мислення», впроваджена автором при вивченні творчості «останнього» європейського романтика, постає у фокусі актуальних проблем методології аналізу музичного стилю на платформі когнітивного музикознавства. Отже, історико-інтерпретативний та жанрово-стильовий підходи до творчості К.Сіндінга глибше розкрили його місце в контексті «стильового

контрапункту» романтичних впливів європейської культури та модерністських течій першої половини ХХ століття.

Ключові слова: *норвезька музика, музичний стиль, композиторське мислення, європейська традиція, національна музична мова, стильова парадигма, звуковий образ фортепіано, соната, концерт, жанр мініатюри, циклічність, романтичне світовідчуття, виконавський аналіз, піанізм.*

SUMMARY

Chub M. A. Unknown romantic Christian Sinding: The evolution of piano style.

The scientific substantiation of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Art in specialty 025 - "Musical Art"; profile 02 - "Culture and art". Kharkiv National University of arts named after I.P. Kotlyarevskyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The study represents the experience of representing the work of the Norwegian composer Christian Sinding, a little known in Ukraine, from the second half of the 19th - the first half of the 20th century. The author of the creative art project implemented the big spectre of the artist's piano works (with exception of the Piano Concerto) in concert programs during 2021-2023 years study. Based on the study of foreign language historiography (about the composer's personality, "genocode", creative influences and connections) and a thorough theoretical analysis of his piano works are formed, a generalization is made about the piano style as a system of worldview and musical-linguistic principles.

The novelty of the obtained results lies on the fact that the piano work of K. Sinding is not represented in the field of modern Ukrainian musicology at all, and practically aren't heard on concert platforms, in the pedagogical process of music secondary and higher educational institutions. The concept of a creative art project reveals the evolution of K. Sinding's piano style as a carrier of Norwegian musical culture in the context of Western European traditions. Large and small piano works by K. Sinding have been introduced into scientific circulation. The

author has developed a periodization of piano creativity: piano genres (concerto, sonata, cycles of miniatures) represent the conceptual foundations of the romantic thinking of the composer.

Throughout the research, the dichotomy of the research dimension unfolds: the artistic tradition and the creative personality of the Norwegian composer. Performance analysis, proposed by the author of the study on the basis of a systematic description of the musical dramaturgy of the artist's piano works, revealed meaningful components of the historical and cultural synthesis of European and national traditions.

The sound image of the piano personifies not only the performance ideal of the piano style of individual works of the artist, but also the associated image of the Author - a complete portrait of the "last romantic" Christian Sinding (although he was both a symphonist and a violinist). The modes "integrity, "expressiveness", "energy" contribute to the in-depth definition of Sinding's works as a romantic composer, to the understanding of the complexity of the musical language to the quality of polymelodism, homophonic-polyphonic presentation, which can't be but influence pianism as a stylistic factor, through for all piano works the composer. He clearly understood and took into account the requirements of virtuosity - a mandatory mode of piano performance based on the game logic of composition. The research singles out the typical, most characteristic "play modes" in the sound structure of K. Sinding's piano works, which differ in the ratio of textural-register, metro-rhythmic, and virtuosic-technical parameters.

Thus, the scientific substantiation of the creative artistic project proved that the piano style of K. Sinding represents the national belonging to the Norwegian musical culture on the basis of universalization and conceptualization of the romantic worldview as a historical and stylistic paradigm. This happens due to the interpretation of the piano as an instrument of authorial self-expression.

Musical stylistics with a Norwegian color (meloformulas on trichords I-VII-V, a characteristic gradually-ascending movement of the melody, which reaches the VII# degree and without resolution passes to the fifth tone of the tonic;

variational development, active rhythm, folk song- dance intonations) constitutes the national "gene" of K. Sinding's compositional writing (together with the pictorial sound recording of the harsh Norwegian nature). He used classic-romantic methods, diversifying harmonic writing (accentuating the coloristic function of chords, endearing sustained consonances with colors, contrasts of distant tonal ratios), which indicates the post-romantic affiliation of his works. The formative role of cyclicity remains unbroken.

As a result, the levels of genre-stylistic analysis of works for piano by K. Sinding reflect the evolution of an individual composer's style, characterizing the national spirit, the psychology of the worldview of a romantic (dramatism combined with subtle lyricism, psychological saturation) in the paradigm of pan-European romanticism with a "national face".

The components of K. Sinding's style system in piano genres include: "interspersed" in the melos of national song/dance segments; monothematism; orchestral saturation and multilayer texture (its density, the richness of the timbre palette with the effects of instrumental sound imitation); the complexity of temporal organization, in which syncopation, polyrhythm, and mixed meters prevail (from the variety of manifestations of regularity/irregularity and accentuation).

The phenomenon of creative synthesis (at the level of national-stylistic conditioning of individual composer thinking) explains the special attention to the coexistence of post-romantic thinking with other genre-stylistic features (neo-baroque, impressionism).

The nomination of the definitions "national romanticism" and "post-romantic thinking", introduced by the author when studying the work of the "last" European romantic, appears in the focus of current problems of the methodology of musical style analysis on the platform of cognitive musicology. Thus, the historical-interpretive and genre-stylistic approaches to K. Sinding's work revealed his place in the context of "stylistic counterpoint" of the romantic influences of European culture and modernist currents of the first half of the 20th century.

Key words: *Norwegian music, musical style, composer's thinking, European tradition, national musical language, stylistic paradigm, sound image of the piano, sonata, concerto, miniature genre, cyclicity, romantic outlook, performance analysis, pianism.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	10
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ КРІСТІАНА СІНДІНГА І КОНТЕКСТИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	17
1.1. Особистість. Національний «генокод». Творчі впливи та зв'язки.....	17
1.2. Періодизація фортепіанної творчості К. Сіндінга.....	38
Висновки до Розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2. КРУПНІ ЖАНРИ ФОРТЕПІАНОЇ СПАДЩИНИ КРІСТІАНА СІНДІНГА: ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОСТІ МИСЛЕННЯ	43
2.1. Концерт для фортепіано з оркестром, ор. 6	43
2.2. Варіації «Фатум», ор. 94.....	48
2.3 Соната для фортепіано сі мінор, ор. 91.....	49
Висновки до Розділу 2.....	53
РОЗДІЛ 3. МАЛІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ К. СІНДІНГА: «ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ» ФОРТЕПІАНО	56
3.1. Мініатюра як провідний жанр фортепіанної творчості К. Сіндінга	56
3.2. Аналіз мініатюр, ор.24 та ор. 25.....	61
3.3. 15 каприсів, ор. 44.	66
3.4. Фантазії для фортепіано, ор. 118.....	71
Висновки до Розділу 3.....	76
ВИСНОВКИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85
ДОДАТКИ	87

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Те, що відомо про норвезьку музику XIX століття за межами Норвегії, пов'язано, здебільшого, з ім'ям Едварда Гріга. Більше того, творчість Е. Гріга та уявлення про норвезьку музику існують на правах синонімів. Однак національна картина світу музичної культури Норвегії містить значно більше імен і знаменних подій, які мали значний резонанс в Європі, однак сьогодні про це майже не згадують (принаймні в українському мистецькому часопросторі XXI ст.). З другої половини XIX-го й до початку XX століття країна переживала значний підйом національної культури та мистецтва. Європейська еліта захоплювалась іменами Б. Бйорнсона, Г. Ібсена, В. Гамсуна в літературі, Ю. Крога, В. Мунка, Ю. Вігеллана в образотворчому мистецтві, Е. Гріга і Р. Свенсена у музиці, оскільки їх творчість мала широкий світовий резонанс.

Серед знакових постатей, яким Норвегія зобов'язана своєю славою музичної столиці північної Європи, – ім'я композитора **Крістіана Сіндінга** (1856-1941).

Для української науки та музикантів-виконавців інтерес до цього Майстра означає *розширення горизонту свідомості задля вивчення «білих плям» європейського романтизму в інших національних регіонах* (окрім загальноєвропейського «паризького» зразка), з одного боку, та з іншого – сформує знання про музичну культуру Норвегії останньої третини XIX – початку XX століть (1870-1920 рр.). Саме цей історичний відтинок був одним з найважливіших етапів розвитку норвезької композиторської школи, що завдячуючи К. Сіндінгу, стає «флагманом» професійної музичної творчості та виконавства у північноєвропейському культурному ландшафті.

Масштаби популярності К. Сіндінга зараз здаються неймовірними. Його музика з величезним успіхом виконувалася свого часу в концертних залах Норвегії, Швеції, Німеччини; його твори виходили у найбільших видавництвах Скандинавії, Європи та Америки, причому окремі п'єси перевидавалися до 50 разів на рік. Композитор був знайомий із

найвизначнішими представниками музичної культури свого часу (Е. Грігом, Я. Сібеліусом, А. Нікішем, Ф. Бузоні, Я. Вейнгартнером). Ці факти викликають інтерес до творчості композитора, маловідомого музикантам та науковій спільноті в сучасній Україні.

Життя і творчість Крістіана Сіндінга були однаково пов'язані з Норвегією та Німеччиною. Важко визначити, у якій із країн композитор провів більше часу: зазвичай, концертний сезон проходив у Німеччині (Лейпцигу, Мюнхені, Берліні). А ось літній період він вважав за краще працювати на батьківщині. Подібне становище композитора, що нерідко перетворювало його на «свого серед чужих і чужого серед своїх», *складало проблему взаємозв'язків між Норвегією та Європою. А нині постає завдання виявлення національних і загальноєвропейських чинників у його музичній мові та еволюції стильового мислення в цілому.* Робимо припущення, що без творчості Сіндінга життя музичної Європи в науковому висвітленні є неповним.

Завдячуючи реалізації творчого мистецького проекту, маємо можливість заповнити одну з «білих плям» на «мапі» європейської романтичної музики, зокрема, в царині фортепіанного мистецтва та виконавства. Таким чином, тема наукового обґрунтування є **актуальною** для українського і світового музикознавства з кількох причин, серед яких:

- відсутність вітчизняних джерел щодо творчості К. Сіндінга;
- брак музикознавчих досліджень, присвячених саме фортепіанній спадщині композитора як художньої системи, яка еволюціонує;
- історична несправедливість щодо виконавської долі та художньої значущості музики норвезького митця, яка є високовартісною.

На думку автора дослідження, фортепіанна музика норвезького класика гідна поширення і популяризації у сучасному мистецькому просторі України (для подальших проектів, як в площині науки інтерпретології, так і у концертному виконавстві, а також в педагогічному процесі вищих та середніх музичних закладів освіти).

Надзавданням творчого мистецького проєкту автор вбачає популяризацію фортепіанної творчості К. Сіндінга задля встановлення діалогу культур – української та норвезької, як у сучасній практиці вищих музичних навчальних закладів України, так і в широкому мистецькому часопросторі.

Мета дослідження – висвітлити еволюцію фортепіанного стилю Крістіана Сіндінга як індивідуальної системи мислення у вимірі європейської історичної традиції музичного романтизму.

Досягнення мети потребувало рішення завдань, що склали структурний алгоритм дослідження:

- висвітлити творчу біографію норвезького митця в контексті загальноєвропейської культури;
- проаналізувати твори крупної форми для увиразнення концептуальності мислення композитора;
- виявити особливості фортепіанної мініатюри в творчості К. Сіндінга через аналітичний вимір звукообразу інструменту;
- охарактеризувати виконавські проблеми піаніста та шляхи їх подолання у творах К. Сіндінга;
- підсумувати принципи фортепіанного стилю К. Сіндінга як увиразнення світоглядної системи митця.

Матеріалом наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту слугує повний корпус фортепіанних жанрів, що складають спадщину митця (див. Додаток 2). Зокрема, на системній основі проаналізовано наступні твори:

- Концерт для фортепіано з оркестром, ор.6;
- П'єси, ор.24 та ор.25;
- 15 каприсів для фортепіано, ор. 44;
- Соната для фортепіано, ор. 91;
- «Фатум», варіації для фортепіано, ор. 94;
- Фантазії для фортепіано, ор.114.

Цільову аудиторію, на творчу/наукову діяльність яких вплинула реалізація проекту, складають учні середніх музичних навчальних закладів, а також студенти, викладачі вищих навчальних закладів, музикознавці, композитори.

Новизна отриманих результатів. У пропонованій праці *вперше*:

- сформовані теоретичні уявлення про еволюцію фортепіанного стилю Крістіана Сіндінга;
- представлено виклад життєтворчості норвезького митця в контексті загальноєвропейської культури;
- репрезентовано періодизацію творчості у світлі еволюції фортепіанного стилю мислення К. Сіндінга;
- проаналізовані твори крупної форми як уособлення концептуальності мислення композитора у фортепіанній музиці;
- розкрито специфіку фортепіанної мініатюри в творчості К. Сіндінга через аналітичний вимір трактування інструменту, його звукообразу;
- охарактеризовані виконавські проблеми та шляхи їх подолання у творах К. Сіндінга.

Теоретична база. Загальні проблеми розвитку музичного життя Норвегії останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століть різною мірою висвітлено у наступних джерелах:

- Хюльдт-Нюстрем «Від чернечого хору до симфонічного оркестру: музичне життя в Крістіанії та Осло» [18];
- Т. Лінеман. «Консерваторія в Осло. 1883-1973» [21];
- брошура до 150-річного ювілею композитора норвезького видавництва «Карл Вармут» [9];
- частково у монографіях Ф. Бенестада [1, 2,3], Н. Грінде [16], Л. Карлі [8] та К. Дама [11], присвячених творчості сучасників Сіндінга – Свенсена, Харклоу, Діліуса, Грьондаль.

Власне творчості Крістіана Сіндінга присвячена дисертація Гюннара Рюгстада [25] та статі цього ж автора [26, 27].

Проявам національної своєрідності у музиці норвезьких композиторів присвячені джерела О. Фалнеса («Національний романтизм у Норвегії») [15], Х. Кота та С. Скарда («Голос Норвегії») [20], статті Р. Дітмана («Гріг – норвежець та космополіт») [14], Н. Грінде («Гріг як норвезький та європейський композитор») [16].

До найцікавіших матеріалів відносяться джерела XIX століття: щоденники і листи Гріга, які живо висвітлюють атмосферу музичної Норвегії межі XIX - XX століть, спогади композитора і диригента Ю. Хальворсена «Що пам'ятаю зі свого життя» [17].

Великий інтерес представляють номери журналу «Північний музичний вісник», що виходив у Крістіанії у період 1881-1893 років, а нині вони зберігаються в Музичному архіві Національної бібліотеки Осло.

Джерелознавчий огляд доповнюють кілька статей Г. Рюгстада [26, 27], спогади брата Крістіана – скульптора Стефана Сіндінга, окремі інтерв'ю самого композитора та його дружини Августи Сіндінг, стаття Дж. Ф. Маккея про роботу Сіндінга в Америці в 1921 році, публікації в газетах та журналах на межі XIX – XX століть (зокрема, стаття К. Нільсена до 70-річчя композитора [23]).

Відродженням інтересу до його імені та творчості відзначено початок XXI століття. У 2000 році було видано книгу, присвячену братам Сіндінгам: художнику та поету Отто, скульптору Стефану та композитору Крістіану, а в 2002 р. в Осло захищена дисертація П. Волестада, присвячена камерно-вокальним творам Сіндінга.

Апробація результатів роботи. Матеріали та висновки творчого мистецького проекту були оприлюднені у вигляді репрезентації трьох концертних програм, публікацій статей у фахових виданнях, затверджених МОН України, та доповідях на науково-творчих конференціях різного рівня, а також на ґрунті проведення концерту-лекції.

Концертні програми:

Концерт №1. 25.01.2022. Велика зала ХНУМ імені І. П. Котляревського. У програмі: Соната для фортепіано, ор. 91 та Шість п'єс, ор.31.

Концерт №2. 27.06.2022. Велика зала ХНУМ імені І. П. Котляревського. У програмі: 15 каприсів для фортепіано, ор. 44 та «Картинки юнацтва», 10 п'єс для фортепіано, ор. 110.

Концерт №3. 20.06.2023. Велика зала ХНУМ імені І. П. Котляревського. У програмі: «Фатум», варіації для фортепіано, ор. 94 та Фантазії для фортепіано, ор. 118.

Статті у фахових виданнях України:

1. 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.

2. Чуб М. (2023). Концепція фортепіанної творчості К. Сіндінга: досвід постромантичного світовідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 66. С.42–61.

Виступи на конференціях:

- Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості». Тема доповіді: концерт-лекція «Фортепіанна творчість Крістіана Сіндінга на тлі європейського музичного мистецтва» (14–16.01.2023);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». Тема доповіді: «Камерно-інструментальна творчість К. Сіндінга» (13–14.02.2023);
- III всеукраїнський круглий стіл «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (онлайн). Тема доповіді: «"Чорні плями" війни в мистецькій долі творів К. Сіндінга» (27-28.05.2023).

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається у форматі наукової кваліфікаційної праці, приближеного до дисертації доктора філософії, однак принципово від неї відмінного своєю практичною (виконавською) складовою.

Текст складається із Анотацій, Вступу, в якому міститься постановка проблеми та визначення основних дефініцій наукової концепції автора, трьох основних розділів (що мають 3-4 підрозділи), Висновків, Списку використаних джерел (який містить 27 покажчиків іноземними мовами) та Додатків (нотні приклади).

Загальний обсяг наукового обґрунтування складає 95 сторінок, з них основного тексту – 76 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ КРІСТІАНА СІНДІНГА І КОНТЕКСТИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Особистість. Національний «генокод». Творчі впливи та зв'язки¹

Крістіан Август Сіндінг народився 11 січня 1856 року в Кьонгсберзі. У 1863 році, у віці 7 років, Крістіан розпочав навчання в одній із столичних шкіл. Через чотири роки він був зарахований до Кафедральної школи Крістіанії. Крістіан досить рано почав брати уроки гри на скрипці у Гюдбранна Бена та вивчати гармонію у Людвіга Матіаса Ліндемана.

Після закінчення шкільного періоду навчання шлях його лежав до Лейпцигу – найбільшої музичної столиці того часу з консерваторією, що мала репутацію кращої в Європі, блискучим оркестром Гевандхауза, найбільшими музичними видавництвами Breitkopf und Harteh, Peters. Жовтневим днем 1874 року молодий музикант стояв перед входом у Лейпцизьку консерваторію, в якій навчалося багато скандинавських композиторів і музикантів другої половини XIX століття. Для Норвегії консерваторія стала своєрідною фабрикою майбутніх «зірок». За перші 50 років її існування кількість норвезьких музикантів, які пройшли курс навчання в Лейпцигу, становила близько 200. Причина притоку в Лейпциг настільки значної кількості норвезьких музикантів полягала не тільки в їхньому гарячому прагненні здобути освіту в одній із провідних консерваторій Європи.

У другій половині XIX століття в Німеччині з великим інтересом ставилися до творчості композиторів скандинавських країн. Інтерес цей спалахнув на початку 1840-х років, коли Ф. Мендельсон представив на одному з концертів у Гевандхаузі симфонію 26-річного датчанина Нільса Гаде. Успіх був приголомшливим, прийом публіки – беззаперечним, а критики оцінили твір як той, що має «новаторське значення для

¹ Основою викладу біографії митця слугує дисертація Гюннара Рюгстада [25].

європейського симфонічного жанру» і як джерело «найважливіших імпульсів подальшого розвитку інструментальної музики».

Ф. Мендельсон, будучи зачарований майстерним інструментуванням і самобутнім «північним складом» музичної мови молодого автора, висловив своє захоплення і готовність прийняти будь-який з його майбутніх творів «з розкритими обіймами», та запросив композитора на посаду педагога у клас композиції в консерваторії. Таким чином, Н. Гаде став одним із перших скандинавських музикантів, які досягли визнання у Німеччині. За ним, немов по торованій доріжці, приїхали багато представників Північної Європи, вносячи в німецьке мистецтво свіжий подих, який на момент появи К. Сіндінга в Лейпцигу набув норвезького забарвлення.

