

УДК 78.071.1(481)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum1-6603

Чуб Максим Андрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: maxbranches13@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Концепція фортепіанної творчості К. Сіндінга: досвід постромантичного світовідчуття

Крістіан Сіндінг є першим після Едварда Гріга композитором, ім'я якого лунало у широких колах музичної спільноти не тільки Норвегії, а й Європи, зокрема Німеччини. Його твори повсюдно виконувалися і викликали загальний інтерес, будучи свідченням високого статусу національної норвезької музики. В Україні постать К. Сіндінга є маловідомою, а його твори виконуються дуже рідко. Автор статті ставить за мету популяризацію творчої спадщини норвезького композитора в мистецькому часопросторі сучасної України. На підставі вивчення його фортепіанних творів крупної форми робиться висновок про постромантичне світовідчуття як ознаку композиторського стилю К. Сіндінга. Актуальність теми зумовлена фактом відсутності в наявних наукових джерелах відомостей щодо специфіки художнього мислення митця. Стиль виконання фортепіанних творів К. Сіндінга ще не був предметом спеціального дослідження, тому автор спирається на власний досвід наукової та виконавської інтерпретації музики норвезького композитора.

Ключові слова: норвезька музика; творчість К. Сіндінга; звуковий образ фортепіано; композиторський стиль; соната; концерт; постромантичне світовідчуття.

Постановка проблеми.

Музичний світ видатного композитора Крістіана Сіндінга – невід'ємна частка культури Норвегії ХІХ – першої половини ХХ сто-

літь. Однак у сучасній Україні твори Сіндінга виконуються рідко. За винятком творчості Едварда Гріга, норвезька музика залишається маловідомою широким колам слухачів та науковій спільноті України. Оскільки численні фортепіанні мініатюри К. Сіндінга (більш ніж 140) вже були предметом музикознавчого та виконавського аналізу в іншій статті автора, наступним етапом вивчення фортепіанного стилю митця є розвідка, присвячена сонаті й концерту як концептуальним жанрам, що репрезентують новоєвропейську інструментальну культуру. Симптоматичним є одиначне звернення композитора до кожного з цих жанрів. Якщо Концерт для фортепіано з оркестром належить до раннього періоду творчості К. Сіндінга, то Соната – до зрілого. Можливо, епізодичність появи цих жанрів у доробку композитора можна пояснити насиченістю творчого процесу в інших сферах – скрипкової, симфонічної музики. До речі, Е. Гріг теж написав лише одну фортепіанну сонату та один Концерт для фортепіано з оркестром.

Постановка проблеми зумовлена виконавським інтересом до фортепіанної спадщини К. Сіндінга. Остання видається автору вельми самобутньою й гідною наукового осмислення та популяризації як така, що яскраво репрезентує національний музичний стиль Норвегії на межі XIX–XX століть і у першій половині XX століття. Стиль виконання фортепіанних творів К. Сіндінга теж не був предметом спеціального дослідження ані в світовому, ані в українському музикознавстві. Тому автор спирається на власний досвід виконавського втілення та наукового вивчення концепції фортепіанних творів митця. В українському музикознавстві пропонується матеріал є першим досвідом теоретичного та виконавського аналізу творів норвезького композитора, що свідчить про *актуальність теми статті та її новизну*.

Виконавська зацікавленість фортепіанною музикою К. Сіндінга безпосередньо вплинула на зміст творчого проекту автора статті. Він має на меті популяризацію творчості норвезького митця, що сприяє культурному діалогу України та Європи.