Музична атмосфера тогочасного Лейпцига у 1860-1870-ті роки відрізнялася деякою відстороненістю від сучасних явищ. Це відбивалося й у репертуарі концертів Гевандхауза (до якого, тим щонайменше, вже у 1880-ті роки включаються твори сучасних авторів, хай і самих «радикальних» — Й. Брамса, А. Брукнера та ін.), і в характері навчального процесу в консерваторії, орієнтованого виключно на музику віденських класиків із залученням рідкісних прикладів із творів Ф. Мендельсона, Ф. Шопена та Р. Шумана. Твори Г. Берліоза, Ф. Ліста і Р. Вагнера залишалися зовсім «забороненим плодом» для студентів.

9 березня 1877 року Крістіан завершив курс навчання у Лейпцизькій консерваторії. Час, проведений у Лейпцигу, мав велике значення на формування творчих принципів молодого музиканта. Багате й цікаве культурне життя цього великого на той час міста справило яскраве враження на К. Сіндінга у плані розвитку художнього смаку, а в консерваторії він набув знань і професійних навичок, необхідних для подальшого розвитку його музичного таланту.

Два наступні роки (1877-1879) К. Сіндінг провів на батьківщині. Перебування в Крістіанії обтяжувало його: концертне життя столиці в ті роки не відрізнялося розмаїттям творчих заходів. Норвезькі дослідники Н. Грінде

та Ф. Бенестад підкреслюють: «Він прагне виїхати за кордон. У проханні про стипендію від 4 квітня 1879 року він зазначає, що відколи повернувся з Лейпцига, близько двох років перебуває в Крістіанії, де змушений займатися самотійно» [24]. Дуже негативно також позначається на творчості К. Сіндінга той факт, що він через матеріальні труднощі був змушений припинити навчання в консерваторії.

У 1879 році він таки отримав стипендію, з якою й подався до Лейпцигу. Там він провів близько 9 місяців (з вересня 1879 до травня 1880 року), займаючись з Карлом Рейнеке композицією та інструментуванням. Саме в цій галузі, як було сказано у проханні, К. Сіндінг відчував брак знань та навичок.

Показово, що Е. Гріг свого часу теж відзначав відсутність у Лейпцизькій консерваторії спеціального класу, де можна було б отримати початкові знання з інструментування. Враховуючи, що оркестрову музику в Крістіанії в 1860-ті роки можна було почути не часто, а єдиний симфонічний оркестр не вирізнявся високим професійним рівнем, слід визнати, що музично-слухові враження К. Сіндінга до приїзду в Лейпциг були дуже мізерними. Винятком серед багатьох норвезьких музикантів того часу в цьому відношенні був Р.Свенсен, який з дитинства добре знав оркестрування. Його музичний слух розвивався, насамперед, як тембровий, і тому головною жанровою сферою його творчості стала згодом симфонічна музика.

К. Сіндінг постійно пише про бажання вивчати інструментування, що, на нашу думку, свідчить про тяжіння до симфонічного жанру. Шлях К. Сіндінга до освоєння жанру симфонії буде довгим і тернистим: незавершений зразок 1879 р. він знищить, а робота над симфонією, що згодом стала «№1», пов'язана з численними переробками і редакціями, триватиме протягом декількох років.

Час із червня 1880 р. до жовтня 1882 р. К. Сіндінг провів у Норвегії. Знову в своїх листах він скаржиться на низький рівень музичної культури столиці. Разом з тим, музичне життя Крістіанії в 1880-і роки досягло

розквіту, що багато в чому було пов'язане з поверненням Р. Свенсена до Музичного об'єднання – спілки професійних музикантів Норвегії, створеної Е. Грігом. Під його керівництвом діяльність оркестру значно активізувалася: за три роки його роботи як диригента (до моменту від'їзду композитора до Копенгагена у 1883 р.) відбувся 21 виступ.

Таким чином К. Сіндінг, разом з іншими любителями музичного мистецтва, які відвідували концерти Об'єднання, мав можливість познайомитися з творами різних авторів – як європейських, так і скандинавських, як сучасних, так і тих, що вже набули статусу «класиків». Причому, на відміну від К. Ульсена, програми якого здебільшого будувалися на творах європейських композиторів, вподобання Р. Свенсена схилялися на користь вітчизняної музики: жоден концерт під його керівництвом не проходив без виконання творів норвезьких авторів.

Мабуть, на творчу активність К. Сіндінга підйом музичного життя Крістіанії справив сприятливий вплив. Крім композиторської, він займався також педагогічною діяльністю, яка, хоча й не приносила йому задоволення, але ж давала можливість забезпечити своє існування. Цей період є важливим для композитора через знайомство із Юханом Свенсеном: К. Сіндінг протягом року працював скрипалем в оркестрі Музичного об'єднання під його керівництвом. Якщо з Е. Грігом, з яким молодий композитор познайомився приблизно в той же час (в Лейпцигу в 1879 р.), вони згодом стали добрими друзями, часто бачилися і досить регулярно переписувалися, то зі Р. Свенсеном їх шляхи надалі практично не перетиналися. Тим не менш, К. Сіндінг завжди відчував підтримку з боку свого старшого колеги.

У 1870-80-х роках твори Р. Свенсена і Е. Гріга виконувалися у Крістіанії досить часто, їх яскраве національне забарвлення значною мірою визначало музичну атмосферу столиці. Проте не можна сказати, наскільки це впливало на стиль перших творів К. Сіндінга, оскільки майже всі опуси, які було створено з 1877 по 1882 рр. (понад десяток), були знищені автором. До речі, серед цих творів була й Фортепіанна соната фа мінор.

Таким чином, наші уявлення про початок творчої еволюції майбутнього Майстра – твори молодого К. Сіндінга – можуть ґрунтуватися лише на окремих рецензіях на ті концерти, в яких звучала його музика, а також на звітах та проханнях про стипендію, де він, як правило, вказував, над чим працював у той чи інший період. Так, норвезький дослідник А. Фалнес пише: «Перше виконання Фортепіанної сонати у програмі концерту Музичного об'єднання 1 березня 1879 року не принесло значного успіху композитору. Відзначалася надзвичайна перевантаженість фортепіанної фактури, а з іншого боку – гарні мотиви, призначені скоріше для оркестрового звучання, ніж фортепіанного. Враховуючи далеко не високу оцінку, не дивно, що сонату було знищено невдовзі після виконання. Через два з лишком роки «ізоляції» у Крістіанії К. Сіндінгу, нарешті, пощастило отримати стипендію. Він міг знову долучитися до міжнародного музичного життя, що, на його думку, було абсолютно необхідно, щоб стати композитором» [24].

21 жовтня 1882 року К. Сіндінг, залишивши батьківщину, вирушив до Лейпцигу, а звідти в лютому 1883 року – до Мюнхена, найбільшого «вагнерівського центру» Європи того часу, в якому він провів два роки, аж до січня 1885 року. Період перебування у Мюнхені виявився дуже плідним для Крістіана. Було написано декілька опусів вокальної музики, кантата, опера. Із фортепіанного репертуару композитор створив Варіації для двох фортепіано ор.2 та П'єси для фортепіано ор.7.

Також одним із найяскравіших епізодів Мюнхенського періоду перебування композитора стало знайомство і співпраця К. Сіндінга з найбільшим норвезьким поетом Б'йорнстерне Б'йорнсоном. Цей тандем привів до появи визначних творів оперно-симфонічної та вокальної музики.

У виданні «Норвезька історія музики» вказано, що «найважливішою подією цього періоду в житті Сіндінга став перший авторський вечір, що відбувся 19 грудня 1885 року в Крістіанії. Концерт, на який композитор покладав великі надії і якого чекав з нетерпінням, пройшов з величезним

успіхом і зробив його ім'я відомим на батьківщині. На концерті за участі І. Петерсен (сопрано), Е. Ніссен (фортепіано) та квартету Г. Бена прозвучали Фортепіанний квінтет Мі мажор, ор. 5, Струнний квартет ля мінор, ор. 70 та «Старі мудреці», 6 пісень для вокала і фортепіано, ор.1 [24].

Музичне життя датської столиці в той час було позначене помітним відбитком консерватизму, що мав певний вплив як на смаки публіки та і на погляди критиків з їхнім неприйняттям нового в його різних творчих проявах: нових творів, імен, елементів музичної мови.

Консерватизм 1860-1880-х років – явище, яке закономірно змінило період розквіту датського мистецтва в першій половині ХІХ століття, коли мистецьке життя Данії займало провідне становище серед інших скандинавських країн. Будучи географічно ближчою до Центральної Європи, Данія завжди мала більш високий рівень культурного розвитку і протягом багатьох років чинила сильний вплив на сусідні країни - Норвегію та Швецію. Риси «датського» можна знайти у ранніх поетичних творах Г. Ібсена, музиці Н. Гаде і У. Нільсена.

Розквіт мистецтва Данії в ХІХ столітті, розпочавшись (як і в більшості інших країн) з літератури і театру, досяг свого піку у 1840-х роках. 1843 - рік створення і триумфального виконання в Лейпцигу Першої симфонії Н. Гаде, а в 1844 році була написана увертюра "Хокон Ярл" Ф. Хартмана. Нарешті, 1845 року досягає своєї вершини рух «панскандинавізму», виникнення та розвиток якого безпосередньо були пов'язані з розвитком національної «гілки» романтизму.

У 1845 році до «Студентського товариства» Копенгагена були запрошені на Різдво студенти з Норвегії та Швеції. Святкування проходило в атмосфері, наповненій духом давньоскандинавських оповідей: стіни в приміщенні, де проходила зустріч, були прикрашені зображеннями богів Вальгалли, зробленими Л. Фреліхом, художником національно-романтичного нахилу. Ідея братнього об'єднання північних країн, що надихала учасників зборів, вилилася в урочисту клятву, яку дали всі присутні, обіцяючи завжди

надавати підтримку сусіднім країнам, навіть у разі війни. Проте через три роки, з початком датсько-пруської війни, лише деякі норвезькі і шведські студенти стримали клятву і билися добровольцями за Данію.

Більше історичної інформації надає дослідник Ф. Бенестад: «У 1860-ті роки Данія поступається своїм духовним і культурним лідерством Норвегії, художнє життя якої, представлене іменами Г. Ібсена, Б'йорнсона, Е. Гріга, Р. Свенсена, досягає надзвичайного розмаху, виходячи на загальноєвропейський рівень. Починаючи з 1860-х років, Норвегія виступає «на рівних» з Данією, а багато в чому перевершує її. На фестивалі скандинавської музики в Копенгагені влітку 1888 року твори норвезьких авторів займають провідне місце, перебуваючи в одному ряду з композиціями представників датської школи – Н. Гаде і Ф. Хартмана.

Разом з тим, процеси культурного обміну та взаємовпливів у скандинавських країнах тривали до кінця ХІХ століття і далі – у ХХ-му, утворюючи єдине загальноскандинавське художнє середовище, складові якого, перебуваючи у тісному взаємозв'язку, зберегли специфічні риси» [4].

Коли влітку 1888 року К. Сіндінг, перебуваючи у Лейпцигу, отримав пропозицію взяти участь у музичному фестивалі, всі витрати композитора на подорож із Німеччини до Данії і назад взяла на себе видавнича фірма «Вільгельм Хансен». Той факт, що першим твором, який приніс широку популярність К. Сіндінгу, став Фортепіанний квінтет, що дуже показово характеризує творчість композитора загалом.

У спадщині К. Сіндінга сферу камерно-інструментальної музики впевнено можна вважати провідною. Інтерес до неї виявлявся з ранніх кроків і був зумовлений, з одного боку, низкою об'єктивних чинників, а з іншого – суб'єктивними зусиллями композитора, чималою мірою пов'язаними з його тяжінням до виконавства і нездійсненими мріями про кар'єру концертуючого музиканта.

Чотири роки (1886-1889), проведені К. Сіндінгом у Лейпцигу (виключаючи літній відпочинок у Норвегії), стали вирішальними у його житті. У 1886 році були видані перші твори, а чотири виконання Фортепіанного квінтету, що відбулися буквально одне за одним, зробили ім'я композитора широко відомим.

Як і раніше, найсильнішим бажанням К. Сіндінга є творче життя за кордоном. Прагнення молодого композитора до успіху в Німеччині є природним, оскільки це був вірний шлях до здобуття європейської популярності. До 1886 року Лейпциг займав становище головного в Європі музичного центру. У місті діяли одночасно кілька великих організацій, у тому числі: хорова школа св. Хоми, опера, консерваторія, концерти Гевандхауза. 1885 року відбулося відкриття нового концертного залу. Це свято збіглося з 25-річчям перебування Карла Рейнеке на посаді диригента оркестру Гевандхауза.

Також відкрився видавничий дім «Breitkopf und Hertel». Крім того, в 1886 році в Лейпцигу було засновано "Liste-Verein" – спілку, що пропагувала нову музику. Концерти в Гевандхаузі, започатковані ще у XVIII столітті, в останній третині XIX століття набули міжнародної популярності, чому сприяли високий професіоналізм оркестру і велика кількість іменитих виконавців, які приїжджали з концертами в Лейпциг. Й. Брамс бував там двічі на рік, зокрема, 1885 року диригував своєю Четвертою симфонією. Опера в Лейпцигу на той час була набагато кращою за театри в Дрездені, Мюнхені, Відні. За диригентським пультом виступали Артур Нікіш, Анджело Ньюманн, Густав Малер.

Перед від'їздом до Німеччини К. Сіндінг зробив свій внесок у розвиток музичної культури Крістіанії. Зокрема, він сприяв призначенню Івера Хольтера диригентом Музичного об'єднання замість Ю. Сельмера, який мав намір залишити це місце.

Влітку 1887 року К. Сіндінг починає працювати над Фортепіанним концертом. Твір став значним внеском у норвезьку фортепіанну спадщину і швидко набув популярності. За сезон 1889-1890 років тільки в Крістіанії він був виконаний чотири рази, постійно зустрічаючи теплий прийом публіки. Його подальша доля підтвердила перший успіх: Концерт став одним з найпопулярніших опусів композитора: він звучав найчастіше, ніж інші твори. Очевидно, що й сам він з любов'ю ставився до свого першого твору з оркестром, який щасливо уникнув загибелі у вогні (долі, що спіткала багато інших творів К. Сіндінга). Фортепіанний концерт часто виконувався норвезькими музикантами (за свідченням Т. Ліндемана)²:

«у Парижі – у 1900 р. (соліст Мартін Кнютцен, дир. Івер Хольтер); у Бельгії — у 1907 р. (соліст Карл Ніссен, дир. Р. Свенсен); навіть в Одесі у 1910 р. (соліст К. Ніссен, дир. К. Сіндінг)» [22].

Концерт для фортепіано К. Сіндінга, що виник під кінець передостаннього десятиліття 19 століття, став другим після Гріга у Норвегії випадком звернення до жанру. Подібне становище «другого» (за часом виникнення і за значущістю) аж ніяк не спричинило тематичної, стильової або структурної залежності твору К. Сіндінга від чудового взірця сольного концерту його геніального попередника. Відсутні також і риси, що вказують на інші відомі композитору жанрові та стильові впливи фортепіанної музики того часу (Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса). Спираючись на жанрові канони, уявлення про які було отримано в роки навчання в Лейпцигу, К. Сіндінг втілює у Концерті оригінальні образи, інтерпретує концертний жанр в системі національної норвезької музичної мови.

Шостий опус Крістіана Сіндінга — це, перш за все, «портрет» його автора, який завзято прагне довести, що звуковий світ, який він представляє в кожному новому творі, має «право на існування» у історичному часопросторі європейської музики.

² Lindeman T. (1976). Musik-konservatoriet i Oslo. 1883-1973. Oslo.

1888 – 1889 роки стали для К. Сіндінга часом серйозних випробувань. Мабуть, саме тоді він пережив найскладніший етап у своєму житті, іноді навіть замислюючись про те, щоб зовсім відмовитися від творчості. Криза була пов'язана, перш за все, з фінансовими проблемами, що особливо гостро постали перед композитором у 1888 році. Т. Ліндеман пише, що «він звертається до своїх друзів, відомих музикантів про допомогу у отриманні стипендії для продовження терміну перебування в Лейпцигу.

Проте у продовженні фінансування композитору було відмовлено. Прохання про виділення платні К. Сіндінгу було надіслано у лютому 1889 р. із рекомендаціями від Е. Гріга, Р. Свенсена, І. Хольтера, К. Рейнеке та А. Бродського. Незважаючи на такі блискучі рекомендації, К. Сіндінгу видали достатньо незначну суму як фінансову підтримку терміном на два роки. Враховуючи, що життя композитора в ті роки було насичене різними подіями, з одного боку, приємними, з іншого – сумними, а часом навіть трагічними (смерть матері в квітні 1886 р.), то «не викликає подиву відсутність творчого натхнення: написано було зовсім небагато» [22].

У Норвегії в період 1890-х років у різних сферах життя (соціальної, наукової, культурної та політичної) відбувалися бурхливі процеси, головним каталізатором яких було загострення політичної боротьби за розрив союзу зі Швецією. Ще 1885 року Стортінг (парламент) запровадив нові норми суспільного життя, у результаті яких король був позбавлений права призначати уряд, а кінці 90-х у Норвегії був запроваджений парламентаризм та проголошене загальне виборче право. Рух за незалежність визначав діяльність організацій та об'єднань, створюваних тоді: «Норвезької федерації робочих» (1899), «Норвезького союзу молоді» (1896). Більше того, навіть у галузі мистецтва, культури чи науки віддавалася перевага тим проектам, які мали слугувати на користь інтересам країни.

Музичну атмосферу Крістіанії у 1890-ті роки визначала діяльність І. Хольтера в «Об'єднанні», спрямована на пропаганду сучасної музики – вітчизняної та європейської. Диригент знайомив норвезьку публіку з

музикою Й. Брамса (Симфонія №2 - 29 березня 1898 р.), А. Брукнера («Te Deum» – 31 січня 1891 р.).

Під керуванням І. Хольтера в Крістіанії прозвучали симфонічні твори Р. Вагнера: увертюра до «Летючого голландця» (16 січня 1892 р.), «Зігфрід-Ідилія» (осінь 1892 р.), Траурний марш із «Загибелі богів» (8 квітня 1893 р.), Вступ до «Тристана та Ізольди» (24 листопада 1894 р.), увертюра «Фауст» (1897 р.).

Р. Вагнер викликав величезний інтерес у крістіанійської публіки. Так, концерт, який завершував сезон 1897 року й присвячений виключно його музиці, зібрав повну залу. «Серед найбільш значних музичних подій Норвегії 1890-х років слід назвати: концерт, присвячений 25-річчю дебюту Е. Гріга у Крістіанії; фестиваль у Бергені 1898 р.; чотири авторські концерти Ю. Сельмера, К. Елінга, К. Сіндінга і Ю. Хальворсена, що пройшли в сезон 1898/1899 років; гастролі Берлінського Філармонічного оркестру (1896 р.) та, нарешті, реорганізація оркестру Театру Крістіанії, який з 1899 року очолив Юхан Хальворсен», – пишуть автори-жослідники культурного буття країни [20]³.

У Лейпцигу, де К. Сіндінг, як і раніше проводив більшу частину свого творчого часу, у 1895 році Артур Нікіш очолив оркестр Гевандхауза. Під його керівництвом прозвучали твори Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Вагнера, А. Брукнера, А. Шенберга, Ф. Діліуса.

1890-ті роки стали часом стрімкого сходження К. Сіндінга до слави, насолоджуватися якою повною мірою композитор мав на початку ХХ століття. Його твори регулярно виконувались у Крістіанії, Бергені, Лейпцигу, Дрездені, Парижі та інших європейських містах. Видавництво «Peters» уклало з ним 1893 року договір, отримавши права видання всіх його творів. Нарешті, з 1894 року К. Сіндінг виступав як інтерпретатор своїх творів, звернувшись до диригентської діяльності.

³ Kunstnerbrodrene: maleren Otto Sinding, billedhuggeren Stephan Sinding, komponisten Christian Sinding / Redaktor T. Sinding-Steinsvik. Blafarveaerk, 2000.

Наступним великим етапом у творчості К. Сіндінга стане написання Симфонії.

Провівши літо 1889 року на батьківщині та дочекавшись концерту 2 листопада, в якому публіка Крістіанії нарешті почула повну версію Фортепіанного концерту, К. Сіндінг із черговою дворічною стипендією вирушив до Лейпцигу. З 1890 року і до початку нового століття життя К. Сіндінга було наповнене переважно радісними подіями. Криза, пережита в 1888-1889 рр., змінилася підйомом, що призвів до благополуччя і сімейного щастя, а потім і до вершин слави і повсюдного визнання. Цей етап співпав із загальнонаціональним підйомом музичної культури Норвегії, про що читаємо у Р.Діттманна (Dittmann) : «У норвезькому мистецтві період 1890-х був відзначений новим підйомом, черговим «вибухом» творчої енергії. Розвиток живопису та літератури був пов'язаний з так званим *неоромантизмом* як реакцією на реалізм 1880-х років, що знайшло своє відображення у творчості К. Гамсуна, Ю. Лі, Г. Хейберга, А. Гарборга та ін.» [15 : с.9,10].

До квітня 1891 р. К. Сіндінг повернувся в Крістіанію, а літо провів у місті Дребак з подружжям Н. Гаде, з якими познайомився наприкінці 1880-х років. К. Сіндінгу постійно не вистачало грошей. Він регулярно подавав прохання до парламенту Норвегії з проханнями про надання стипендії та постійної композиторської платні. В останньому йому незмінно відмовляли. Але згодом за допомоги Е. Гріга, Ф. Діліуса та інших впливових персон К. Сіндінгу надали стипендію терміном на два роки (1891-1892).

1893 рік був щасливим для К. Сіндінга: композитор підписав контракт з видавництвом «Peters». Вільхельм Хансен, який опублікував на той час частину його творів, теж був зацікавлений у укладанні контракту, але переміг доктор В. Абрахам (власник видавництва «Peters»). Не дивно, що К. Сіндінг вибрав його фірму, одну з найбільших та найпрестижніших у музичній Європі. Договір забезпечив композитору безбідне існування на довгі роки.

Він нарешті домогся матеріальної свободи й незалежності, міг назавжди забути про безперервні прохання про стипендії.

Життя К. Сіндінга на той час проходить і в Норвегії, де він проводить весняні та літні місяці (за традицією у суспільстві подружжя Н. Гаде та Ф. Діліуса), і у Німеччині (головним чином, у Берліні).

Крім фортепіанних і вокальних мініатюр, що регулярно виходять з-під пера композитора, зрідка з'являються й циклічні інструментальні твори. Влітку 1893 року в Крістіанії було написано Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано До мажор, ор. 23. У листопаді у Берліні відбулася його прем'єра. У Крістіанії новий твір прозвучав 2 грудня 1893 р., а потім 10 лютого 1894 р.: обидва рази у виконанні Е. Ніссен (фортепіано), Г. Ланге (скрипка) та Ю. Хеннума (віолончель).

Набуття матеріальної незалежності та можливість публікації своїх творів були приємною стороною у взаєминах К. Сіндінга та В. Абрахама. Зворотною стороною була необхідність підкорятися бажанням та вимогам видавця. «Peters» було спрямовано на популярну продукцію. Тому доктор В. Абрахам вважав за краще твори «короткі і маленькі» («kurz und klein»), а девізом видавництва була фраза, що часто повторювалася шефом: «У стислості — краса». Ця політика стала фактором, що спрямовував творчість К. Сіндінга у певне русло: серед творів, написаних у 1890-1910-ті роки, переважали мініатюри – збірки фортепіанних п'єс, пісні та романси. Першими плодами співпраці з «Peters» стали два зошити фортепіанних п'єс – «П'ять п'єс», ор. 24 та «Сім п'єс», ор. 25, написані в Крістіанії у 1893-1894 рр. У 1895 році, коли ейфорія у зв'язку із укладанням контракту пройшла, К. Сіндінг дуже обурився з приводу своєї залежності від видавництва.

В 1896 В. Абрахам видав ще чотири опуси К. Сіндінга (ор. 31-34). До кінця 1890-х років умови контракту стали вільнішими, і багато з творів композитора стали знову публікуватися у Ю. Хансена. У тому числі були й фортепіанні п'єси: у 1898 р. — «15 капрічіо для фортепіано», ор. 44, у 1899 р.

- «Бурлески», оп. 48 та «Шість п'єс», оп. 49, у 1901 р. – «Мелодії для фортепіано», оп. 53, у 1902 р. - Вальси для фортепіано в 4 руки, оп. 59.

У період 1900-1914 рр. кількість фортепіанних п'єс залишалася настільки ж значною, незважаючи на зайнятість композитора роботою над крупними творами. У цей час було написано та видано близько 10 опусів. Здебільшого, об'єднання фортепіанних мініатюр у збірки відповідало вимогам видавництва. Програмних циклів, об'єднаних якоюсь спільною ідеєю (тональної, сюжетної, як, наприклад, у Р. Шумана), у спадщині К. Сіндінга немає.

Обов'язковою видавничою умовою була також наявність назви у п'єси. Композитор, який віддавав перевагу чистій інструментальній програмній музиці, в сфері фортепіанних жанрів відступав від свого принципу, беззаперечно підкорюючись бажанням видавців. Він мав також орієнтуватися на смаки любителів домашнього музикування, котрим і призначалися п'єси. Тому вони в основному не містять особливих технічних складнощів, досить прості за мовою та формою, мелодійні.

Іноді К. Сіндінг, повертається до характерного для нього насиченого звучання фортепіано, з великою кількістю акордів, що ущільнюють мелодичну лінію, з октавними пасажами, що охоплюють широкий діапазон. Ці якості фортепіанного стилю, на нашу думку, виявляють певну приналежність п'єс до традицій європейського романтичного піанізму. Окремі елементи фортепіанної фактури, інтонації, жанрові перетворення нагадують твори Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена.

К. Сіндінг є автором понад 250 пісень та романсів. Жанр вокальної лірики займає одне з найзначніших місць у його творчій спадщині, не поступаючись камерно-інструментальним та симфонічним творам. Романси були серед перших творів молодого композитора. Дослідник П. Бергсгель з цього приводу вказує: «Е. Гріг не випадково підкреслює роль цього жанру в творчості К. Сіндінга. Романси та пісні демонструють найкращі

характеристики його музичного таланту, вражаючи своєю різноманітністю – образно-сюжетною, жанровою та музично-стильовою» [5].

Коло поетів, до творів яких звертався К. Сіндінг, було надзвичайно широким. Значне місце займають німецькі автори – Г. Келлер, Г. Гейне та Р. Хамерлінг. Виняткову роль грає поезія датських авторів – сучасників композитора. Серед них особливим розташуванням К. Сіндинга користувався Хольгер Драхманн - найпопулярніший скандинавський поет того часу.

У 1890-ті роки літературні уподобання К. Сіндинга дещо змінюються: композитор захоплюється норвезькою поезією (В. Краг) і особливо поетами, що писали на лансмолі (один з двох діалектів Норвегії): їх імена – І. Осен, О. Вінье, П. Сівле. За цей час було створено понад 100 пісень, із них близько 80 – на лансмолі. К. Дам розповідає, що «питання про затвердження лансмола як державної мови було одним з найактуальніших для норвезького суспільства на 1890-ті роки.

Десятиліття роботи К. Сіндинга з лансмомом збіглося з періодом загострення боротьби за розрив союзу зі Швецією, і для багатьох мова була засобом у цій боротьбі. Для К. Сіндинга політичний аспект питання не був визначальним, тим не менш, у 1897 році він поклав на музику вірш «Нам потрібна вільна країна» П. Сівле, написаний для демонстрації, організованої партією «Венстре» 17 травня 1894 року» [13].

2 листопада 1898 року Крістіан Сіндінг зареєстрував шлюб з Августою Гаде. Композитору на той час було 43 роки, і, очевидно, цей крок був добре обдуманим. Те, що шлюб був серйозним рішенням і з боку фрау Гаде, також не залишає сумнівів. Вони побралися через місяць після її розлучення з професором Фр. Гаде. Біограф композитора Г. Рюгстад пише наступне: «Сіндінг знав подружжя з 1880-х років: з 1885 року в листах згадується «д-р Гаде. У 1890-ті роки вони регулярно проводили разом літній відпочинок у Норвегії (нерідко також у компанії з Ф. Діліусом), що часто зустрічалися за кордоном. У своїх інтерв'ю Аугуста Сіндінг не втомлювалася повторювати, що її головна турбота — оберігати чоловіка від побутових проблем.

Дійсно, завдяки дружині композитор мав нагоду спокійно працювати. Вона вирішувала всі практичні питання, організовувала зустрічі, налагоджувала необхідні контакти, загалом забезпечувала зв'язок з навколишнім світом, одночасно тримала на відстані настирливих журналістів» [25].

Характер митця був досить складним й відбивав чимале значення на його продуктивності. Про взаємовідносини з іншими представниками норвезької культури дослідники Н. Грінде, Ф. Бенестад та Г. Ерстель у науковому віснику «Норвежська історія музики» пишуть наступне: «К. Сіндінг завжди був людиною замкненою і мало товариською. У роки, коли його композиторська слава сягає вершини, він раптом прагне ізолювати себе від колишніх друзів. Він усувається не лише від спілкування з Е. Грігом: його старі друзі — Ф. Діліус та А. Бродський — цікавлять його не так, як раніше. Листи стають дедалі рідшими, поки, нарешті, листування не припиняється зовсім. Причина криється у нових турботах, що виникли з появою сім'ї, і навіть певному ослабленню контактів із Норвегією і загальної «германізації» життя композитора, зумовленій практично постійним перебуванням у Берліні. Про те, в 1910-1920 рр. у К. Сіндінга з'являються нові друзі із середовища норвезьких музикантів: диригент Одд Грюнер-Хегге, композитори Давид Монрад Юхансен, Харальд Северюд, які характеризували його як дуже доброзичливу, дотепну та приємну літню людину» [24].

Період з 1900 року до початку Першої світової війни – кульмінаційний у житті К. Сіндінга, час найвищої творчої активності та широкого визнання його мистецтва на батьківщині та далеко за її межами. Його твори виконували з великим успіхом по всьому світу, а їх автору присуджували найвищі нагороди та звання. «У 1900-ті роки К. Сіндінг активно концертує, диригуючи власними симфонічними та концертними творами, – свідчить у своїй монографії Г. Рюгстад. – У 1908 році К. Сіндінг відвідав Прагу, де 24 квітня у Філармонійному товаристві Карл Нісен виконав Фортепіанний

концерт. Нарешті, 1910 року було здійснено давній намір концертних гастролів у Одесі. У січні там були представлені публіці Симфонія d-moll та Фортепіанний концерт. К. Сіндінга чекали з великим нетерпінням і приймали дуже добре» [24].

Якщо за кордоном майже повсюдно переважало захоплене сприйняття мистецтва К. Сіндінга, то на батьківщині ставлення до нього спочатку не було таким зацікавленим. Головними причинами більш прохолодного ставлення співвітчизників до композитора було те, що на той час він виявився залученим до низки конфліктів, що мали широкий суспільний резонанс і негативно вплинули на його особистісну репутацію. Один із них, що тривав кілька років, був пов'язаний з «вічним» питанням отримання державної платні, що стало особливо актуальним для К. Сіндінга після того, як у 1898 році він узяв на себе зобов'язання щодо утримання дружини та двох дітей. Крім того, подібне ставлення норвезької музичної спільноти до композитора склалося тому, що він рідко бував у Крістіанії. Концертний сезон він проводив у Європі, в основному, у Берліні (за рідкісними винятками: так, у 1901-1902 рр. сімейство Сіндінгів жило в Парижі).

Композитора було відзначено низкою нагород, саме його залучали до написання творів «на випадок» у зв'язку з подіями загальнодержавного значення, а після смерті Гріга у 1907 році та Р. Свенсена у 1911 році він займав становище найбільшого представника «золотого століття» норвезької музики.

20 листопада 1900 року К. Сіндінг в котре подав у Стортинг документи, підписані Е. Грігом, Р. Свенсеном, І. Хольтером, Ю. Сельмером, Е. Ніссен, Б. Бйорнсоном і Г. Ібсеном, де, зокрема, йшлося про отримання економічної підтримки задля реалізації творчих завдань. Про це йдеться у книзі Т. Ліндемана «Музична консерваторія в Осло»: «Ніссен дала концерт у Національному театрі Крістіанії 23 березня 1901 року, виконавши в тому числі і нову версію (третю, видану в 1901 році) Фортепіанного концерту.

Вечір отримав стихійне “політичне” продовження: директор театру, Б`йорнстерне Б`йорнсон, виступив перед публікою із закликом висловити протест з приводу відмови К. Сіндінгу у фінансовій підтримці» [22].

«Боротьбу за платню» було продовжено у 1903 р. Друзі та шанувальники творчості композитора робили все, щоб по можливості вплинути на членів Стортинга. Згаданий вище «концерт-демонстрацію» було продовжено акцією 23 березня 1903 року.

У 1910 році члени Стортинга одностайно приймають рішення про виділення композитору державної платні, йому регулярно надходять замовлення на твори, а поява кожного нового опусу, як і раніше, викликає великий інтерес музичної спільноти.

Період із 1900 по 1914 рр. був дуже плідним у житті К. Сіндінга. Однією з причин творчої активності стало отримання композиторської платні, що дозволило йому повністю зосередитись на творчості. До Першої Світової війни було створено значну кількість творів у найрізноманітніших жанрах (скрипковий концерт, скрипкова соната, симфонія, квартет, тріо та інші), у тому числі і нових для композитора. Серед найважливіших звершень цього часу можна назвати Другу симфонію, Скрипковий концерт, Струнний квартет та оперу «Священна гора».

Останній період життя К. Сіндінга охоплює понад чверть століття. За цей час композитор став свідком багатьох культурних, політичних, економічних подій, що відбувалися в його рідній країні та світі. Він мав можливість оцінити нові художні явища у вітчизняному та європейському мистецтві. Зрештою, йому довелося бути свідком двох світових війн.

У творчому плані цей період не відрізняється плідністю. Останніми роками К. Сіндінгом було створено лише 15 творів, переважна більшість яких з'явилася до досягнення ним 70-річного віку (1926 р.). На восьмому десятку композитор хоча й продовжував роботу, але, через похилий вік й несподівану глухоту, зміг завершити тільки два опуси: 129 та 130.

У роки Першої світової війни К. Сіндінг змушений був призупинити свої візити до Німеччини. Це призвело до деяких економічних труднощів, оскільки значна частина його доходів була пов'язана з німецькими видавництвами. Однак Стортинг негайно відреагував на ситуацію, виділивши в 1915 році платню як «визнання художньої діяльності композитора Сіндінга». «У тому, що К. Сіндінг був обмежений у пересуванні протягом кількох років, була й позитивна сторона: він міг взяти активнішу участь у вітчизняному музичному житті. У ці роки він звертається до нового виду діяльності – музичної критики. В 1915 він пише статтю “Насолода музикою і користь від музики”, в якій висловлює свої погляди на сучасне музичне мистецтво, виступаючи, зокрема, проти численних творчих угруповань, що існують в середовищі музикантів-авангардистів» [24].

У червні 1921 року Школа музики Істмана в Рочестері (США) запросила К. Сіндінга на роботу як професора композиції. Контракт було укладено на один рік, і у вересні Крістіан та Августа залишили Норвегію. Т. Ліндемман вказує: «У зв'язку з цим Філармонічне товариство присвятило перший абонементний концерт (05.09.1921) композитору. Симфонія ре мінор вкотре викликала бурю оплесків. Оркестр привітав К. Сіндінга тушем, висловлюючи йому таким чином побажання доброго шляху та успіхів далеко від батьківщини. В Америці К. Сіндінг уперше в житті серйозно зайнявся педагогікою. Раніше він викладав дуже рідко» [22].

Серед творів, написаних у США, було лише кілька мініатюр: «Гімн для органу», ор. 124 (присвячений Джорджу Істману) та дві пісні, ор. 126 на тексти Г. Моріса. У Нью-Йорку К. Сіндінг працював також над Четвертою симфонією, започаткованою, за свідченням дружини Августи, у квітні 1921 року.

До середини 1920-х років К. Сіндінг з дружиною жили в пансіонатах та готелях, а їх меблі та майно перебували на зберіганні у друзів та знайомих. «Пізньої осені 1924 року Сіндінги в'їхали в колишній будинок поета Хенріка Вергелана — «Грот», розташований на околиці Палацового парку.

Держава викупила будівлю, щоб зберегти місце, де жив поет. Проектів використання будинку було багато: як театральний музей, будинки письменників, музей Х. Вергелана. Однак, зрештою, було вирішено надати його сім'ї Сіндінгів спочатку на два роки, а потім – довічно.

Частими гостями К. Сіндінга в «Гроті» були молоді норвезькі молоді композитори, твори яких старий майстер неодмінно переглядав: Фартейн Вален, Гейр Твейт і Харальд Северюд. І хоча він не все розумів і приймав у новій музиці, проте незмінно ставав захисником інтересів молодих авторів, покладаючи особливо великі надії на Ф. Валена та Х. Северуда. Крім того, новий будинок Сіндінгів був завжди відкритий для поета Нурдаля Гріга, який став одним із найближчих друзів композитора у 1920-і роки» [24].

Авторитет К. Сіндінга серед молодих норвезьких композиторів завжди був високим, тому що він цікавився всім новим, що відбувалося в мистецтві, був відкритий до нових вражень та ідей.

З кінця 1880-х років – часу першого успіху К. Сіндінга – до середини 1920-х, коли були створені його останні опуси, європейська музика пройшла значний шлях еволюції. Але на стиль творів К. Сіндінга ці процеси мали вкрай малий вплив, незважаючи на його постійну включеність у музичне життя Європи. Композиційні принципи, що склалися у 1880-1890-ті роки, зберегалися незмінно у творах композитора протягом усього творчого шляху. Головною причиною подібної відірваності від процесів оновлення музичного стилю є відносна молодість професійної норвезької музики і, як наслідок, певнем «відставання» національної композиторської школи від провідних європейських країн. Якщо Європа в 1920-ті роки давно вже попрощалася з романтизмом і ХІХ століттям загалом, то музичній культурі Норвегії потрібен був час для стилістичного перелому та появи свіжих ідей. Їх носіями виступали композитори нового покоління, а не представники епохи романтизму, до яких відносився К. Сіндінг та його ровесники.

Біограф композитора Г. Рюгстад не виключає думки, що «існували і причини особистої якості, що визначили однаковість стилевих основ творів К. Сіндінга: невпевненість у своїх силах і постійні сумніви (особливо на ранньому етапі), порівняно пізній «початок» композиторської творчості (Фортепіанний квінтет написаний у віці 30 років); особливості творчого процесу – повільність і ретельність у роботі, що супроводжується численними переробками і продовжується багато років» [24].

У 1930-ті роки К. Сіндінг зберігає становище найшановнішого в Норвегії композитора. Він знову і знову удостоюється високих державних нагород. В 1930 році йому вручають Шведський Королівський Орден I ступеня, в 1938 р. - Великий хрест св. Олафа.