Знайомство з творами К. Сіндінга припускає ідентифікацію його композиторського стилю з досвідом постромантичного світовідчуття тих митців, чия творчість прийшла на порубіжний «перехід»: від пізнього романтизму XIX століття (з його завищеним градусом

експресії та емоційною «надлишковістю» – Г. Малер, Р. Штраус) – до доби модернізму першої половини ХХ століття (з її прагненням до нової звукотворчості – К. Дебюссі, О. Скрябін). У своєму розумінні терміну «постромантизм» ми відштовхуємося від досвіду деяких зарубіжних англомовних авторів, наприклад, Н. Гассера, який використовує це поняття власне поряд з терміном «пізній романтизм», зауважуючи, що обидва вирази «є відносно недавніми конструктами, які використовуються для окреслення пізніх та / або “занепадних” фаз періоду романтизму (після 1850 року)» (Gasser, n. d.). Розкриваючи далі зміст обох понять, автор вказує на такі риси пізньоромантичного та постромантичного напрямів, як «імпульси суб’єктивного вираження та органічної єдності», які протягом ХІХ століття «повністю засвоїла більшість композиторів, що призвело до більш виразного застосування обох»; ускладнення класичної («діатонічної»), за виразом Н. Гассера) гармонії, що «зрештою підірвало саму цілісність тональності». Ще однією тенденцією пізнього романтизму та постромантизму автор вважає прояви «музичного націоналізму» у творчості таких композиторів як Е. Гріг, А. Дворжак, Б. Сметана, Я. Сібеліус (Gasser, n. d.). Як бачимо, творчість К. Сіндінга цілком вписується в контекст, окреслений Н. Гассером. Терміну «постромантизм» також застосовує В. Томпсон по відношенню до певних музичних явищ першої чверті ХХ століття (Thomson, 2002: 31; 268). Отже, мається на увазі «перехідний» стиль, що сполучає пізньоромантичну та ранньомодерністську виразність, класико-романтичні форми та помірно новаторську музичну мову.

Отже, *об’єктом дослідження* виступає фортепіанна творчість К. Сіндінга; *предметом* – концепція постромантичного світовідчуття автора у творах крупної форми (Концерт для фортепіано з оркестром ор. 6 та Соната ор. 91).

Мета статті – на ґрунті виконавської інтерпретації фортепіанних творів крупної форми (Концерт та Соната) репрезентувати індивідуальний композиторський стиль К. Сіндінга як досвід постромантичного світовідчуття представника норвезької музичної культури порубіжної доби (остання третина ХІХ – перша третина ХХ століття).

Останні дослідження та публікації за темою. Загальні уявлення про творчу постать К. Сіндінга створюють праці, присвячені історії норвезької музики (Rowbotham, 1916; Qvamme, 1949; Grinde, 1981; Herresthal, 1987; Holth, 2014), а фортепіанна спадщина композитора розглядається в контексті загального розвитку європейського фортепіанного мистецтва (Herresthal, 1987). Постать К. Сіндінга висвітлюється також у працях, що належать до жанру творчого портрету (Altmann, 1936, Gaukstad, 1956) та у дослідженнях біографічного спрямування, сфокусованих на розгляді життєтворчих подій та культурного оточення митця, еволюції його композиторського стилю (Koht & Skard, 1944; Rugstad, 1979, 1998; Vollestad, 2005a). У цих працях містяться короткі характеристики музичного матеріалу значної частини численних творів композитора. Найбільш ґрунтовним дослідженням творчості К. Сіндінга наразі варто вважати дисертацію норвезького співака й вченого Пера Воллестада, присвячену вокальній творчості видатного майстра (Vollestad, 2002). У пригоді дослідникові також можуть стати періодичні та довідкові видання (Nielsen, 1926; Gaukstad, 1938), а також онлайн-публікації, де інформація періодично переглядається (Andersen, 2021; Vollestad, 2005 b).

Фортепіанна музика К. Сіндінга, зокрема жанри крупної форми, попри наявність згаданих вище джерел, досі не стала предметом спеціального дослідження, як і питання її стильової атрибуції у контексті постромантизму.

Тематика дослідження також спонукала звернутися до праць деяких вітчизняних вчених, у яких підіймається питання національної музичної мови та фортепіанних стилів епохи романтизму (Козаренко, 2000; Чернявська, 2002).

Методологія дослідження. При вивченні фортепіанної спадщини К. Сіндінга використано такі методи: *історико-типологічний* – допомагає окреслити етапи еволюції та стильові тенденції європейського фортепіанного мистецтва; *жанровий* – дозволяє виявити усталені моделі в інструментальній музиці європейської традиції (соната, концерт); *стильовий* – розкриває закономірності індивідуального способу мислення норвезького митця; *інтерпретативний* – сприяє осмис-

ленню композиторського трактування звукового образу фортепіано у світлі постромантизму.