Крім того, в 1936 році він був обраний почесним членом Норвезького союзу композиторів. Його поїздки до Німеччини стають рідшими, але, як і раніше, викликають великий резонанс.

У 1937 році «Північне товариство» в Берліні організувало свято на його честь, а оргкомітет міжнародного фестивалю в Дрездені запросив як почесного гостя. У 1938 р. К. Сіндінг знову відвідав Дрезден, де виконували його Симфонію ре мінор і Фортепіанний концерт.

У жовтні 1936 року газети повідомили про смерть Августи Сіндінг. Упродовж багатьох років вона була вірною подругою свого чоловіка, оберігаючи його від щоденних турбот. Знову К. Сіндінг був усамітненим. Після смерті дружини він практично повністю ізолював себе від суспільства, замкнувшись у своєму світі, часто скаржився на старість і на глухоту, що посилювалася. І хоча, на його честь, як і раніше, влаштовували концерти та бенкети, він важко сприймав те, що відбувається навколо.

К. Сіндінг пережив свою дружину на п'ять років і помер 3 грудня 1941 року на 86 році життя від серцевої недостатності.

На жаль, ім'я видатного норвезького майстра в останні роки життя було пов'язано зі становленням та розвитком норвезького нацистського руху, що у майбутньому вкрай негативно відбилося на долі його творчої спадщини.

Під час окупації Норвегії фашистською Германією (з 1940 року) К. Сіндінг дозволив завербувати себе у члени місцевої нацистської партії «Національна спілка» [24]. Прагнучи зміцнити свої позиції, нова влада створила «Почесну раду з мистецтва», до якої вони планували включити провідних представників художнього життя Норвегії: К. Гамсуна, К. Сіндінга, Ю. Вігелана та К. Мунка.

Дослідник Т. Ліндеман підкреслює, що «всепоглинаюча пристрасть до німецької культури та до всього німецького зовсім затуляла від композитора політичну основу нацизму та його ідеологічну людиноненависницьку сутність. При цьому він не раз ставав свідком прояву його огидних сторін» [21].

На нашу думку, малоімовірно, що політичні ідеї Третього рейху знаходили якийсь відгук у старого музиканта К. Сіндінга. Правда полягає в тому, що для нього Німеччина була уособленням культури та цивілізації. Він навчався в Лейпцигу і добився там найбільших успіхів. У тій атмосфері, коли повставали проти всього, що віддавало німецькою і нацизмом, музика К. Сіндінга була занесена в «чорний список» і забута на багато років.

Тільки через півстоліття – наприкінці 1990-х років – деякі з його творів почали подекуди з'являтися у програмах концертів. З власного виконавського досвіду маємо зауважити, що фортепіанна музика К. Сіндінга відрізняється високими художніми якостями та вражає багатством та виразністю драматургії, великим жанровим розмаїттям.

1.2 Періодизація фортепіанної творчості К. Сіндінга

Період становлення, формування індивідуального композиторського стилю, виявлення своєї лінії у художньому світі та вписування власного звуко- і світоспоглядання в контекст загального ходу еволюції європейського музичного мистецтва у творчості К. Сіндінга відбувався із початку навчання у Лейпцизькій консерваторії.

Початковий період. На початку своєї кар'єри К. Сіндінг був переважно піаністом, але також почав займатися композицією. У творах цього часу чітко відчувається вплив романтичної музики, зокрема Ф. Шопена та Ф. Ліста. Ці роки можна визначити як період, в якому К. Сіндінг оволодівав основними принципами композиції. Його перші опуси (20) складаються як з мініатюр, так й з творів крупних форм і жанрів: це, насамперед, тричастинний концерт для фортепіано з оркестром, фантазії, варіації для двох фортепіано, сюїти й багато вокальних творів. Прагнення до вокалізованого музичного викладення простежується у багатьох фортепіанних творах К. Сіндінга. У цьому випадку можна провести паралелі із фортепіанною творчістю Ф. Шуберта.

Перехідний період (кінець 1880-х – початок 1890-х років)

У цей період формується індивідуальний стиль К. Сіндінга. Він почав інтегрувати національні норвезькі мотиви та елементи у свою музику, частково під впливом Едварда Гріга та національної романтичної традиції. Твором, що підкреслює перехід у «нову якість» стала перша симфонія Сіндінга, написана за завданням його викладача Карла Рейнеке. На той час симфонічні жанри у творчості композиторів Норвегії та Скандинавії були представлені дуже обмежено. Серед норвезьких зразків можна назвати тільки дві симфонії Отто Вінтер-Йельма, дві – Ріхарда Свенсена та по одній у Едварда Гріга та Уле Ульсена. Надзвичайно продуктивним у цьому жанрі був датчанин Нільс Гаде – до кінця 1870-х років він створив 8 симфоній. Саме створення симфонії та її виконання принесли К. Сіндінгу першу популярність та статус яскравого композитора-симфоніста.

Зрілий період (1890-1900-і роки): найбільш відомими творами К. Сіндінга цього періоду є оркестрові та хорові твори. Він створював масштабні композиції, в яких яскраво проявилась компонента музичної мови. В цей період композитор також створив велику кількість мініатюр для

фортепіано. Він інтегрував у свої твори складніші гармонійні та ритмічні структури, зберігаючи при цьому національні риси, тому його стиль ставав більш індивідуальним, самобутнім. Взагалі, перші праці у жанрі фортепіанної мініатюри датовані 1883 роком, останні 1926 роком.

Період із 1900 до 1914 рр. потрібно виокремити у зв'язку із високою продуктивністю К. Сіндінга. Отримання композиторської платні дозволяло йому повністю зосередитися на творчості. Ціла низка провідних творів пишеться композитором саме у цей період. К. Сіндінг на той час був уже зрілим композитором і залишався вірним своєму стилю. Він продовжував складати музику в романтичному та національному дусі, але у більш стриманій та виваженій манері. Завершується цей період оперою «Священна гора» оп. 111, написаної у 1914 році.

Опера за правом займає місце найяскравішого твору К. Сіндінга та одного з найкращих зразків жанру у Норвегії. У загальноєвропейському контексті «Священна гора», з одного боку, стоїть на рівні поствагнерівських сценічних творів для музичного театру, а з іншого, – невеликі масштаби опери, її камерність та специфіка вокального стилю дозволяють провести паралелі із експериментами речитативної опери (пізній Дж.Пуччіні, С.Рахманінов).

Період із 1914 до 1926 рр. у творчому плані не був насиченим. Його можна вважати **пізнім**, або **заключним** в творчому житті К. Сіндінга. До 70-річного віку (1926 р.) їм було створено лише 15 творів. На восьмому десятку композитор хоча й намагався продовжувати працю, але через непередбачувані захворювання зміг завершити тільки опуси 129 та 130.

Висновки до Розділу 1

Музичний світ Крістіана Сіндінга – невід'ємна складова художньої культури Норвегії межі ХІХ – початку ХХ століть. Його твори, що повсюдно виконувались і викликали загальний інтерес суспільства, були свідченням розширення та поглиблення перспектив розвитку національної норвезької

музики. Вони і зараз зберігають значення найважливішого етапу становлення професійної культури цієї країни в царині освіти, на ґрунті національної мови та фольклорних традицій, її композиторської школи та загального іміджу північної столиці музичної Європи.

Після вивчення творчої спадщини К. Сіндінга можна підсумувати, що у ній представлені усі жанри романтичної музики, як вони склалися в контексті європейської традиції. Провідне місце займають, безумовно, інструментальні твори – концертно-камерні, симфонічні, і серед них – фортепіанні.

У кожній із жанрових сфер композитор демонструє різні грані свого таланту. Глибоким і тонким ліриком він постає в романсах і піснях, войовничим шляхетним лицарем – у симфонічних творах, винахідливим і майстерним майстром у камерній музиці, сміливим віртуозом – у концертах, дослідником людських пристрастей та драматургом – в опері. Відповідно і музична мова фортепіанних творів, зберігаючи єдність її складових елементів, набуває іншого забарвлення стосовно тих чи інших жанрових моделей європейської традиції.

Звуковий образ фортепіано у К. Сіндінга може бути принципово камерним або «пригнічувати» потужністю щільної звучної маси, захоплювати кантиленою чарівних мелодій або дивувати раціональністю тем інструментальної властивості.

Слід підкреслити, що стильові орієнтири К. Сіндінга як фортепіанного композитора визначені його приналежністю до національної композиторської школи, перед представниками якої неминуче постала проблема знаходження компромісу між художніми запитами Норвегії. З іншого боку, очевидною є орієнтація Майстра на загальноєвропейську традицію, в рідній країні якої виховувався його професійний талант. Подібна двовекторність – *доцентровість* (націлена на самоусвідомлення) та водночас тяжіння до *відцентровості* (орієнтир на загальноєвропейські цінності та пріоритети) – відрізняла музичне життя Скандинавії загалом.

Пов'язаний нерозривними зв'язками з вітчизняною культурою, К. Сіндінг завжди відчував себе частиною саме європейського музичного життя. У його творах органічно поєднуються традиції німецького романтизму та елементи, що вказують на приналежність до національної композиторської школи. Тому вивчення його спадщини надає можливість трактування складових стилю і в контексті норвезької музичної традиції, і з точки зору зв'язків з європейською романтичною музикою в цілому.

РОЗДІЛ 2

КРУПНІ ЖАНРИ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ КРІСТІАНА СІНДІНГА: ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОСТІ МИСЛЕННЯ

2.1 Концерт для фортепіано з оркестром, ор. 6

Фортепіанний концерт ор.6 Des-dur – єдиний приклад звернення К. Сіндінга до жанру, який до 1880-х років серед норвезьких композиторів залишався незатребуваним. У той час, як у провідних європейських країнах жанр концерту для фортепіано з оркестром був дуже популярним: можна назвати імена А. Дворжака, К. Сен-Санса, Й. Брамса. Однак не лише в Норвегії, а й в інших скандинавських країнах ця жанрова «ніша» ще довгий час залишалася незаповненою. Ні Ю. Свенсен, ні пізніше Я. Сібеліус чи К. Нільсен не писали концертів для фортепіано, віддаючи перевагу іншим інструментам, в першу чергу, скрипці. Лише у 1890-1900-х роках у Швеції йому приділяє увагу Вільгельм Стенхаммар, автор двох концертів (1893 і 1907 рр. відповідно), у Данії – Еміль Хартман (Концерт ор. 47, 1889), у Норвегії – Хальфдан Клеве, який створив у період із 1902 по 1916 роки п'ять фортепіанних концертів. З покоління К. Сіндінга варто назвати Яна Боргстрьома, автора Симфонічної поеми для фортепіано з оркестром «Гамлет», ор. 13 (1903) і Концерту C-dur, ор. 22.

Фортепіанний концерт К. Сіндінга, що виник під кінець останнього десятиріччя XIX століття, є другим випадком звернення до жанру (після Е. Гріга). Спираючись на жанрові канони та уявлення про жанр концерту, набуті композитором під час навчання в Лейпцигу, в своєму Концерті він висловлюється «власною мовою». Вона заснована на принципах, що склалися на той час у повній мірі в інших жанрах його творчості: складна гармонічна розробка, активне використання норвезьких танцювальних мелодій та улюблених метро-ритмічних структур (пунктири, тріолі, часта зміна розміру тактів тощо).

Семантика тональності Концерту К.Сіндінга Des-dur є світлою та сонячною: в поєднанні з наснагою та енергією провідних тем вона забарвлює його в райдужні тони. Основні теми-образи кожної з частин, загальний оптимістичний дух, особливості драматургічного розвитку – все відзначено своєрідністю, неповторністю авторського стилю. Переважає діатоніка з опорою на звуки тонічного тризвуку, лапідарність мелодії, широкий діапазон регістрів фортепіано, відчуття сили ритмічного руху і його внутрішня енергія (через поєднання пунктирного ритму та тріолей).

Фактуру пронизує тридольний динамічний рух, що створює сильний, впевнений образ головної партії, сутністю якого є рух вперед – сходження до вершини. З одного боку, головна партія виявляє опосередкований інтонаційний зв'язок з норвезькою народною музикою (використання тріольного та пунктирного ритмів зустрічається у мелодіях багатьох награвців на хардингфеле. Крім того, у темі є і так званий григівський трихорд: I – VII – V ступенів в низхідному русі. З іншого боку, головна партія несподівано виявляється спорідненою до теми вступу Другого фортепіанного концерту Й. Брамса, хоча й іншого за характером. Особливо помітна спільність між темами за тембровими забарвленнями (на початку 1-й частини Концерту К. Сіндінга тема доручена валторні).

Розвиток головної партії спрямований до гімнічної кульмінації, на хвилі якої виникають дві теми побічної партії. Будучи ліричними, вони в той же час нерозривно пов'язані з енергійною головною партією, з'являються як результат її розвитку. В цілому для лірики К. Сіндінга характерним є поєднання витонченості, м'якості з активністю та твердістю. Енергія головної теми, розосереджуючись у новому тематизмі, знаходить у великій зоні побічної тимчасовий перепочинок (подібно до тієї радості, що отримує око, побачивши ландшафт гірського плато, який відкривається після завоювання чергової вершини).

Продовжуючи лінію природних асоціацій, можна порівняти емоційний тонус розгорнутих ліричних епізодів першої частини з радісним відчуттям свободи, що охоплює мореплавця при виході з тісних фіордів у відкрите море. Правомірність звернення до подібних асоціацій засвідчує насиченість оркестрового супроводу Концерту сольованням валторни та дерев'яних інструментів, тембри яких традиційно мають семантику природи (наслідування звуків лісу).

Розвиток ліричних тем, у свою чергу, призводить до драматичних кульмінацій та зближення з натхненною героїкою головної теми. Отже, «хвилеподібний профіль» драматургії I-ї частини Концерту складається із взаємодії контрастних і в той же час схожих образів, на тлі нюансів одного пейзажу, який не змінюється кардинально, залишаючись сонячним та яскравим, як на початку «сюжету».

Зміна образної сфери відбувається у II-й частині циклу – *Andante* (тональність e-moll, тактування 4/4). Подібно до ночі, що змінює день, світло першої частини Концерту поступається домінуванню темних фарб. Лише середній розділ тричастинної форми (заснований на темі першої побічної партії з I-ої частини циклу), немов відблиск останнього променя сонця, на короткий час осяює непроглядну темряву *Andante*. У кодї звучить тема в партії альтів, тембр яких надає їй холодно-крижаного відтінку.

Завершує концерт життєдайний Фінал, у якому переважає захоплено-радісний настрій, написаний у формі Рондо (*Allegro non assai, Des-dur, 9/8*). Після похмурого колориту повільної частини сонячний блиск Фіналу за своєю яскравістю здається перевершуючим Першу частину.

У Фіналі танцювальна тема набуває ритмічної загостреності: синкопи та варіювання пунктирних формул. На відміну від Ф. Ліста К. Сіндінг не трансформує ліричні теми. Вони залишаються без змін, щоразу відтінюючи розвиток головного образу: то обидві теми (побічні I частини) йдуть одна за одною, утворюючи єдину мелодичну лінію, то контрапунктично поєднуються.

Відсутність конфліктів, опора на принцип співставлення контрастних образів, використання контрапунктичних прийомів об'єднання тем (в розробці 1 частини, в середньому розділі *Andante*) – всі ці ознаки дозволяють вважати драматургію Концерту ліро-епічною за змістом.

Діалогічна природа жанру концерту позбавлена конфліктних протиставлень. У Фортепіанному концерті ця позитивність примножується відповідно до принципової безконфліктності драматургії та гармонічного світосприйняття, характерного для твору. Можна припустити причину такої світлої тональності, що репрезентує стильове мислення митця: цей твір унаочнює національний тип світовідчуття – сильний нордичний характер людей північної держави із суровими кліматичними умовами та унікальною красою природних стихій та ландшафтів. Втім авторський голос К. Сіндінга звучить особливо впевнено і яскраво, забарвлюючи фінал циклу відчуттям оптимізму.

Своєрідність фортепіанного Концерту виявляється і у тому, що він значною мірою забарвлений у ліричні тони (більше ніж інші інструментальні твори). Подібний лірико-епічний колорит багато в чому визначено домінуванням партії соліста. Постійна участь фортепіано під час музичних подій (у Концерті багато сольних епізодів) надає звучанню суб'єктивного виміру авторського висловлювання.

Показово, що домінантна роль соліста аж ніяк не призводить до посилення імпровізаційності і, відповідно, усунення на другий план конструктивності форми. В цьому проявляються класичні засади структурного мислення К. Сіндінга, в чому вбачаємо вплив німецьких романтиків Р. Шумана, Й. Брамса.

Увага композитора до фортепіанної партії пов'язана, з одного боку, з нереалізованою мрією про сольну кар'єру піаніста, з другого – засвідчує факт, що Концерт створювався для конкретної виконавиці Еріки Ніссен. Ступінь технічно-віртуозної складової Концерту надвисокий: партія фортепіано насичена комплексом пасажів, акордів, арпеджіо. Помітна

орієнтація К. Сіндінга на листівський тип піанізму з великою кількістю акордів, октав, трелів. Деякі засоби віртуозності («ажурні» арпеджіо, що пурхають у верхньому регістрі, хроматичні пасажі) викликають асоціації з фортепіанним стилем Ф. Шопена.

Авторська індивідуальність К. Сіндінга виявляється у принципах організації тематизму та драматургії, що мають ознаки, типові для музики багатьох романтиків останньої третини ХІХ ст. (зокрема, високий півень тематичної єдності, що в тій чи іншій формі знаходить відбиток у більшості інструментальних творів К. Сіндінга). Оскільки час написання Концерту, як і інших творів цього періоду, значно пізніший за загальноприйнятні межі історичного стилю музичного романтизму (друга та третя третини ХІХ століття), то ми визначаємо загальну стильову приналежність фортепіанної творчості норвезького композитора до постромантичного типу світовідчуття.

У Концерті принцип тематичних зв'язків втілено найпослідовніше. Так, три теми І-ї частини (головна та дві побічні), на контрасті та спорідненості яких будується сонатна форма, становлять основу драматургії циклу: *Andante* і Фінал не містять принципово нових тематичних утворень. У зв'язку з цим зрозумілі труднощі, з якими зіткнувся композитор у роботі над Фіналом: при поверненні образів І ч. (вже досить ґрунтовно представленим від експонування через розробку до заключного апофеозу) неминуче виникала проблема виходу на новий, підсумковий ступінь розвитку драматургії. Тим не менш, за рахунок привнесення інших «жанрових відтінків» в колорит головної теми, К. Сіндінгу вдалося цілком переконливо завершити твір (хоча каденція у Фіналі справляє враження «зайвого» епізоду).

Основою розвитку драматургії циклу є головна партія І-ї частини циклу та її трансформації на основі прийомів монотематизму: тема оновлюється за рахунок зміни ладу, метра, фактурно-тембрового «оркестрування» і навіть жанру. Так, у ІІ-й частині вона поєднує риси траурного маршу та хоралу. Звучання солюючої валторни посилює національний колорит цієї пісенної теми, що складається з «нанизування» повторюваних і варіюваних (через

перегармонізацію) наспівів. Інтонаційно-темброво тема пов'язана з іншими класичними норвезькими творами: з подібного терцієвого мотиву валторни починається Балада «У полоні гір» Е. Гріга (для баритона, струнного оркестру та двох валторн) та друга частина Симфонії № 2 Свенсена.

2.2. Варіації «Фатум», ор. 94

У 1909 році були написані два найбільші фортепіанні твори К. Сіндінга: варіації «Фатум» сі-бемоль мінор і Соната сі мінор. Заслуговує на увагу той факт, що на заключному етапі своєї творчості композитор звертається до знакових тональностей романтичної музики ХІХ століття: b-moll і h-moll (тональностей фортепіанних сонат Ф. Ліста та Ф. Шопена).