Виклад основного матеріалу дослідження.

К. Сіндінг досяг великого успіху вже після смерті Е. Гріга завдяки різножанровій творчості та виступам у багатьох європейських країнах. Він збагатив фортепіанне мистецтво розмаїттям елементів народної норвезької мелодики, танцювальних ритмів, прийомів звуконаслідування традиційних інструментів та співу. Фортепіанна спадщина К. Сіндінга складається здебільшого з мініатюр (біля 140 творів). Серед них зустрічаються п'єси у старовинному стилі, у народному дусі. Численну групу складають твори у жанрі маршу – одного з найулюбленіших жанрів композитора.

Фортепіанний концерт ор. 6 *Des-dur* – єдиний приклад звернення К. Сіндінга до цього жанру, який до 1880 років серед норвезьких композиторів залишався незатребуваним, тоді як у інших європейських країнах жанр фортепіанного концерту був дуже популярним. Варто 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 і К. Нільсен не писали концертів для фортепіано, віддаючи перевагу іншим інструментам, у першу чергу, скрипці. Лише в 1890–1900 роках у Швеції йому приділяють увагу Вільхельм Стенхаммар, автор двох концертів (1893 і 1907 роки), у Данії – Еміль Хартман (Концерт ор. 47, 1889), у Норвегії – Хальфдан Клеве, який створив у період від 1902 до 1916 року п'ять фортепіанних концертів. З композиторів 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 був створений наприкінці останнього десятиріччя XIX століття, є другим випадком звернення до цього жанру після Е. Гріга. Спираючись на усталені канони та уявлення про жанр концерту, засвоєні ним під час навчання в Лейпцизі, у своєму фортепіанному Концерті К. Сіндінг висловлюється власною мовою. Вона заснована на принципах, що склалися у повній мірі в інших жанрах його творчості – це ускладнений гармонічний план, залу-

чення норвезьких танцювальних мелодій та характерних метро-ритмічних структур (пунктири, тріолі, змінні розміри, синкопи).

Тональність Концерту К. Сіндінга – *Des-dur* – сприяє створенню світлого, «сонячного» настрою: в поєднанні з наснагою та енергією провідних тем вона забарвлює його у веселкові тони. Основні теми-образи кожної з частин, загальний оптимістичний дух твору, особливості драматургічного розвитку – все відзначено неповторністю авторського висловлювання. Переважає діатоніка, лапідарна мелодика з опорою на звуки тонічного тризвуку, широкий регістровий діапазон в партії фортепіано, енергійний ритмічний пульс (заснований на поєднанні пунктирного ритму та тріолей). Завдяки останньому створюється динамічний, сильний та впевнений образ теми головної партії, сутністю якого є сходження до вершини. З одного боку, тема головної партії має опосередкований інтонаційний зв'язок із норвезькою народною музикою завдяки використанню тріольного та пунктирного ритмів, запозичених із численних награвань на хардингфеле; «григівського» трихорду – I – VII – V ступенів у низхідному русі. З іншого боку, вона несподівано виявляється спорідненою з темою вступу Другого фортепіанного концерту Й. Брамса завдяки тембровому забарвленню (як і у згаданому творі, першу частину Концерту К. Сіндінга відкриває соло валторни).

Розвиток головної партії спрямований до гімнічної кульмінації, на хвилі якої виникають дві теми побічної партії. Маючи ліричний характер, вони в той же час нерозривно пов'язані з енергійною головною партією, з'являються як результат її розвитку, розкриваючи інший бік початкового образу. В цілому для лірики К. Сіндінга характерним є поєднання витонченості та м'якості мелодики з активністю ритмічного руху. Енергія теми головної партії, розосереджуючись у новому тематизмі, знаходить у зоні побічної партії тимчасове заспокоєння (цей образ можна асоціювати з радістю від споглядання ландшафту гірського плато, вид на яке відкривається після завоювання вершини). Продовжуючи лінію асоціацій з природою, можна порівняти емоційний тонус розгорнутих ліричних епізодів першої частини з відчуттям радості та свободи, що охоплює мореплавця при виході з тісних фіордів у відкрите море. Правомірність звернення до подібних асоціацій

підтверджує насиченість оркестрового супроводу Концерту сольними репліками валторни та дерев'яних духових інструментів, тембри яких традиційно пов'язані із семантикою природи, звукозображальністю, лісовими або морськими музичними пейзажами.

Розвиток ліричних тем, у свою чергу, приводить до зближення їхнього характеру з натхненною героїкою головної партії і яскравих драматичних кульмінацій. Отже, «хвилеподібний профіль» драматургії I частини Концерту складається зі взаємодії контрастних, але внутрішньо споріднених образів, ніби перебуваючи на тлі одного пейзажу, який не змінюється кардинально, залишаючись сонячним та яскравим, як на початку «сюжету». Перемикання в іншу атмосферу відбувається у II частині циклу – *Andante (e-moll, 4/4)*. Подібно до ночі, що змінює день, світло I частини Концерту поступається темним фарбам. Лише середній розділ тричастинної форми (заснований на першій темі побічної партії з першої частини циклу), немов відблиск останнього променя сонця, на короткий час осяює непроглядну темряву *Andante*. У кодї основна тема звучить в партії альтів, чий тембр надає їй холодного, «крижаного» відтінку.

Завершує концерт життєдайний Фінал, написаний у формі рондо (*Allegro non assai, Des-dur, 9/8*), у якому переважає натхненно-радісний настрій. Після похмурого колориту повільної частини сонячний блиск Фіналу своєю яскравістю, здається, перевершує першу частину. У Фіналі танцювальна тема набуває ритмічної загостреності завдяки синкопам та варіюванню пунктирних формул. Показово, що, на відміну від Ф. Ліста, К. Сіндінг не трансформує ліричні теми, які, зберігаючи свій характер, щоразу відтіняють енергію головного образу. Ліричний модус у фіналі репрезентують дві теми з побічної партії першої частини, що поєднуються як у горизонталі, так і у вертикалі, утворюючи то єдину мелодичну лінію, то контрапункт.

Своєрідність фортепіанного Концерту К. Сіндінга виявляється в тому, що, більше ніж в інших інструментальних творах, у ньому переважає лірико-епічна образність, багато в чому завдяки домінуванню партії соліста. Постійна участь фортепіано у музичних подіях (у Концерті багато сольних епізодів) надає авторському висловлюванню суб'єктивності. Особлива увага композитора до фортепіанної пар-

тії пов'язана, з одного боку, з самою природою концертного жанру, а з іншого – можливо, з нереалізованою мрією К. Сіндінга про сольну кар'єру піаніста, а також із тим, що Концерт створювався для конкретної виконавиці – Еріки Ніссен. Технічно-віртуозна складова музичної стилістики Концерту є дуже розвинутою: партія фортепіано насичена комплексом пасажів, акордів, арпеджіо. Помітна орієнтація К. Сіндінга на лістівський тип піанізму з великою кількістю акордів, октав, трелей. Деякі засоби віртуозності («ажурні» арпеджіо, що пурхають у верхньому регістрі, хроматичні пасажи) викликають асоціації з фортепіанним стилем Ф. Шопена.

Показово, що провідна роль соліста аж ніяк не призводить до посилення імпровізаційності і, відповідно, до усунення на другий план конструктивних засад музичної форми. У цьому проявляються класичні принципи структурного мислення К. Сіндінга, в чому можна побачити вплив німецьких романтиків Р. Шумана, Й. Брамса.

Отже, принципово безконфліктна діалогічність, опора на принцип зіставлення образів, використання контрапунктичних прийомів об'єднання тем (у розробці першої частини, в середньому розділі *Andante*) – всі ці ознаки дозволяють вважати тип драматургії Концерту ліроепічним. Названі риси втілюють гармонійне світовідчуття, характерне для цього твору. Можемо припустити, що таким чином митець унаочнює національний тип світосприйняття – людей із сильним характером з північної держави із суворими кліматичними умовами, унікальною красою природних стихій та ландшафтів.