Особливо яскравим контрастом у низці незліченних «капричіо», «листоків з альбому» та «характеристичних п'єс» К. Сіндінга виглядають трагічні **варіації «Фатум», ор. 94**, присвячені «Мадам Сандрі Друкер». На жаль, невідомо, якими обставинами було викликано появу твору з таким нетиповим для композитора програмним заголовком.

Основна тема, спираючись на жанр траурної ходи (сарабанди), описує неминучість тяжкої долі: тональність сі-бемоль мінор, акордова фактура без виділення провідного мелодичного голосу (для створення образу «особистісного»), низькі октавні басы, затримання в каденції. (т.9: IV#-V) надають звучанню трагічного характеру. Цікава метроритмічна сторона теми: хоча записана композитором на три чверті, принципи її мотивної і особливо гармонійної організації перебувають у явному протиріччі з зазначеним розміром. Тема з фатальною визначеністю звучить у парному метрі (2/4 чи 4/4).

Серед 17 варіацій є і орнаментальні (засновані на остинатних фактурних та ритмічних фігурах), і вільні, зі зміною темпу, тональності, жанру. Звучання теми багаторазово змінюється, набуваючи характеру то витонченого вальсу "a la Шуман", то помпезного полонезу, то "кавалерійського" маршу (що нагадує про "Rondo infinite").

Іноді виникають більш конкретні алюзії: на фінал Другої фортепіанної сонати Шопена (триольний рух октав у сі-бемоль мінорі), Великий етюд по Паганіні Ф. Ліста Мі-бемоль мажор. Крім того, стилістичний зв'язок варіацій з музикою Ф. Ліста проявляється в концертному трактуванні фортепіано, бравурність і яскравість звучання якого визначаються великою роллю октавної та акордової техніки.

2.3. Соната для фортепіано сі мінор, ор. 91

На початку ХХ століття композитор звертається до жанру крупної форми. Єдина в його творчій спадщині **Соната для фортепіано, h-moll ор. 91** опублікована видавництвом В. Хансена у 1909 році з присвяченням Рудольфу Ганцу та виконана 8 грудня у Крістіанії Карлом Нісенном.

Соната представляє тричастинний цикл: *Allegro non troppo*, *Andante* та *Vivace*. Незвичною є роль побічної партії першої частини, тому що вона слугуватиме ініціальним тематичним витокком всього циклу. Саме з інтонацій побічної партії народжується тематизм Другої частини сонати, а також другий епізод Фіналу, написаного в формі рондо.

Головна партія, подібно до лейтмотиву, виконує важливу функцію об'єднання контрастних образів в цикл. Тематична організація циклу містить характеристики перманентного руху, організованого через різні ритмо-фактурні формули: у I-й частині – остинатні репетиції тріолей, у II-й частині – рівна хода чвертей, у III-й – невпинний пульс шістнадцятих.

Серед провідних стильових принципів автора Сонати – наслідування концертно-віртуозного трактування фортепіано від композиторів романтиків. Як і у випадку з Варіаціями «Фатум» ор. 94, композитор написав Сонату, ускладнену різноманітними піаністичними прийомами. Фактурне «вбрання» твору насичене шквалами акордових пасажів, октавних лавин, арпеджіо, репетиційною та іншими видами дрібної пальцевої техніки.

На відміну від скрипкових сонат К. Сіндінга, в яких чітко виявлена необарокова традиція виконавства, фортепіанна соната являє інший варіант трактування жанру, спорідненого до монодрами. Можливо, це результат впливу творчості геніального попередника Е. Гріга, зокрема, його фортепіанної сонати (e-moll, op. 7).

Розглянемо драматургічні та жанрово-стилістичні засади Сонати як зразка композиторського стилю мислення, для якого типовим є зберігання класичної форми та оновлення її інтонаційного змісту драмою ліричного героя (під якою ми розуміємо багатовимірне буття в повноті психологічних зв'язків з природою та суспільством).

Перша частина циклу позначена темпом *Allegro non troppo*. Задумлива тема починається з квінтового ходу V-I у тональності h-moll. Неспішний рух «самотніх» октав звучить повільно і кришталево чисто. Рух мелодії відбувається хвилеподібно. Октавна лінія містить ознаки сходження-підйому до кульмінації на високому VII ступені – це найбільш емоційно-напружений момент, що потребує розв'язання.

При тематичному розвитку фрази, починаючись з тонічної функції, неодноразово закінчуються на домінанті. Це слугує ознакою незавершеності, відкритості. Арпеджіальне обрамлення лунає у досить швидкому темпі, що є складним моментом для співставлення із драматичною темою у середньому голосі. Дедалі К. Сіндінг ускладнює гармонічні рішення: відбувається безліч відхилень від основної тональності у секвенційному русі хвилеподібною мелодії в партії обох рук.

Повернення в тоніку позначено динамікою. Тематизм після тривалого діалогу (октавної «суперечки» партій лівої та правої рук) на основі моторного руху набуває рішучої та драматичної експресії. Отже, центр тяжіння в драматургії циклу припадає на першу частину, джерелом розвитку якої є тема головної партії, сповнена внутрішньою тривою. Її стилістика: остинатний рух тріолями, енергійне піднесення мелодії по звуках збільшеного тризвуку із зупинкою на VII# ступені.

Твір складний для виконання, містить багато різних видів техніки, які чергуються у досить швидкому темпі. Найбільше відчуття щільності та напруги часопростору в першій частині надають нескінченні висхідні та низхідні арпеджіо, крізь них «прорізається» октавний рух основної мелодії.

В цілому драматургія першої частини базується на принципі образного контрасту. Наступний розділ звучить, немов висвітлюючи «темні фарби» попереднього. Після бурхливої стихії природа немов завмирає, виходить сонце та освітлює величні норвезькі простори. Сполучний матеріал композитор вдало проробляє, готуючи настрій побічної партії (D-dur). Хвилястий рух розкладених октав із вкрапленнями акордів відбувається у постійному метро-ритмічному русі.

Тема-мелодія верхнього голосу відтворює картинний образ норвезької природи, непохитних скель, свіжого повітря. Знов композитор користується улюбленим прийомом розвитку гармонії – відхиленнями у інші тональності. Досить тривалий епізод "вирування" цього разу призводить дозвучання головної партії у тональності Fis-moll.

Початок розробки за своїм настроєм значно відтіняє експозицію. Тут мелодія лунає у чистому кришталевому викладі. Достатньо складним є виконання прихованого в арпеджіованій фактурі мелодики у верхньому голосі. Надалі арпеджіо під'єднуються до партії правої руки, що робить фактуру більш насиченою. Асоціативно вона нагадує політ вільного птаха над бурлінням суворих льодяних вод Північного моря. Стрімкий хвилеподібний рух продовжується аж до репризи, що складається з двох контрастуючих розділів. Тема побічної партії сприймається у тональності Fis-dur як більш лагідна за характером, ніж в експозиції, як передчуття теми Andante.

Перша частина Сонати завершується кодою. Повторювана мелодія лунає у різних регістрах, пронизана бурхливими арпеджіо, що нарешті заспокоюються й залишають мелодію самотньою.

Andante (D-dur) є рідкісним для К. Сіндінга випадком використання варіаційної форми (тема та чотири невеликих варіації) у повільній частині сонатного циклу. Спокійно-розмірений тридольний рух викликає асоціації із менуетом і хоралом одночасно. Цікаво, що прийоми варіювання у цій частині є схожими на народне музикування: уникаючи помітних модифікацій теми, К. Сіндінг пропонує їй нові ритмічні та фактурні варіанти, колористичні фарби (перегармонізація каденційного звороту в 1-й варіації, еліптична послідовність – у 2-й).

У третій варіації тема гармонізується акордами в широкому розташуванні на кожен слабку долю (в партії правої руки). Дієвим засобом розробки є також темброве варіювання (проведення теми у низьких регістрах фортепіано) у супроводі насиченого руху акордів у партії правої руки. Andante завершується канонічним викладом останньої 4-ї варіації й переривається переходом до Фіналу за принципом attacca, доволі рідкісним у творчості К. Сіндінга.

У Фіналі (Vivace) переважають драматичні образи. Відбувається конфлікт, що не знаходить свого вирішення. Але на відміну від романтично неврівноваженої I-ої частини, у Фіналі прояви конфліктності «затиснуті» в композиційні рамки форми рондо. Розпочинається фінал енергійною темою у хвилеподібному русі. Складається враження, немов бурхливе крижане море накочується хвилями, розбиваючись об скелі.

Фактура теми-рефрена позначена арпеджійним викладом і містить різні пунктирні ритмічні групи. У наступному епізоді К.Сіндінг знов звертається до тонального співвідношення, як у першій частині (паралельна тональність D-dur). Композитор розробляє тему за допомогою фактурно-гармонічних засобів: безлічі висхідних й низхідних пасажів разом із звучанням повільної наспівної теми в партії правої руки.

Розробка фіналу звучить у тональності Fis-dur. Тема-рефрен зберігає свою фактурну насиченість пасажами та загальний піднесений характер звучання. Однак в розробці виникає нова більш повільна тема, яка відтіняє

загальний урочистий характер розділу. Інтенсивний тонально-гармонічний розвиток з використанням віддалених тональностей (b-moll, c-moll) динамізує загальний образ теми, останнє проведення в тональності H-dur закріплює піднесений та урочистий образ. Фортепіанна фактура звучить по-оркестровому. Через невелику зв'язку із темою першої частини К. Сіндінг повертає слухача до бурхливого рефрену, що енергійно завершує сонату трьома грандіозними тонічними акордами.

Отже, Фортепіанна соната h-moll є одним із найвагоміших творів композитора. Незважаючи на приналежність жанру до камерної музики (за способом комунікації), слід визнати, що звукове втілення художніх образів Сонати, оркестральність фактури виявляє у певному сенсі симфонічний склад мислення К. Сіндінга, використання акустичних можливостей роялю як тембрів оркестру.

Висновки до Розділу 2

Крупні концептуальні твори К. Сіндінга в жанрі Концерту, Варіацій та Сонати засвідчують його приналежність до постромантичної тенденції розвитку європейської музики, що, наче «хвиля», перейшла за хронологічні межі ХІХ століття в мистецький часопростір наступної доби.

Свідомість митця зосереджена на відтворенні авторського світовідчуття: *ліро-епічного духу*, за **національно-стильовою ідентичністю авторського висловлювання**, і водночас *суб'єктивно-драматичного* (за музичною стилістикою). Звідси наше (умовне) визначення «*монодрами*» щодо концепції сонати.

Жанрово-тематичний аналіз творів крупної форми для фортепіано виявив засадничі принципи мислення К. Сіндінга, що базуються на синтезі загальноєвропейського (класико-романтичного) стилю та національної норвезької музичної мови/мовлення:

- значущість мелодії як головного носія авторської думки, що слугує фундаментом фактурно-тембрового «оздоблення» теми-образу;
- романтично-віртуозний образ фортепіано: про це свідчать октавні дублювання та численні технічні формули ритмо-тембро-фактурного викладу, що робить фортепіанне звучання подібним до оркестру;
- подвійна національно-стильова ідентичність: інтонаційність (мелос, лад, ритм) має національно-норвезькі коріння; закони композиції та функціонально-гармонічне мислення – від німецької школи;
- від норвезької народної пісні – ладо-гармонічні інтонації; використання прийому перегармонізації мотивів і фраз; від європейської лінії спадкоємності фортепіанного письма – велика роль поліфонічного розвитку (у тому числі, імітаційних: канонічний виклад у розробці 1-ї частини Концерту);
- жанрова семантика проаналізованих творів збагатила європейські моделі інструментальної творчості досвідом постромантичного світовідчуття крізь призму ментальної норвезької музичної мови;
- концертний стиль трактування сонатного жанру й симфонізовано-віртуозний стиль фортепіанного Концерту вказують на діалектику камерно-інструментальних прийомів, помножених на багатство й насиченість оркестрового мислення (в партії супроводу слід відзначити соло валторн та дерев'яних духових).

Таким чином, постромантичний досвід світовідчуття Крістіана Сіндінга органічно складає «художній контрапункт» до різних стильових «ізмів» музичної практики першої третини ХХ століття. Оскільки усталена система цінностей музичного романтизму як історико-типологічної доби (з її характерними концептами світовідчуття та мовно-стилістичними засобами) слугувала для К. Сіндінга естетичним ідеалом і взірцем для наслідування, то

можна констатувати співпадіння романтичної традиції з індивідуальним стилем композитора.

Що дивує, зокрема, – відсутність впливів Нової австро-німецької школи (А.Шенберг та школа): у фортепіанній творчості норвезького Майстра не спостерігаємо мовних ознак модернізму (на кшталт пізніх опусів К. Дебюсі або ранніх опусів Б. Лятошинського). Це не означає його «глухоти» до звукових експериментів музичного модернізму. Він співчував молодим композиторам, які наvertsалися на нові техніки письма. Однак сам не зраджував класико-романтичним ідеалам своєї молодості.

На наш погляд, такий принциповий опір митця мовним трансформаціям ХХ століття обумовлений світоглядними цінностями його художнього світу, який, в свою чергу, базувався на мійному підґрунті національної культури. Національний романтизм все ж таки переважав і визначав «культурні ландшафти» Норвегії як молодій музичній столиці Півночі Європи. Іншими словами, не техніка первинна в змінах композиторської парадигми мислення, а світоглядні цінності. Глибинні музичні підвалини європейської класико-романтичної традиції Крістан Сіндінг не зрадив, і саме вони зберегли «останнього романтика» від забуття.

У ХХІ столітті у виконавському мистецтві відбувається «ренесанс» романтичної музики. Після двох хвиль авангарду, які пережила європейська слухацька еліта, наступає нова ера – постромантизм. Цим суб'єктивним авторським твердженням ми завершуємо аналітичний розділ і переходимо до наступного з метою сфокусуватися на суто виконавських завданнях – прочитання фортепіанних мініатюр К.Сіндінга як романтика зі своїм звуковим образом фортепіано.

РОЗДІЛ 3

МАЛІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ К. СІНДІНГА: «ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ» ФОРТЕПІАНО

3.1. Мініатюра як провідний жанр фортепіанної творчості К. Сіндінга

Фортепіанна спадщина К. Сіндінга хоча і не належить до провідних жанрових областей у його творчості, містить чимало цікавих і майстерно виконаних робіт. П'єси К. Сіндінга, численні та різноманітні за змістом, у рамках національної школи доповнюють високохудожню лірику Е. Гріга та, водночас, органічно вливаються у море романтичної фортепіанної літератури.

Загальна кількість фортепіанних п'єс К. Сіндінга перевищує 200: ранні твори відносяться до 1883, а останні мініатюри датовані 1926 роком («П'ять композицій для фортепіано», ор. 128а). Цей жанр протягом усього творчого життя належав до сфери інтересів композитора. З початку 1890-х років кількість п'єс помітно зростає відповідно до бажань В. Абрахама. І хоча писалися вони переважно на замовлення і нерідко без належного ентузіазму, деякі з них належать до кращих творів К. Сіндінга.

Здебільшого фортепіанні мініатюри об'єднувалися у збірки, що відповідало вимогам видавництва. Повноцінних циклів, об'єднаних якоюсь спільною ідеєю (тональною, сюжетною, драматургічною), у спадщині К. Сіндінга немає. Обов'язковою видавничою умовою була також наявність назви у п'єси. Композитор, який віддавав перевагу чистій інструментальній музиці над програмною, в галузі фортепіанних жанрів відступав від свого принципу, беззаперечно підкорюючись бажанням видавництва. Він мав також орієнтуватися на смаки любителів домашнього музикування, котрим і призначалися п'єси. Тому вони в основному не містять особливих технічних складнощів, досить мелодійні, прості за формою.

Іноді К. Сіндінг повертається до характерного для його стилю фортепіанного викладу – насиченого акордами, віртуозними елементами

фактури. Так звучання стає віртуозно-концертним, з великою кількістю октавних пасажів, поліфонічних ліній, що доповнюють мелодичну лінію, охоплюючи весь діапазон роялю. При очевидній приналежності п'єс до традиції європейського романтичного піанізму, прямих впливів або стилістичних запозичень у них виявити не можна. Разом з тим, окремі елементи фортепіанної фактури, мело-інтонацій, прийом жанрових перетворень на варіаційній основі асоціюються з фортепіанними творами Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Й.Брамса.

Жанрова семантика фортепіанних мініатюр К. Сіндінга дуже різноманітна. Численну групу складають традиційні для домашнього музикування, поширеного в добу романтизму, «салонні» жанри: вальси (ор. 59), ноктюрни, «листки з альбому» (ор. 31 №2, ор. 76 №1), експромти, інтермеццо (ор. 74 №3), каприччіо (ор. 44), каприси (ор. 74 №4) та ін. Серед них виділяється ніжно-ліричний ноктюрн H-dur (ор. 53 №2).

Витримана довгий час динаміка у нюансі *pp* (ремарки: *una corda* та *piu piano*) створює примарно-туманну атмосферу ночі, а перелік звуків мелодії та арпеджованого супроводу вносить у звучання пікантність та відтінок чуттєвості. Гомофонна фактура, проста і водночас досить вишукана, нагадує і ноктюрни Ф. Шопена, і «пісні без слів» Ф. Мендельсона, кореспондуючи також із віртуозною п'єсою «Шорохи весни» самого К. Сіндінга, яка набула широкої популярності серед меломанів його часу.

Філігранною є п'єса «Блукаючий вогник» (ор. 76 №3), що своєю назвою апелює до творчості Ф. Ліста. Проте її музичні засоби більшою мірою орієнтовані на Мендельсона (наприклад, Рондо-каприччіозо). П'єса К. Сіндінга, єдина за настроєм, динамікою (*pp*), типом руху (арпеджіо в характері *perpetuum mobile*) і фактурі пролітає на одному диханні у високому регістрі подібно до рою казкових літаючих ельфів.

Особливу увагу композитор приділяє «п'єсам-наслідуванням», які відповідно до об'єктів стилізації можна поділити на тематичні групи.

А) **Твори «у старовинному стилі»**, що відтворюють жанрові та стильові риси музики минулих епох. Якщо в скрипкових творах К. Сіндінг орієнтується головним чином на мову бароко, саме на Й. С. Баха, то його фортепіанних мініатюрах «моделі» набувають певного образу у меншій мірі, а «моделювання» має дуже узагальнений характер. У цьому плані показові, наприклад, *Danse ancienne*, op. 62 №4 та «Силует», op. 103 №4, в яких елементами, що імітують чужий стиль, є навмисну гармонічна простота, остінатна повторюваність акордових зворотів, характеристичні фактурні деталі (імітаційні переклички, приховані голоси (op. 103 №4), «стрічковий» рух паралельних терцій (op. 62 №4), а також мелізматичні прикраси – форшлаги, морденти, трелі).

Найчастіше атрибутом минулого у музиці К. Сіндінга постає жанр менуету. Втім, він настільки переосмислений композитором, що майже втрачає зв'язок із прототипом старовинного танцю. Менуети К. Сіндінга (op. 31 №3 та op. 53 №1) – не стільки стилізація, скільки імпровізація на жанрову модель.

Б) **Твори у народному дусі** (Варіації, op. 74 №6, Мелодія, op. 76 №5, «Im Volkston», op. 32 №4), у яких стилізація так само вільна, а «дух» – скоріш норвезький, ніж німецький – відчутний, але й певною мірою умовний. Лише один із фортепіанних творів Сіндінга безпосередньо пов'язаний з норвезькою народною музикою – «Північні танці та наспіви» для фортепіано для 4 рук, op. 98 (1909, Breitkopf und Hartel), у яких композитор єдиний раз у житті звертається до жанрів халінгу (№1 та №5), спрингару (№4) та гангару (№3).