Принципи організації тематизму та драматургії у творах К. Сіндінга мають ознаки, типові для музики європейських романтиків останньої третини XIX століття (зокрема, високий рівень тематичної єдності, що в тій чи іншій формі знаходить відбиток у більшості інструментальних творів К. Сіндінга). Оскільки час написання Фортепіанного концерту значно пізніший за загальноприйнятні межі історичного стилю музичного романтизму (друга й третя третини XIX століття), але при цьому продовжує саме романтичні традиції, ми відносимо доробок норвезького композитора до *постромантизму* (згідно з викладеною вище концепцією В. Томпсона, Н. Гассера). У Концерті принцип тематичних зв'язків між частинами втілено як найпоспідовніше.

Три теми першої частини (тема головної партії та дві теми побічної), 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 стикався композитор у роботі над Фіналом: при поверненні образів першої частини (вже досить ґрунтовно розроблених у попередніх) неминуче виникала проблема виходу на новий, підсумковий ступінь розвитку драматургії. Тим не менш, за рахунок привнесення інших «жанрових відтінків» у стилістику головної теми, К. Сіндінгу вдалося цілком переконливо завершити твір (хоча каденція у Фіналі і справляє враження «зайвого» епізоду).

Основою розвитку драматургії циклу є тема головної партії I частини циклу та її трансформації на основі прийомів монотематизму: тема оновлюється за рахунок зміни ладу, метра, фактурно-тембрового оформлення і навіть жанру. У II частині вона поєднує риси траурного маршу та хоралу. Звучання валторни соло посилює національний колорит цієї пісенної теми, що складається з «нанизування» повторюваних і варійованих (через перегармонізацію) наспівів. Інтонаційно та темброво тема пов'язана з іншими класичними норвезькими творами: з подібного терцієвого мотиву валторни починається Балада «У половні гір» Е. Гріга (для баритона, струнного оркестру та двох валторн) та II частина Симфонії № 2 Ю. Свенсена.

На початку XX століття композитор створює єдину в його спадщині **Сонату для фортепіано *h-moll*** ор. 91 із присвяченням Рудольфу Ганцу, опубліковану 1909 року видавництвом В. Хансена та вперше виконану 8 грудня того ж року у Крістіанії Карлом Ніссеном.

Соната являє собою тричастинний цикл: *Allegro non troppo*, *Andante*, *Vivace*. Матеріал I частини слугує тематичним витоком всього циклу. Тема головної партії, подібно до лейтмотиву, виконує функцію об'єднання контрастних образів. З інтонацій теми побічної партії народжується тематизм II частини сонати, а також – матеріал другого епізоду Фіналу, написаного у формі рондо. Тематична єдність циклу досягається також завдяки наскрізному ритмічному пульсу, втіленому через різні ритмоформули: у першій частині – остинатні репетиції тріолей, у другій – рівна хода чвертей, у третій – невинний біг шістнадцятих.

Розглянемо драматургічні та жанрово-стилістичні засади Сонати як зразка індивідуального трактування жанру К. Сіндінгом, суть якого полягає у збереженні класичної форми та оновленні її інтонаційного змісту через втілення драми ліричного героя (під якою ми розуміємо багатомірне буття та повноту психологічних зв'язків із природою та суспільством).

Перша частина циклу має темпову позначку *Allegro non troppo*. Тема головної партії у тональності *h-moll* починається з неспішного унісонного квінтового ходу з V щаблю на I-й. У процесі подальшого розвитку мелодична лінія, викладена октавними унісонами, рухається хвилеподібно, поступово наближаючись до найвищої точки – VII# щаблю. Це найбільш емоційно напружений момент, що потребує розв'язання (його підкреслює енергійне піднесення мелодії по звуках збільшеного тризвуку з вершиною на VII# щаблі). Під час цього руху до кульмінації окремі фрази, починаючись із тонічної функції, неодноразово закінчуються на домінанті, що створює відчуття незавершеності, відкритості. Фактурний виклад теми також ускладнюється: з'являється супровід із насичених фігурацій арпеджіо у досить швидкому русі, що зіставляється з дубльованою октавами мелодичною лінією середнього голосу.

У процесі розвитку К. Сіндінг ускладнює не лише фактуру, але й гармонічний план теми завдяки серії відхилень під час хвилеподібного секвенційного руху основної мелодичної лінії. Завдяки всім описаним вище прийомам, а також діалогу-«суперечці» між мелодичними фразами в партії правої та лівої рук та невпинному ритмічному рухові фігурацій супроводу (тріолі остинато) тематизм головної партії набуває рішучого характеру та драматичної експресії.

Отже, центр тяжіння у драматургії циклу припадає на першу частину, джерелом розвитку якої є тема головної партії, сповнена внутрішньою тривою.

В цілому драматургія першої частини базується на принципі образного контрасту. Наступний розділ за своїм колоритом яскраво контрастує з темними барвами головної партії. Матеріал сполучної партії вдало підготовлює образний стрій побічної. Тематизм цього розділу звучить у паралельній тональності *D-dur*. Образ побічної партії викликає асоціації зі спокоєм, що настає після бурі, безтурботним сонячним пей-

зажем. Пластична мелодична лінія супроводжується об'ємними гармонічними фігураціями, що охоплюють широкий регістровий діапазон. Гармонічний розвиток тут також побудовано на низці відхилень в інші тональності. Розгортання тематизму побічної партії підготовлює проведення теми головної партії у тональності *fis-moll*.

Початок розробки за своїм настроєм помітно контрастує з експозицію, перш за все, своїм фактурним викладом: тематичний матеріал лунає у високому регістрі, супроводжуваний досить прозорими гармонічними фігураціями, які згодом ущільнюються завдяки додаванню ще одного шару в партії правої руки. Якщо продовжити лінію пейзажних асоціацій, то перший розділ розробки може нагадувати політ вільного птаха над бурлінням сурових крижаних вод Північного моря. Для виконавця певну складність становить чітке динамічне розмежування шарів, виокремлення основної мелодичної лінії.

Стрімкий хвилеподібний рух, на якому будується тематизм у розробці, продовжується аж до репризи. Остання складається з двох контрастних розділів. Тема побічної партії в основній тональності *Fis-dur* сприймається як більш лагідна за характером, ніж в експозиції, як «передчуття» теми *Andante*.

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 ритмічний рух викликає асоціації з менуетом і хоралом одночасно. Цікаво, що прийоми варіювання у цій частині є подібними до тих, що використовуються у народному музикуванні: уникаючи помітних модифікацій теми, К. Сіндінг пропонує їй нові ритмічні та фактурні варіанти, гармонічне «перефарбування» (перегармонізацію каденційного звороту в першій варіації, еліптичну послідовність – у другій). У третій варіації тема гармонізується акордами в широкому розташуванні, що приходяться на кожну слабку долю (в партії правої руки). Далі композитор здійснює й темброве варіювання теми за рахунок її проведення в низьких регістрах фортепіано, в той час як у правій руці зберігається насичений акордовий супровід. *Andante* завершується канонічним викладом теми в останній, четвертій, варіації. Перехід до Фіналу здійснюється прийомом *attacca*, доволі рідкісним у К. Сіндінга.

У Фіналі (*Vivace*) переважають драматичні образи. Відбувається конфлікт, що не знаходить свого вирішення. Але, на відміну від більш вільно побудованої першої частини, у Фіналі прояви конфліктності «затиснуті» в композиційні рамки класичного рондо. Розпочинається фінал енергійною темою у хвилеподібному русі. Складається враження, що бурхливе крижане море накочується хвилями, розбиваючись об скелі. Фактура теми рефрену будується на розгорнутих арпеджіо і містить пунктирні ритмічні групи. Переходячи від рефрену до епізоду, К. Сіндінг знов звертається до тонального співвідношення, подібного до першої частини (паралельна тональність *D-dur*). Композитор оздоблює тему за допомогою висхідних і низхідних пасажів, що супроводжують наспівну мелодичну лінію в партії правої руки.