В) **П'єси орієнтального спрямування**. Найяскравішою з них є «*Danse orientate*», op. 33 №5. Подібно до багатьох композиторів XIX століття, К. Сіндінг звертається до музичного орієнталізму, принципи якого знайомі нам за творами Дж. Верді, К. Дебюссі та інших. Вони виявляються в цьому невеликому творі: «пусті» інтервали (кварти, квінти) та їх паралелізми, підкреслення специфічних ладових фарб (гармонічний мажор, використання неаполітанської II ступені), виразні «східні» хроматизми.

Численну групу складають п'єси у жанрі маршу – одного з найулюбленіших жанрів К. Сіндінга. Крім траурного маршу, що часто зустрічається («Alia Marcia», ор. 25 №6 та «Сутінки», ор. 34 №4), з'являється новий жанровий різновид – Marche grotesque (ор. 32 № 1), доповнюючи сферу «дитячих» і «лялькових» маршів романтичної музики (Р. Шумана, Ж. Бізе, К. Дебюссі та ін.).

Фортепіанним аналогом «кавалерійським» образам «Rondo infinite» та «лицарським» настроям Сюїти ор. 35 слугує помпезна «Військова рапсодія», ор. 34 №6, що будується виключно на сигнальних, фанфарних інтонаціях і вирізняється серед інших п'єс технічною складністю та концертним трактуванням фортепіано.

На окрему увагу заслуговує п'єса «Шорохи весни» («Frühlingsrauschen») з ор. 32, якій судилося стати найпопулярнішим твором Сіндінга. У Норвегії на початку ХХ століття «Frühlingsrauschen» звучала буквально всюди: саме її норвежці слухали у першій трансляції Норвезького державного радіомовлення у 1925 р., вона стала незмінною складовою багатьох німих фільмів 1920-х років, а також кіно 1930-х років.

«Шорохи весни» здобули неймовірну популярність, будучи на перший погляд досить звичайною фортепіанною п'єсою. Простота її мелодичних та гармонічних засобів видається рідкісною для К. Сіндінга. Можливо, саме ця невигадливість, а також збалансованість елементів музичної мови зробили твір улюбленим публікою. У ньому немає надмірностей і громіздкості, що іноді зустрічаються в симфонічній та камерній музиці композитора.

Тема-зерно (чотири такт), з якої виростає п'єса, відрізняється мелодичною та ритмічною своєрідністю. Її яскравий розвиток шляхом пере гармонізації, регістрового та ладового перефарбування є головним чинником формотворення (пісенну, як й у більшості мініатюр). Принцип послідовного зростання динамічного рівня, як засіб драматургічного розвитку, забезпечує створення яскравої кульмінації. А витонченість прийомів дрібної техніки та віртуозність фортепіанної фактури загалом стали підставами для

перетворення «Шорохів весни» у концертній практиці того часу на ефектний концертний «біс».

У спадщині К. Сіндінга помітну роль відіграють твори, що належать до популярних наприкінці ХІХ століття «музичних ретроспекцій». «Діалог із минулим» посідає значне місце у творчості композитора.

Крім окремих п'єс, орієнтованих ті чи інші жанрові зразки попередніх епох, йому належить і ряд циклічних творів «в старовинному стилі». До них відносяться: Сюїта для фортепіано, ор. 3 (1888: Прелюдія, Куранта, Сарабанда, Гавот, Престо), Сюїта для скрипки та фортепіано ля мінор, ор. 10 (1886), Сюїта ор. 14 для скрипки та фортепіано (1890), Соната для скрипки та фортепіано ре мінор, ор. 99 (1909) та Сюїта для скрипки соло, ор. 123 (1920).

Дослідник творчості К. Сіндінга Т. Ліндеман з приводу наявності необарокової тенденції пише наступне: «У норвезькій музиці 1880-90-х років подібних творів було небагато, що пояснюється молодістю національної традиції, більшою мірою спрямованої вперед у своєму розвитку, ніж схильною до ретроспекції. Виняток становили лише окремі твори Е. Гріга («Хольберг-сюїта», «Менует бабусі» з «Ліричних п'єс») та К. Сіндінга. Інтерес норвежців до старовинних музичних форм і жанрів спалахне на початку ХХ століття і набуде найяскравішого втілення у творчості Ю. Хальворсена: у його музиці до п'єс Хольберга («Маскарад»), у «Бергенсіані» – Варіаціях у стилі рококо на тему гімну Бергена, в «Старовинній сюїті», присвяченій Хольбергу» [22].

На відміну від багатьох композиторів, К. Сіндінг завжди виявляв інтерес до старовинних жанрів (як у 1880-і, так і в 1920-і роки), займаючи тим самим особливе положення у межах норвезької композиторської школи.

В сфері музичного формотворення К. Сіндінг не експериментує, його структурне мислення є досить традиційним. Нове та особливе знаходиться саме у мелодиці, гармонії, ритміці, фактурі, характері розвитку матеріалу.

3.2 Аналіз мініатюр, ор. 24 та ор. 25

Окреслимо драматургію циклу ор. 24 крізь призму психології романтичного героя та мовно-стилістичних засобів її розкриття.

Типовою рисою фортепіанних п'єс є тричастинна будова. Драматургія такої композиції розгортається як експозиція теми-образа, з контрастним середнім розділом (за своїм звучанням часто відтіняє внутрішній стан ліричного героя, що дорівнює образу автора) та динамічною репризою.

Семантика тональності мініатюри No 1 Es-dur сприймається як очевидний натяк на традицію шуманівського «Карнавалу». Емоційний стан п'єси – мускулінно-вольовий, рішучий. Хоча виникає й інша, більш картинна асоціація з музичним пейзажем. Рух мелодії у фактурно-тематичному викладі асоціюється з хвилями бурхливого Північного моря, що уособлює могутній дух Норвегії. Тема вступу складається з трьох могутніх акордів, які слід виконувати широко й велично (за авторською ремаркою «*Pomposo*»). Грандіозний акордовий рух підтримують висхідні віртуозні пасажі. Поступово до цієї тематичної будови приєднуються пунктирні ритмоформули, що є улюбленим стилістичним прийомом композитора.

В цілому стилістика твору є своєрідним «перехрестям» загальноєвропейської та національної норвезької музичних традицій. Тематизм є колористичним й незвичним за послідовністю гармонічних функцій. Основна тема має форму періоду відкритого типу (із зупинкою на домінанті). Її розвиток насичений хроматичними ускладненнями гармонічних функцій із щільною фактурою, збагаченою віртуозними фігураціями та мелодичними підголосками.

Тональний рух здійснюється із застосуванням енгармонізмів та модуляцій у тональності третього ступеню спорідненості. Тема середнього розділу викладена у тональності G-dur у більш стриманому русі, в нюансі *mezzo forte*, і може сприйматися як реакція людського серця на картини природи суворого рідного краю. Стилістика п'єси зумовлена відчуттям

гармонічної своєрідності, що закріпиться як стилістична риса художнього мислення К. Сіндінга в наступних творах крупної форми.

П'єса No.2 (B-dur) має схвильований характер, що досягається завдяки постійним динамічним підйомам і спадам. В них переплітаються багато різноманітних ритмічних формул та фактурних елементів (фігурації, акорди, пасажі). Тема починається із затакту 5-ма шістнадцятими, що слугують немов підготовчою ритмоструктурою до кількох урочистих акордів, що звучать у суто «норвезькій» гармонізації та нагадують оркестрове звучання симфонічних творів Е. Гріга (див.: приклад 1). Форма періоду складається із двох коротких тематичних речень та третього речення розвиваючого типу. Вищезазначена ритмічна структура повторюється регулярно, набуваючи динамічного й гармонічного різнобарв'я.

Оповідальний темообраз п'єси No.3 створюється завдяки наспівній лагідній мелодії у партії лівої руки у неспішному стриманому темпі. Пунктирний ритм, що надає певної енергії загальному рухові п'єси. Однак авторська вказівка *Andantino* уточнює уявлення виконавця щодо характеру виконання твору.

П'єса No. 4 (F-dur) змінює спокійно-поміркований темп попередніх мініатюр на більш рухоме *Allegretto* піднесено-урочистого настрою. Постійно повторюється основна танцювальна тема, яка складається із трьох речень з типовим для цього циклу К. Сіндінга синтаксисом: перші два викладають основу тематизму, а третє має розвиваючий характер. Триольний рух вісімок надає звучанню відчуття легкості. Розвиток теми відбувається за рахунок секвенційних зворотів, великої кількості збільшених та зменшених акордових структур.

Реприза має звучати за авторською вказівкою *piano*, а потім ще й *pianissimo*; втім наприкінці твору відбувається значна динамізація тематичного розвитку. Мелодія відходить все далі від тоніки, але наприкінці повертається в неї. В цілому в цій п'єсі дуже відчувається вплив стилістики фортепіанних творів Е. Гріга.

Мініатюра No 5 за образним складом, характером руху нагадує вальс, втім вказівка *Agitato* та сповнений хроматизмами інтенсивний розвиток мелодії твору дають підстави виконавцю для яскравої емоційної трактовки мініатюри. Тональність твору Des-dur має доволі об'ємне звучання. Арпеджіальна фігурація у постійному русі передається між партіями обох рук. Тематизм насичений стрімкими хвилеподібними злетами та спаданнями. Типовим прийомом К. Сіндінга стає початок композиції з простого мелодичного звороту (теми-зерна), який у процесі подальшого розвитку отримує більш складне ладо-тональне й гармонічне рішення.

Підсумовуючи аналітичні спостереження щодо опусу 24, відзначимо циклічний принцип об'єднання мініатюр в альбом: це збірка мініатюр, що на перший погляд, не залежать одна від одної. В ній зустрічаються як драматичні, так і танцювальні, лірико-оповідальні образи, однак вони усі віддзеркалюють, передусім, музичне світовідчуття одного Я-образу, який можна ототожнити з рефлексією ліричного героя, який в свою чергу, є образом Автора, за традицією музичного романтизму XIX ст. (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс).

Про наявність «латентної» драматургії лірико-сповідального типу свідчать такі ознаки: відкривається й завершується цикл у святково-піднесеному настрої (дух молодості та життєдайної сили буття, у розвиток романтичної традиції у фортепіанних творах Р. Шумана, Ф. Мендельсона). Тональний план альбому (Es-dur, B-dur, Es-dur, F-dur, Des-dur) складають тільки мажорні тональності, настрої у більшості урочисті та піднесені. Оскільки опус 24 є першою спробою Сіндінга у фортепіанній музиці, то в кожній п'єсі можна простежити певні інтонаційно-драматургічні принципи та усталені прийоми композиторського письма, що сформувалися на той час в інших жанрових сферах (інструментальній, симфонічній) творчості митця.

Перейдемо до характеристики фортепіанного циклу опусу 25 як такого, в якому *стилістика впізнається вже як усталена мовно-стильова система, що є ознакою зрілості.*

Мініатюра No 1 – урочистого характеру, що підкреслює тональність Des-dur. Головна тема підтримана акордовими хвилями у супроводі нескінчених арпеджіо (в партії лівої руки). К. Сіндінг часто починає цикли своїх мініатюр святковою темою, що асоціюється із духовним підйомом, образом молодості.

Середній розділ (G-dur) відрізняється низхідним рухом пасажів (наче грандіозне бурління морських хвиль, що ніяк не заспокоїться). Перехід до репризи здійснюється завдяки уповільненню руху, на що вказує авторська ремарка *Largamente*. Реприза звучить благородно, урочисто.

П'єса No 2 (*Allegretto*) – світла і лагідно-тепла за настроєм (тональність B-dur): тематизм побудований на чергуванні октавних мелодичних ходів з постійно повторюваними арпеджіо. Невеликий твір насичений модуляціями та нестійкими гармонічними зворотами, що досягають розв'язання лише наприкінці твору (див.: приклад 2).

Світлий колорит теми-образу п'єси No 3 (із вказівкою *Leggiero*) втілено завдяки характерному прийому письма композитора – постійному руху арпеджіо в партіях обох рук із вкрапленнями теми у верхньому регістрі фактури. Це асоціюється із образом кристальної чистоти. Арпеджіальні фігурації виконують функцію гармонічного заповнення звукової палітри для підтримки «самотнього» верхнього голосу. Іноді простежується «вкраплення» пунктирних ритмів короткими групами (типовий стилістичний прийом К. Сіндінга). Тридольний рух нагадує вальс, з зупинкою на третій слабкій долі.

Мініатюра No 4 втілює звукообраз «швидкоплинного часу». Тема звучить відповідно до авторської ремарки *Marcato*: рух пунктирних ритмоформул схожий на токатність з характерним відчуттям польотності (асоціація з фортепіанною традицією Р. Шумана). У середньому розділі – зміна метру на 2/4, хоча дуже скоро повертається висхідний тридольник. Мелодія лунає повільно, лагідно, виокремлюючись верхнім голосом в акордовій фактурі (див. приклад 3).

Мініатюра № 5 має розмірено-спокійний характер (тональність As-dur). Її тема базується на безперервному русі октав четвертними тривалостями уверх та вниз (в партії лівої руки), що нагадує жанрову стилістику маршу (незважаючи на розмір 3/2). Вказівка *Tempo giusto* свідчить, що темп бажано підтримувати рівний, без відхилень. У партії правої руки викладено гармонічний супровід, що складається з спадаючих двоголосних мотивів, які постійно «зависають» на домінанті. Поширені мело-формули з чистих кварт і квінт. Як і у попередніх творах, Сіндінг використовує звичну для нього синтаксичну будову, де перші дві фрази основної теми стислі й ідентичні одна одній, а третя має розвиваючий тип викладу.

Середній розділ твору виокремлюється тональними змінами третього ступеню спорідненості (E-dur, D-dur). Дещо змінюється й фактура: замість октав акордове наповнення додає гармонічної насиченості та більш об'ємного звучання.

У трагічній мініатюрі No 6, що позначена ремаркою *Alla marcia*, неспішний хвилеподібний акордовий рух різко змінює загальний настрій, бо композитор вперше звертається до мінорної тональності – *e-moll*. Тема розробляється за рахунок фразової тяглості із насиченістю гармонічних функцій у секвенційному русі мелодики. Нерідко зустрічається пунктирний ритм. Середній розділ відтіняє настрій твору світлим звучанням тональності E-dur та відчуттям піднесеності. Втім в репризі стверджується трагічний образ.

Завершуючи цикл, мініатюра №7 повертає слухача до урочистого й піднесеного настрою (Des-dur). Мелодія, насичена триольною ритмікою, у темпі *Vivace* розроблена хвилеподібними пасажами партії правої руки, тоді як ліва рука виконує акомпануючу функцію. Тема середнього розділу контрастує з основним образом насиченими арпеджіо, багатим гармонічним заповненням із наспівною мелодією у партії правої руки. Зміна тональності на F-dur свідчить про суто романтичну приналежність мислення композитора (співставлення тональностей по великим терціям). Заключну п'єсу опуся 25

К. Сіндінг «оздоблює» за допомогою улюблених гармонічних формул (виходом в тоніку через доміанту із підвищеним II ступенем, використанням гармонічного мінорного ладу, завершенням фрази на доміанті із затриманням). Реприза завершується у характерній для Сіндінга стилістиці – духовного піднесення і внутрішнього пафосу.

3.3 15 каприсів, ор. 44

15 каприсів були створені К. Сіндінгом у 1898 році як відповідь на заказ видавництва. П'єси не об'єднані за змістом у цикл. Як правило, образна сфера драматургії кожного твору є *монообразною*, тобто від початку до кінця зберігається незмінно. Хоча «всередині» тематичного викладу відчуваються емоційні зміни: наприклад, драматичні та енергійно-рухливі образи чергуються з більш ліричними станами (уповільненими) або навпаки.

Перший твір *Allegro passionato* відкриває опус героїчною октавною ходом в партії правої руки із арпеджіальним заповненням як у підголосках правої, так і повністю у партії лівої руки. Семантика тональності c-moll містить асоціації з жанром марша-funebre. Інтенація октавного ходу головної теми мініатюри (від I до V ступеню) має дещо войовничий характер. Тематичний матеріал розгортається об'ємними фразами, наповненими ламаними арпеджіо, що, немов хвилі, добігають свого кінця, і знову рухаються вверх у незупинному русі.

Образна сфера Капрису №1 нагадує психологічне переживання людини, закоханої у свій рідний край та його природу. У даному випадку, слухач відчуває «нордичний» пейзаж сурової північної батьківщини К.Сіндінга – Норвегії. Але ж тут присутні й ліричні моменти, які віддзеркалює більш світла й лагідна тема та її тональність Es-dur. Впізнаються пунктирні підкреслювання ритмо-інтонацій, що й додає «войовничої» напруженості твору. Завершується ця грандіозна й бурхлива епопея трьома рішучими акордами (на функції гармонічного мінору). За

обсягом твір дуже стислий, базується на єдиному образі. Переключення настроїв відбувається без зміни темпу.

Одразу ж у Другій мініатюрі закріплюється тональність *Es-dur*, що наслідуює своєю семантикою світлим настроям романтичного світовідчуття. Спокійний мрійливий образ нагадує штиль на морі, що заспокоїлося після несамовитого шторму. Двотактові поспівки немов гойдаються, як човен, на «хвилях» звукописно виписаної фактури. Пунктирний ритм знов надає мелодії рухомості, навіть грайливості. Отже, образ твору можна охарактеризувати і як танцювальний. Картинність та танцювальність складають своєрідність цієї п'єси. Дводольна темпо-ритмічна структура із авторською вказівкою *Andante con moto* (ніби танок закоханої в море дівчини) регулярно поновляється нюансом *pp* після невеликих ліній крещендо (знов таки асоціаціями з хвилями на морі).

Святкова семантика мініатюри №3 (*Marcato*) створюється за рахунок тональності *C-dur* та насиченого звучання акордів, які чергуються з віртуозними пасажами. Починаючись із трьох триумфальних акордів тонічної функції, рухливий тематизм продовжують феєричні пасажі на нестійких домінантових будовах. Монолітний тип тематизму, що складається з двох модусів віртуозності (акордові «грона», арпеджіо) відтворює відчуття впевненості й вагомості музичного образу. Твір звучить в єдиному темпі від початку до кінця. Монолітний тип тематизму К. Сіндінг цікаво розробляє мініатюру у гармонічному плані (див.: приклад 4). Форма п'єси – проста репризна. Середній розділ вирізняється більш насиченими арпеджіо.

Четверта п'єса написана у темпі *Alegretto*, тональності *Des-dur*. Твір складається із незупинного ряду пунктирних ритмічних груп. Композитор розробляє твір гармонічно за допомогою зменшених акордів та їх розв'язань у безліч цікавих гармоній. Перелік пунктирів об'єднаний у розгорнуті фрази із підйомами та спаданнями. Знову К. Сіндінг користується моментом напруги у вигляді домінантової функції наприкінці фраз. Форма мініатюри – проста тричастинна із кодою.

Пісенна тема мініатюри №5 у тональності As-dur є доволі класичною за жанровим викладом: мелодія у партії правої руки і арпеджійований супровід у партії лівої руки. Звуковий образ фортепіано цієї п'єси визначає оркестровість звучання. Образна сфера твору нагадує масштабність та величність норвезьких фьордів, над якими простираються далекі й вільні обрії. Легка прозора мелодія звучить природньо, слухач доповнює цей образ радістю споглядання: таке сприйняття підсилює фактурний виклад (арпеджію, що охоплюють нижні та верхні регістри фортепіано). Звуковий образ виходить за межі камерності до колористичності оркестрового звучання.