Розробковий епізод фіналу звучить у тональності *Fis-dur*. Фактура незмінно залишається насиченою пасажами в остинатному русі, які поєднуються із ще однією кантиленною темою-мелодією. Тонально-гармонічний розвиток здійснюється завдяки відхиленням у віддалені тональності (*b-moll*, *c-moll*). Останнє проведення теми епізоду в тональності *H-dur* створює піднесений та урочистий образ. Тут К. Сіндінг засобами фортепіанної фактури досягає «оркестрової» насиченості звучання. Невелика зв'язка, побудована на темі головної партії першої частини, повертає слухача до бурхливого рефрену. Завершується Соната потужним проголошенням тризвуків мажорної тоніки.

Отже, Фортепіанна соната *h-moll* є одним із найвагоміших творів композитора. Незважаючи на приналежність жанру до камерної музики (за способом комунікації), слід визнати, що ця Соната певною мірою виходить за межі суто камерного типу висловлювання. К. Сіндінг наслідує принципи лістівського піанізму, продовжуючи лінію, пов'язану із концертно-віртуозним трактуванням фортепіано. Фактурне «вбрання» твору насичене шквалами акордових пасажів, октавних лавин, арпеджіо, репетиційною та іншими видами дрібної пальцевої техніки (як, наприклад, і в іншому творі крупної форми – Варіаціях «Фатум» ор. 94). З іншого боку, масштабність фортепіанного звучання та різноманітність тембрових барв, «оркестрові» ефекти, а також тематична єдність твору вказують на прагнення композитора до симфонізації жанру.

На відміну від скрипкових сонат К. Сіндінга, в яких чітко простежується необарокова тенденція, фортепіанна Соната являє собою романтичний варіант трактування жанру (монодрама ліричного героя). Можливо, це результат впливу творчості Е. Гріга, зокрема його фортепіанної Сонати (*e-moll*, оп. 7).

Висновки.

Фортепіанні твори К. Сіндінга в жанрі Концерту (1890) та Сонати (1909) належать до постромантичної «хвилі» європейської музики, що вийшла за хронологічні межі XIX століття в мистецький часопростір наступної доби, але фактично продовжує романтичні традиції. Композитор у розглянутих нами творах збагачує жанрові моделі концерту та фортепіанної сонати завдяки втіленню постромантичного світовідчуття крізь призму національної норвезької музичної мови. Свідомість виконавця цієї музики має бути зосереджена на відтворенні ліро-епічного начала, що корелює з національними мотивами та суб'єктивною драмою ліричного героя.

Жанрово-стилістичний і 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 звуковий образ фортепіано, про що свідчить використання низки віртуозних прийомів (пасажі, октавні та акордові каскади, «оркестрові» ефекти);
- подвійна національно-стильова ідентичність – інтонаційність (мелос, лад, ритм) має національні норвезькі коріння; від норвезької народної пісні – ладо-гармонічні засоби, наприклад, використання прийому перегармонізації мотивів і фраз; закони композиції та функціонально-гармонічне мислення походять від німецької школи; від європейської традиції фортепіанного письма – велика роль прийомів поліфонічного розвитку (у тому числі, імітаційних, наприклад, канонічний виклад у розробці I частини Концерту);

- риси концертності та симфонізму у фортепіанній Сонаті, подання віртуозного та симфонізованого жанрових типів у фортепіанному Концерті вказують на взаємодію прийомів камерно-інструментальної музики та яскравої палітри оркестрових засобів виразності (в партії супроводу Концерту відзначимо соло валторни та дерев'яних духових як носіїв семантики природи).

Фортепіанний стиль К. Сіндінга репрезентує національну приналежність до норвезької музичної культури на засадах універсалізації та концептуалізації романтичного світовідчуття в нових соціокультурних умовах. Це відбувається за рахунок індивідуалізації музичної мови і трактування фортепіано як інструменту для авторського самовираження. Таким чином, досвід світовідчуття митця у проаналізованих творах є постромантичним. 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, можна констатувати збіг романтичної традиції з індивідуальним стилем композитора. Зокрема, у фортепіанній творчості норвезького майстра не спостерігаємо мовних ознак модернізму (на кшталт пізніх опусів К. Дебюссі або ранніх опусів Б. Лятошинського), однак постромантичний досвід світовідчуття Крістіана Сіндінга органічно складає «художній контрапункт» до різних стильових «-ізмів» музичної практики першої третини ХХ століття.