Шостий твір представляє собою акордову ходу, рівну та непохитну (див.: приклад 5). Тональність F-dur символізує своїм звучанням впевненість, стабільність, переможність. Характер твору є святковим, грандіозним. Авторська вказівка *Non troppo Allegro* підкреслює цей фактор. Сіндінг знов користується улюбленим прийомом закінчення фраз на домінанті, що дає напругу й поштовх до наступного висловлювання. Форма мініатюри тричастинна. Середній розділ є відтіняючим за настроєм від початкового. Підтвердженням тому слугує контраст динамічних нюансів *ff* та *p*. Змінюється й фактура викладу на діалог між партіями обох рук у вигляді канону сумної одноголосної мелодії. К. Сіндінг вдало розробляє твір з точки зору гармонії (див.: приклад 6). Реприза повертає слухача до акордового грандіозного звучання, із яким твір добігає кінця.

Мініатюра №7 вносить до збірки контрасти у характері та штрихових деталях. Твір позначений темпом *Allegretto scherzando*, але тональність b-moll семантично несе в собі трагічний та жалісливий образ. Настрій п'єси можна сформулювати як «печаль на грані із божевіллям». Вперше в опусі композитор впроваджує стакатоване, відривчасте різке звучання. Душу ліричного героя мучать його думки, які змінюються із темних й фатальних на надійливі світлі, що відчуюються із появою мажорних гармоній.

Відбувається немов боротьба добра і зла, світла і темряви. Твір невеликий за обсягом, незмінний по фактурі, але дуже насичений гармонічно.

Восьма п'єса завершує перший зошит збірки. Дуже динамічний та рухливий твір насичений арпеджіо, що передаються між партіями обох рук. (див.: приклад 7). Тональність *es-moll* розкриває образну сферу твору як доленосну, войовничу. Початковий повторюваний гармонічний рух між тонікою та субдомінантою відтворює вагання людини у житті, образ пошуку, переживань. На тлі арпеджіо виокремлюється наспівний мелос (верхній голос гомофонної фактури), що додає ліричний тонус страждань героя. Темпова вказівка *Animato* не дає можливості заспокоїтися безупинному мелодичному руху. Середній розділ форми мініатюри додає певної відчуженості, одночасно слугуючи трансформацією очікувань слухача перед звучанням основної теми-образу в репризі. Кода прозвучить у однойменному мажорі, підкреслюючи остаточну перемогу світла над темрявою.

Твори №9 та №10 розпочинають другий зошит опусу 44 та є контрастними за настроєм. Якщо у дев'ятій мініатюрі К. Сіндінг знов впроваджує танцювальну ритміку, активну мелодичну рухливість, то десята – із темповою вказівкою *Andante* звучить пастельно. На наш погляд, тональність *Ges-dur* надає темі «теплого» колориту. Мелос у верхньому голосі вибудовується у доволі розгорнуті речення, співучого характеру. Стилистика подібна до «шуманівських» сторінок його славнозвісного «Карнавалу», завдяки таким принципам, як виокремлена з різношарової фактури наспівна мелодія із «огортаючим» гармонічним супроводом.

П'єса №11 відрізняється проміж інших каприсів. Октавний фактурний виклад, нескінчена напружена хода у темпі *Presto* в партіях обох рук створює відчуття етюдності. Доволі складний для виконання технічний твір, написаний у тональності *f-moll*, побудований на канонічному сходженні теми в октавному викладі, оздобленого пасажами. Не втрачаючи темпу такі октавні хвилі здіймаються уверх одна за одною й обрушуються акордовим «підсумком» наприкінці (див.: приклад 8).

Середній розділ неочікувано репрезентує поодинокую мелодію у верхньому регістрі фортепіано із «кришталевим» звучанням. Повторювана мелодія формується за схемою (1+1+2) із розгорнутою відповіддю. Паралельна тональність As-dur додає світлих й лагідних фарб у протистояння із напруженим викладом експозиції п'єси. Доволі типова для К. Сіндінга структура жанру із принципами контрастування образів, тональностей та фактурно-оркестровим колоритним стилем звучання.

Тематизм капрису 12 базується на арпеджіоному викладі за участі квінтелей. Така незвична ритмічна «сітка» додає своєрідності звучанню фортепіанного образу серед інших у збірці (див.: приклад 9). На фоні переливних арпеджіо звучить наспівна та лірична мелодія, виокремлюючись із щільної заповненої фактури. Акомпанемент у партії лівої руки базується на повторюваному звороті. «Лагідний» E-dur додає цій «жіночій пісні» ідеальний («райський») відтінок.

Тема-образ каприса № 13 за жанром являє собою скерцозний рух (авторська позначка *Agitato*). Нюанс *pp* надає звучанню «тихої» нервовості, а тональність f-moll – печалі та вирішальності. Фактура твору складена з арпеджіо у швидкому русі, що передаються між двома руками із інтервальними вкрапленнями. У верхньому голосі кристалізується тема-мелодія, що має в собі як жартівливі, так і ліричні звукові фарби. Знов Сіндінг користується улюбленою масштабно-тематичною будовою 1+1+2 такти.

Середній розділ п'єси звучить у паралельній тональності As-dur і надає мініатюрі більш світлих та сонячних відтінків. Фактура залишається незмінною, без втрати темпу.

Твір №14 знов викладений у октавній фактурі. Незупинна хода, у якій задіяні обидві руки, вибудовані хвилеподібно у динамічному та звуковисотному планах. Наявні характеристики етюд: незмінна фактура, ритміка, схема розробки матеріалу. Темпова вказівка *Allegretto* робить мініатюру віртуозною та стрімкою, надає октавам легкості й рушійності.

Завершальний твір №15 ор. 44 являє грандіозний святковий фінал. Написана у тональності F-dur п'єса розпочинається акордовою темою, урочистого звучання. (див.: приклад 10). Щодо образності твору, є відчуття, що ліричний герой К. Сіндінга, нарешті, пережив свої страждання та відпускає їх на волю, бо більше не має сил на печаль. Про це засвідчує зміна тональності в середньому розділі (As-dur). Як правило, в п'єсах композитора основні розділи контрастують на основі паралельних тональностей. Хоча маємо і виключення, як в даному випадку.

Зміна розділів відображається у цій мініатюрі на зміні фактури (з акордової масивної на наспівне одноголосся із акомпанементом). Часто повторюваний прийом *glissando* потребує від виконавця спеціальної підготовки щодо позиції кисті.

Опус 44 Крістіана Сіндінга є найбільшим серед збірок мініатюр. Його стилістика відображає усталені принципи зрілого стилю композитора. У збірці відсутня сюжетність: твори формувалися в опуси за часом написання. Тому проводити певну лінію інтонаційного або драматургічного єднання від п'єси до п'єси є недоречно. Хоча в художню цілісність (якщо виконувати весь опус) їх поєднує принцип контрасту: є улюблені К. Сіндінгом героїчні, епіко-ліричні, картинні образи грандіозного звучання, коли фортепіано уподібнюється оркестру, а є сумні, кантиленні, спокійно-споглядальні, інтровертного типу.

3.4 Фантазії для фортепіано, ор. 118

Збірка з п'яти фантазій була написана у різні періоди творчості К. Сіндінга, але публікація опусу 118 відбулася вже на пізньому етапі життя композитора. На той час він продовжував активно писати музику та експериментувати із різними стилями та жанрами. Відомо, що останні роки творчої діяльності митця були приділені симфонічним творам. Тому не дивно, що деякі із творів збірки є фактурно насиченими, їм притаманна «оркестровість» фортепіанного звучання. Саме з такого твору починається

опус. «**Decision**» («Вирішення») являє трагедійний образ, виписаний у вигляді арпеджіюваного шквалу, на тлі якого звучить октавна мелодія в октавному викладі. Тональність *es-moll* та гармонічний план також відповідають трагедійному духу. Фактура насичена, звучання фортепіано подібне до лістівського (рояль – наче «оркестр»).

Основна тема звучить у нюансі *ff* із авторською вказівкою *Allegro con fuoco* саме вогняно й енергійно. Розмір твору 12/8, а фактура складається із постійного тріольного руху. Автор підкреслює акцент *fz* на октавах у других тактах фраз, що неочікувано змінюють свою гармонічну функцію у кожному реченні. Таким чином, перша фраза завершується на субдомінанті, потім на II ступені, а третя більш розгорнута фраза закінчується традиційно на домінанті. У другому проведенні композитор користується улюбленим прийомом гармонічної розробки, тому третя фраза звучить вже у *des-moll*. Партія лівої руки у експозиційному розділі твору насичена віртуозними арпеджію, що пронизують фактуру.

Перехід до середнього розділу відбувається за допомогою зв'язки (хроматичного пасажу). Автор користується паралельним тональним співвідношенням, завдяки чому середній розділ звучить у тональності *Ges-dur* дуже лагідно та наспівно. Тріольний інтервальний рух у партії обох рук можна побачити у нотному тексті, як розкладені акорди, на тлі яких кристалізується вокалізована спокійна мелодія.

За настроєм тема середнього розділу є контрастною. Немов після шторму настає затишшя й з-за обрїю виходить сонце, що яскраво освітлює водні простори своїм промінням. Функцію басу, як фундамента звучання, виконує тонічний органний пункт (у малій октаві), на тлі якого відбувається яскравий гармонічний розвиток. Звучання доволі імпресіоністичне, колористичне. Мелодія рухається хвилеподібно, розвиваючись з точки зору гармонії. Кожна «хвиля» як нова можливість її перегармонізації.

Реприза теми при другому проведенні неочікувано модулює у тональність *Es-dur*, що закріплюється в кодї фантазії. Мажорна кода звучить

у контрасті із загальним настроєм твору, переможно та грандіозно. Ліричний герой протистояв рушійній природній стихії, виходить переможцем у фіналі події.

Назва другого твору «Медитація» свідчить про контраст образного стану, що досягається за допомогою довгих за звучанням, витриманих акордів в експозиційному розділі. Вони впроваджені у широкому розташуванні. Поступово із «середини» акордового викладу з'являється тема-мелодія, що збагачує фортепіанну фактуру. Цікаво, що тема звучить у різних голосах, створюючи виконавцю певний «дискомфорт» у її виконанні на тлі акордів широкого розташування (йдеться про роботу із правильним розподілом ваги кисті).

Твір написаний у складній двочастинній репризній формі. Індикатором новизни матеріалу слугує зміна тональності.

Схема тональних співвідношень тематизму цієї фанетазії виглядає таким чином: H-dur – Fis-dur – G-dur – H-dur.

Фактурний виклад – майже незмінний, але гармонічний розвиток є насиченим. В третьому (розвиваючому) розділі з'являються арпеджійовані злети у партії лівої руки.

Тональність Es-dur наступної фантазії «Каприс» надає твору святкового піднесеного настрою. Твір побудований на розкладених акордах, що базуються на пунктирному ритмічному малюнку. Партія лівої руки слугує як басовою гармонічною підтримкою, так й перехоплює акордовий пунктирний рух. З точки зору виконавства складністю може стати постійна фактурна зміна на сильній долі. Спочатку вона співпадає з акордовим співзвуччям, але у наступній пунктирній групі з одним окремим звуком. (див.: приклад 11).

На початку роботи із твором слід звернути увагу саме на координацію ритміки різних пластів фактури. Фантазія складається з чотирьох розділів, які об'єднані попарно, на кшталт «Угорських рапсодій» Ф. Ліста.

Другий та третій розділи слугують контрастом по відношенні до першого, виконуючи функцію образно-тематичного розвитку. Тональність Н-dur, а потім Es-dur разом із темповою вказівкою *Piu moderato* надають музиці лагідного барвистого звучання. Їх фактура складається із хвилеподібних паралельних квартсекстакордових ходів, а потім терцієвих, із вкрапленнями пунктирної ритміки із ритмічною басовою підтримкою. Гармонічно насиченою є розробка другого розділу (приклад 12). Реприза звучить більш статично, як розвязка, в якій немає місця пережитим «хвилюванням».

Четверта фантазія «Ноктюрн» знов занурює слухача у медитативну відчужену атмосферу. Семантика тональності Fis-dur підкреслює настрій зачарованості, нічного затишшя. Твір починається з тріольної поодинокі ходи розкладених октав на домінанті, що звучить інтригуюче, немов мантра. Мелодія верхнього регістру з'являється одразу у широкому акордовому викладі, що звучать дуже імпресіоністично (див.: приклад 13). Басовий контрапункт продовжується у різних регістрах протягом експозиції. Розвиток відбувається із початку хроматичної зміни басової функції, розробляється гармонічна структура твору. Також зустрічаються елементи поліфонії, канону всередині акордового нашарування у партії правої руки.

Мелодія немов шукає свого розв'язання, хроматично змінюючи гармонічний фон. Перша з кульмінацій об'ємного розвиваючого розділу добігає кінця на субдомінанті від es-moll. Вона звучить дуже трагічно, навіть істерично. Також відбувається перша поява нюансу *f* після затяжного *pp*. Але й після цього моменту знов відбувається динамічний розвиток, що на цей раз призводить до грандіозної переможної гармонії Cis-dur, що звучить на *ff*. Далі очікуваний швидкий динамічний й емоційний спад веде до заспокійливої репризи в основній тональності.

З точки зору виконавської драматургії твір є складним, як з точки зору концертної витримки, вибудування «динамічного профілю» із двома кульмінаціями, так і психологічної віддачі під час «проживання» внутрішніх тонких настроїв меланхолії, або драматизму, аж до «сонячної» коди.

Остання фантазія ор. 118 під назвою «Казка» написана у оповідальному характері. Тональність *Gis-dur* (разом із нюансом *p* на початку основної теми твору) семантично сприймається як утаємнена, загадкова, дещо у похмурому колористичному забарвленні. Тема-образ звучить в партії лівої руки, тоді як права «вимальовує» супровід віртуозного гатунку, на кшталт пасажно-подібного руху з хвилеподібним профілем (див.: приклад 14).

К. Сіндінг використав *автоцитату*: це такий прийом повторення – «нагадування» власних, улюблених інтонацій (лейтінтонацій), раніше задіяних в інших творах. Йдеться про мелодичний зворот, що нагадує коду Фортепіанної сонати, але у дещо зміненій ритмічній структурі. Відчуття неминучої фатальності, що притаманне образному розвитку «Казки», робить її спорідненою до варіацій «Фатум». Композитор розробляє тематизм ладогармонічними, фактурними засобами, обрамлюючи «темну» мелодію у пасажні фіорітури, що в цілому створює ефектний романтичний стиль. Саме такі п'єси у кінцевому підсумку *увиразнюють «звуковий образ» фортепіано, як його відчував «останній романтик» норвезької музики ХХ століття.*

Нарешті, «бурний потік» мелодії зупиняється невеличкою акордовою зв'язкою, що звучить як перепочинок перед грандіозною кодою. Вона, в свою чергу, є об'ємною і схожою на основну тему. Складнощами для виконавця можуть стати концертна витримка *єдиного темпоритму* Фантазії, а також віртуозні модули фортепіанної фактури: пасажні лінії, концентрація уваги до оповідальної «подачі» теми-мелодії. Наприкінці твору повертається початкова тема, хвилювання заспокоюється, й останні акорди звучать дуже сумно та жалісно.

Підводячи резюме щодо ор. 118 К. Сіндінга, варто підкреслити, що ціф фортепіанні твори не пов'язані один з одним у єдиний сюжет (цикл). Кожна з п'єс вирізняється стилістичною новизною і оригінальною образною поетикою. Наявні випадки самоцитатування: впізнаються стильові інтонації, ритми, фактурні формули, які начебто «спливають» в асоційованій «пам'яті» слухача чи виконавця, який багато переслухав різних творів митця.

З характерних ознак індивідуального композиторського стилю в фантазіях можна відмітити насиченість багатопластової фактури, акордовий виклад, задіяність крайніх регістрів фортепіано, образне різнобарв'я, наспівні мелодії, колористичність гармоній, віртуозний піанізм. Ритмічний малюнок урізноманітнюють пунктирні елементи, триольний рух, синкопування, які ми вважаємо ознаками національної музичної мови норвезької танцювально-пісенної культури.

Висновки до Розділу 3

У процесі аналізу мініатюр було виокремлено **типові жанрово-стилістичні ознаки та принципи організації** фортепіанних творів К. Сіндінга в аспекті їх *приналежності до європейської традиції, з урахуванням впливу національної музичної мови.*

Так, у мініатюрах К. Сіндінга знайшов яскраве інтонаційне втілення художній світ *національно-фольклорних образів.* У темах-мелодіях нерідко присутній трихорд I-VII-V (що репрезентує мелодику Е. Гріга), так само, як і характерний поступово-висхідний рух мелодії, що доходить до VII# ступеню й без розв'язання в тоніку переходить до квінтового тону тонічного акорду.

Мелодика у більшості фортепіанних творів К. Сіндінга діатонічна, її рух часто базується по звуках тризвуків. Фактура відрізняється багат шаровістю, масивністю, подібністю до насиченого оркестрового звучання. Можна віднайти окремі риси впливу на зрілий стиль К. Сіндінга прийомів письма німецьких романтиків Р. Вагнера та Р. Штрауса (тяглість мелодичних ліній, фактурно-регістрова щільність, ладогармонічна ускладненість), імпресіоністичність звучання, як у М. Равеля та К. Дебюсі.. Серед улюблених *мело-формул* зустрічається квінтовий рух, що є північноскандинавською рисою музичного мислення. Підтвердженням цьому є наявність таких саме елементів музичної мови у фортепіанних творах Е. Гріга.

Виклад акордової фактури в творах К. Сіндінга базується на традиційних терцієвих структурах. Вслухаючись в розмаїті фарби акордів, слід точно витримувати їх часову тривалість, зафіксовану в метро-ритмічній структурі тексту. Типовими є тональні співвідношення третього ступеня спорідненості, поліфункціональність пластів фортепіанної фактури. Часто зустрічається прийом *гармонічного «неспівпадання»*, що проявляється через запізнений бас або акорд, нашаруванні двох функцій. Це призводить до виникнення *полігармоній*, які зустрічаємо в норвезьких народних піснях.

Багато нестійких інтервалів (тритонів), що слугують основою для розробки мелодико-гармонічної структури творів. Представлені у великій кількості форшлаги та трелі. Мелізми, що прикрашають мелодику мініатюр К. Сіндінга, мають схожість із вагнерівсько-брукнерівськими групето.

Ритмічні формули, такі як пунктирний ритм, різні варіації тріольного руху (улюблені ритмічні структури К. Сіндінга) та *перемінні метри* свідчать про асиметричну побудову мелодики творів. Їх аналоги можна віднайти в старовинних народних піснях Норвегії, як свідоцтво зв'язку із фольклорною традицією. Поширені синкопи та акценти, що змушують відчувати тактову лінію – акцентність – у зміщенні.

Танцювальні образи у тріольному русі також нагадують звучання повільних народних танців Норвегії. Нерідко присутні ритми *спрингару*, *хангару*, *халінгу* (народні танці). В більшості п'єс наявні звукозображальні ефекти – наслідування тембрам народним інструментів: награвання на хардінгфеле, лангелейку, скрипці. Як наслідок, рівні стилістичної означеності елементів музичної мови в творах для фортепіано К. Сіндінга складають *індивідуально-стильову систему* і є відбиттям його національної ментальності (тонкий ліризм, психологічна насиченість).

Стосовно елементів музичної мови, що впливають на звуковий образ фортепіано, то стиль К. Сіндінга в цілому характеризує пізньоромантична парадигма. До її складників відносяться: фольклорна основа мелодики, оркестрова насиченість фортепіанної фактури, багатство тембрової палітри з

ефектами інструментального звуконаслідування, складна ладо-гармонічна мова, полішарова фактура з розмаїттям ритмічної організації, в якій поєднуються народно-танцювальні та інструментальні формули, метричні схеми акцентування (регулярності/нерегулярності).

У проаналізованих мініатюрах можна відзначити процес кристалізації мовно-стильових та жанрово-стилістичних ознак фортепіанного мислення композитора. На ґрунті повторюваних впізнаваних тематичних структур з типовими для К. Сіндінга ладо-гармонічними зворотами, метро-ритмічними формулами та фактурним викладом сформується в подальшому принцип монотематизму, який є ознакою пізнього романтизму та чинником фортепіанного стилю К. Сіндінга в крупних жанрах.

ВИСНОВКИ

Крістіан Сіндінг прожив досить довге життя (1856–1941), поєднавши у своїй творчості дві великі епохи – романтизм ХІХ століття та нео-стиль ХХ століття, «розмістившись» на їх перетині, що напевне й зумовило своєрідність стильових інтересів митця на момент написання фортепіанних творів.

Мислення будь-якого композитора постає невід'ємним від музичновиконавської традиції, від інтерпретативної діяльності її носіїв, а також соціокультурної комунікації в країні, місті, певній мистецькій локації (потреб пересічних любителів музики, рівня розвитку домашнього музикування, освітніх закладів, наявність театрів, концертних залів тощо). У фортепіанній творчості стиль базується на виконавських завданнях можливостях, намірах, очікуваннях.

Аналіз великого корпусу фортепіанних творів Сіндінга призвів до створення у свідомості автора дослідження біографічно-творчого портрету композитора в інтер'єрі його історичного часу. На цьому ґрунті уможлиблюється і створення «генеалогії» його фортепіанного мистецтва.

Впродовж усього дослідження розгортається дихотомія мистецької традиції та творчої особистості норвезького композитора, що відкриває змістовні складові завдяки суміщенню історико-культурного контексту європейської традиції та теоретичного обґрунтування музично-текстової аналітики у світлі типології індивідуального композиторського стилю.

Отже, історико-інтерпретативний та жанрово-стильовий підходи до творчості К.Сіндінга глибше розкрили його місце в контексті «стильового контрапункту» романтичних впливів європейської культури та модерністських течій першої половини ХХ століття.

Цікавість до творчого синтезу у фортепіанних творах К. Сіндінга протягом еволюції його художнього мислення на рівні індивідуальностильової визначеності та стилістичних впливів національної

музичної мови пояснює особливу увагу дослідників до проявів постромантичного світовідчуття. Номінація дефініцій «національний романтизм», або «постромантичне мислення» постає у фокусі зору актуальних проблем методології сучасного музикознавства. Зокрема, заслуговує на увагу камерно - інструментальна творчість (наприклад, опп. 12, 27, 73) К. Сіндінга.

Завдяки аналітично-текстологічному дискурсу у кожному опусі майстра виявлено композиційно-стильову ідею, що суттєво змінює усталені уявлення про жанрові координати фортепіанної творчості (Каприси, Фантазії тощо), водночас продовжуючи традицію номінації жанру для мистецтва майбутнього.

Кожен з репрезентованих Сіндінгом жанрів європейського романтизму (варіації, соната, мініатюра, концерт) пройшов через композиторську інтерпретацію – *збагачення* завдяки:

– дії **індивідуально-стильової системи мислення** композитора (модусів віртуозності, жанрово-стильової інтеграції, світоглядних особливостей, мовної характерності);

– національно-ментальних засад музичної культури Норвегії.

Модус віртуозності (у розвиток терміна, запропонованого О. Клендієм [1]) розуміється як технічно складний комплекс виконавських засобів (фактура, темп, метро-ритм, динаміка, артикуляція, агогіка, педалізація), що потребує значних витрат психологічної енергії при їх художньому відтворенні (ефект віртуозності).

Концепти «цілісність», «експресивність», «енергійність» сприяють поглибленому стильовому визначенню творів Сіндінга та розумінню їх ускладнення до якості полімелодизму, змішаного гомофонно-поліфонічного викладу – тому новому змістовому облаштуванню законів звукового ідеалу звучання фортепіано – **піанізму**, що стає наскрізним для усіх фортепіанних творів композитора.

Цілком імовірно, що коріння мелодичної обдарованості К. Сіндінга є в першу чергу національним, ніж загальноєвропейським. Визначення місця та ролі національного у творчості К. Сіндінга пов'язане з тим, що, на відміну від Е. Гріга або Р. Свенсена, він не декларував своєї приналежності до норвезької культури. Його висловлювання щодо цього вкрай скупі і не утворюють системи поглядів, залишаючи авторське слово «невимовним». Тому єдиним джерелом пізнання стала саме його музика.

К. Сіндінг у своїй творчості не використовував народні мелодії, але дотримувався національної музичної традиції. Вирогідно, це відбувалося підсвідомо. Музично-стилістичні елементи, що мають норвезьке забарвлення, запозичені з народних пісенно-танцювальних джерел. Для К. Сіндінга вони не мали значення фольклорних. На той час інтонаційний «словник» норвезької національної мови вже був сформований представниками музичної культури Норвегії.

У творах К. Сіндінга звучить норвезька природа у всьому її різноманітті та яскравості забарвлень: величні гірські ландшафти, скелі та фіорди, холодне Північне море. Їх відрізняє міцна енергія (насиченість і щільність фортепіанної фактури та симфонічного звучання), органічне життєдайність (переважання мажору), що відтіняються ліричними, картинними світлими або похмурими образами (повільні частини в сонатних та інструментальних циклах).

Жанровий зміст фортепіанних творів К.Сіндінга також відображає подвійний вектор **творчого мислення як еволюційної системи**. З одного боку, зустрічаються усталені барокові жанри старовинних танців, такі як менует, сарабанда, гавот, з іншого – романтичні жанрові моделі, пов'язані з загальноєвропейською романтичною традицією: балада, фантазія, каприс, ноктюрн. Присутня інтонаційна жанровість і при втіленні національних традицій. Балада набуває скандинавського «відтінку», а теми, що часто зустрічаються в ритмі тридольної ходи, тяжіють не стільки до менуетних, скільки до норвезького прообразу повільного танцю, що належить до розряду

танцювальних пісень. В особливих випадках з'являється танцювальна жанровість, що базується на *спрингарі, гангарі і халінгу* (назви норвезьких народних танців).

Концептуальність мислення композитора проявилася у зверненості до крупних форм і жанрів фортепіанної творчості. Його фортепіанний стиль у класичних формах (соната, концерт, варіації) зберігає традиційні принципи формотворення, але й має свої відмінності. Як композитор романтичної епохи К. Сіндінг спирався на класико-романтичні методи розвитку тем, урізноманітнював гармонічне письмо (милування фарбами витриманих співзвуч, контрасти далеких тональних співвідношень).

Незважаючи на масштабність циклічної форми, К. Сіндінг зберігає ліричність і виразність, що відтворює емоційний та глибокий характер у його творах. Не малу роль відіграють драматичні контрасти у малих формах К. Сіндінга. У крупних формах це виявляється у змінах динамічних рівнів та інтенсивності фактурного насичення. Композитор завжди відчуває музичний час і простір своїх творів масштабно, по-оркестровому.

Пріоритет мелодії багато в чому визначає способи розвитку. Однією з характерних рис творів К. Сіндінга є тяглість тем, їх насичена тональногармонічна розробка. Майже завжди К. Сіндінг користується тричастинною побудовою твору, де середній розділ, як правило, відтіняє настроїв образів експозиції ладо гармонічними засобами паралельної та інших тональностей першого та другого ступеню спорідненості.

Не можна не відмітити виконавські технічні складності, що вдало інтегровані у фортепіанну стилістику творів К. Сіндінга, особливо крупної форми. Вони дозволяють солісту продемонструвати віртуозну майстерність та піанізм. Із модусів віртуозності варто позначити арпеджійний рух, пунктирні ритмічні групи у масивній фактурі з широким розташуванням акордів, дрібні динамічні нюанси, масштабне фразування, що разом мають створити високий градус авторської ліричності та романтичної експресії.

Національно означені елементи норвезької музичної мови складають базові відмінності композиторського мислення К.Сіндінга. Щодо принципів фортепіанного стилю композитора, можна виокремити діатонічну мелодику.

Гармонія його фортепіанних творів проста і складна одночасно: у ставленні до вертикалі композитор є досить консервативним і спирається на традиційні акордові структури, віддаючи перевагу альтерованим співзвуччям та збільшеному тризвуку. В плані функціональних зв'язків він тяжіє до загальноєвропейських тенденцій етапу пізнього романтизму до підриву основ тональності (що виростає до обсягів мажоро-мінорної системи).

Особливе місце у творах К. Сіндінга займають послідовності паралельних тризвуків. Широко використані паралельні квінти і октави, які стали одними із деталей стилю композитора. Пошуки можливих пояснень симпатії до подібних співзвуч укорінені в живих зразках норвезького фольклору (національних танцях, народних інструментальних награшах). Відображенням зв'язків із народними прообразами є варіювання як спосіб розвитку. Перегармонізація інтонацій тем, їх ладове, метроритмічне, темброво-фактурне оновлення — прийоми, до яких композитор вдається досить часто, як в експозиційних, так і в розвиваючих розділах своїх композицій.

Фактура фортепіанних творів К. Сіндінга відрізняється тематичною концентрованістю, звуковою щільністю та масивністю. Нерідко, особливо в симфонічній та камерній музиці, вона складається з контрапунктичного об'єднання кількох самостійних мелодичних ліній, що утворюють контрастну поліфонію на кшталт пізнього романтизму.

Якщо виходити з визначення Ж. Бюфона «стиль – це людина», то можна припустити, що звуковий образ фортепіано як виконавський ідеал стилю музики композитора – це ж і є образ **Автора** Крістіана Сіндінга, з його життям, падіннями і злетами, поетикою звукообразного мислення, широтою національних інтересів й глибиною музичного мислення, шляхетністю, толерантністю та чуйністю щодо викликів часу сучасної йому Норвегії.

Перспектива подальшого розвитку теми полягає у наявності в спадщині К.Сіндінга багатющого шару творів камерно-інструментального жанру, який може стати у нагоді для студентів кафедри камерного ансамблю вищих і середніх музичних закладів України. Такі опуси, як:

- Соната для скрипки та фортепіано №1, оп.12;
- Соната для скрипки та фортепіано №2, оп.27;
- Соната для скрипки та фортепіано №3, оп.73;
- Скрипкова сюїта ля мінор у старовинному стилі, оп.99;
- Три фортепіанних тріо

– усі без винятку потребують всебічного – стильового, жанрового, інтерпретативного – аналізу виконавців, які бажають стати інтерпретаторами музики норвезького композитора, класика ХХ століття. Отже, відродження творчості видатного митця, гідної сучасної інтерпретації та слухацької уваги в мистецькому часопросторі ХХІ століття, тільки-но розпочинається!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клендїй О. М. (2021). Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури ХІХ століття : дис. кандидата мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 2021. 250 с.
2. Benestad F., Schjelderup-Ebbe D. (1993). Edvard Grieg. Chamber music: Nationalism. Universality. Individuality. Oslo.
3. Benestad F. and Schjelderup-Ebbe D. (1995). Johan Svendsen. The Man, the Maestro, the Music. Ohio (USA).
4. Benestad F. (1961). Johannes Haarklou. Mannen og verket. Oslo.
5. Bergsagel R. (1993). Grieg and Denmark. SMN. №19.
6. Brock H. (1999). Edvard Grieg als Musikschriftsteller. Leipzig.
7. Bruun K. (1969). Dansk musiks historie fra Holbergs tid til Carl Nielsen. Kobenhavn.
8. Bue P. (1974). Nasjonale ideologier i norsk musikk på 1920-tallet: Magistergradsoppgave i musikkvitenskap. Universitet i Oslo.
9. Carley L. (1983). Delius: a life in letters. London.
10. H. Herresthal (1993). Kongelig Hof-Musikhandler, Christiania: festskrift til 150-årsjubileet «Carl Warmut». Nordheim. Oslo.
11. Castberg F. (1954). The Norwegian way of life. London.
12. Dahm C. (1998). Agathe Backer Granland. Komponisten og pianisten. Oslo.
13. Dahm C. (1987). Kvinner komponerer: ni portretter av norske kvinnelige komponister i tiden 1840-1930. Oslo.
14. Derry T. (1973). A History of Modern Norway 1814-1972. Oxford.
15. Dittmann R. (1994). The First Spring. Edvard Grieg, Norwegian and Cosmopolitan // Edvard Grieg today: A Symposium. Northfield, Minnesota (USA). P. 7-14.
16. Falnes O. (1933). National Romanticism in Norway. New York.

17. Grinde N. (1994). Grieg as a Norwegian and a European Composer // SMN. №20. S. 125— 135.
18. Halvorsen J. (1936). *Hvad jeg husker fra mit liv*. Oslo.
19. Huldt-Nystrem H. (1969). *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*. Oslo.
20. *Kunstnerbrodrene: maleren Otto Sinding, billedhuggeren Stephan Sinding, komponisten Christian Sinding* / Redaktor T. Sinding-Steinsvik. Blafarvevaerk, 2000.
21. Koht H., Skard S. (1944). *The voice of Norway*. London.
22. Lindeman T. (1976). *Musik-konservatoriet i Oslo. 1883-1973*. Oslo.
23. Nielsen C. (1926). *Christian Sinding* // *Politiken*. 11-12 s.
24. *Norges musikkhistorie. Bind 3: 1870-1910: romantikk og gullalder* / Hovedredaktor: A. Vollsnes, bindredaksjon: F. Benestad, N. Grinde, H. Herresthal. Oslo, 1999.
25. Rugstad G. (1979). *Christian Sinding 1856-1941: en biografisk og stilistisk studie*. Oslo.
26. Rugstad G. (1998). *Christian Sinding - Frederick Delius: a friendly counterpoint* // *Frederick Delius: Music, Art and Literature I* Edited by L. Carley. Brookfield (USA). P. 99-113.
27. Rugstad G. (1968). *Sindings pianokvintett* // SMN. №1. S. 40-68.
28. Sinding S. (1921). *En Billedhuggers Liv*. Kristiania.

Нотний приклад 1

Un poco lento.

A musical score for piano in 3/4 time, marked *Un poco lento.* The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melody in the treble staff with various ornaments and a bass line with chords and single notes. There are first and second endings marked with '1' and '2' respectively. The dynamic marking *mf* is present.

Нотний приклад 2

II.

Allegretto.

A musical score for piano in 3/4 time, marked *Allegretto.* The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats. The music features a melody in the treble staff with various ornaments and a bass line with chords and single notes. There are first and second endings marked with '1' and '2' respectively. The dynamic marking *mp* is present, and a *cresc.* (crescendo) marking is also visible.

Нотный приклад 3

Marcato. Christian Sinding, Op.25. Heft II.

The musical score is for a piano piece titled "Marcato" by Christian Sinding, Op. 25, Heft II. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking "f". The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand, often with sustained notes and some chromatic movement.

Нотный приклад 4

The musical score is for a piano piece titled "Нотный приклад 4". It is written in 3/4 time and B-flat major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The music is characterized by a dense texture with many chords and a complex bass line. The first system includes dynamic markings "m.s." and "m.d.". The second system includes a dynamic marking "m.s.". The third system includes a dynamic marking "m.s.". The score is copyrighted by Wilhelm Hansen, Leipzig.

Copyright 1898 by Wilhelm Hansen, Leipzig.

Нотный приклад 5

Non troppo Allegro.



ff ben marc.

This musical score is for a piano introduction. It is written in a key with two flats and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Non troppo Allegro'. The score begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'ben marc.' (ben marcato) marking. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Нотный приклад 6



fz *p* *dim.*

This musical score is for a piano introduction. It is written in a key with two flats and a 2/4 time signature. The score starts with a forte (*fz*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Нотный приклад 7



p *p*

This musical score consists of three systems of piano introduction notation. It is written in a key with two flats and a 2/4 time signature. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, and the third system concludes with another piano (*p*) dynamic. The notation features a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Нотный приклад 8

Presto.

p staccato

p

p

Нотный приклад 9

Allegretto.

pp

con Sord.

pp

con Sord.

Нотный приклад 10

Poco maestoso.

ff marcato

glissando

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked *Poco maestoso*. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system features a prominent glissando in the right hand, indicated by the word *glissando* and a long, sweeping line. The left hand continues with its accompaniment. The dynamic marking *ff marcato* is present in the first system.

Нотный приклад 11

Con brio.

ben marcato

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked *Con brio*. It consists of two systems of staves. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *ben marcato* is present in the first system.

Нотный приклад 12

а tempo

p

tr

ritard.

tr

p

This musical score for Example 12 consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with the tempo marking 'а tempo' and a dynamic marking of 'p'. The second system includes a trill marking 'tr'. The third system features a 'ritard.' (ritardando) marking and another trill 'tr'. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Нотный приклад 13

Andante cantabile.

pp 3

con Ped.

pp dolce

This musical score for Example 13 is divided into two systems. The first system is marked 'Andante cantabile.' and includes a dynamic marking of 'pp' with a triplet '3' and the instruction 'con Ped.'. The second system is marked 'pp dolce' and continues the musical notation with various chords and melodic lines in both staves.

Нотный приклад 14

Allegro non troppo.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro non troppo." The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulations such as slurs and accents.

КОРПУС ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ К. СІНДІНГА

- ор. 3 - Сюїта для фортепіано (1888)
- ор. 6 – Концерт для фортепіано з оркестром (1890, 1901)
- ор. 7 – Етюди для фортепіано (1886)
- ор. 24 – 5 п`єс для фортепіано (1894)
- ор. 25 – 7 п`єс для фортепіано
- ор. 31 – 6 п`єс для фортепіано
- ор. 33 – 6 характеристичних п`єс для фортепіано
- ор. 35а – Сюїта для фортепіано у 4 руки
- ор. 44 – 15 каприсів для фортепіано (1898)
- ор. 49 – 6 п`єс для фортепіано (1899)
- ор. 52 – Милі мелодії для фортепіано
- ор. 53 – 5 характеристичних п`єс для фортепіано (1900)
- ор. 54 - 4 салонні п`єси для фортепіано (1900)
- ор. 58 - 5 етюдів для фортепіано
- ор. 59 - Вальси для фортепіано у 4 руки
- ор. 59/3 - Вальс для фортепіано у 4 руки соль мажор
- ор. 59/4 - Вальс для фортепіано у 4 руки мі мінор
- ор. 62 - 5 п`єс для фортепіано
- ор. 65 - 8 інтермецо для фортепіано
- ор. 71 - 8 п`єс для фортепіано у 4 руки
- ор. 72 - 8 інтермецо для фортепіано
- ор. 74 - 6 п`єс для фортепіано
- ор. 76 - 10 п`єс для фортепіано
- ор. 82 - Етюди та нариси для фортепіано
- ор. 84 - 4 п`єси для фортепіано
- ор. 86 - 7 п`єс для фортепіано (1908)
- ор. 88 - 3 п`єси для фортепіано

- ор. 91 - Соната для фортепіано сі мінор (1909)
- ор. 94 - `Фатум`, варіації для фортепіано (1909)
- ор. 97 - 5 п`ес для фортепіано (1909)
- ор.103 - 5 тональних картинок для фортепіано (1905)
- ор.106 - 3 елегантні п`еси для фортепіано
- ор.110 - `Картинки юнацтва`, 10 п`ес для фортепіано (1910?)
- ор.113 - 5 п`ес для фортепіано (1912)
- ор.115 - 6 п`ес для фортепіано
- ор.116 - 3 інтермецо для фортепіано
- ор.118 - Фантазії для фортепіано
- ор.122 - `За спінетом`, п`еса для фортепіано (1918)
- ор.128а - 5 п`ес для фортепіано