Виокремлені принципи стильового мислення К. Сіндінга, виявлені у фортепіанній сфері, унаочнюватимуться також в інших жанрах, зокрема, симфоніях. Їх аналіз становить *перспективу подальшого розвитку теми*. На єдності виконавської реалізації та наукового осмислення фортепіанного спадку К. Сіндінга відбувається відродження його музики в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

- Козаренко, О. В. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: [Наукове товариство імені Шевченка].
- Чернявська, М. С. (2002). Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). У зб. *Теоретичні*

- питання культури, освіти та виховання*, 20, сс. 186–191. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ.
- Altmann, W. (1936). Der 80-jährige Christian Sinding. *Allgemeine Musikzeitung*, LXIII, 20–21.
- Andersen, R. J. (2021) (Fagkonsulent). Christian Sinding. In *Store Norske Leksikon*, https://snl.no/Christian_Sinding
- Gasser, N. (n. d.). Period: Late- Post-Romantic. *Classical Archives*, <https://www.classicalarchives.com/period/7.html>
- Gaukstad, O. (1938). En Sinding-bibliografi. In Sandvik, O. M. (Redaktor). *Norsk Musikkgranskning*. Arbok 1938, pp. 9–57. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Gaukstad, O. (1956). Christian Sinding: 1856 bis 1956. *Nordisk Musikkultur*, 5, 34–36.
- Grinde, N. (1981). *Norsk Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar*. Oslo, Norvège: Universitetsforlaget.
- Herresthal, H. (1987). *Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2e éd. Oslo, Norvège: Norsk Musikforlag.
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61 (1), 42–47, <http://www.jstor.org/stable/24330405>
- Koht, H. & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co.
- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Kronik*, 1–2.
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond.
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922>
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie*. [Oslo]: Cappelen.
- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge.
- Thomson, V. (2002). *A Reader: Selected Writings, 1924–1984*. (Edited by Richard Kostelanetz). New York: Routledge.
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag.
- Vollestad, P. (2005b). Komponist Christian Sinding. In *Norsk Biografisk Leksikon*, https://nbl.snl.no/Christian_Sinding

Vollestad, P. (2002). *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*. (Avhandling, doktorgrad). Oslo: Norges musikkhøgskole. Dewey, Norge.

REFERENCES

- Altmann, W. (1936). Christian Sinding's 80-year-old. *General music newspaper* [Allgemeine Musikzeitung], LXIII, 20–21 [in German].
- Andersen, R. J. (2021) (Special consultant). Christian Sinding. In *Store Norske Lexikon*, https://snl.no/Christian_Sinding [in Norwegian].
- Chernyavska, M. S. (2002). The Romantic age in piano music (to the problem of piano styles diversity in 19th century). In *Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 20, pp. 186–191. Kyiv: Publishing Center of KNLU, NMAU [in Ukrainian].
- Gasser, N. (n. d.). Period: Late- Post-Romantic. *Classical Archives*, <https://www.classicalarchives.com/period/7.html> [in English].
- Gaukstad, O. (1938). Sinding bibliography [En Sinding-bibliografi]. In Sandvik, O. M. (Ed.). *Norwegian Music Review. Workbook 1938 [Norsk Musikkgranskning. Arbok 1938]*, pp. 9–57. Oslo: Johan Grundt Tanum [in Norwegian].
- Gaukstad, O. (1956). Christian Sinding: from 1856 to 1956 [Christian Sinding: 1856 bis 1956]. *Norwegian Musical Culture [Nordisk Musikkultur]*, 5, 34–36 [in Norwegian].
- Grinde, N. (1981). *Norwegian Music History: Main lines in Norwegian musical life through 1000 years [Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar]*. Oslo, Norway: Universitetsforlaget [in Norwegian].
- Herresthal, H. (1987). *Norwegian music from the beginning to the present. Norwegische [Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart]*. 2nd ed. Oslo, Norway: Norsk Musikforlag [in German].
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61 (1), 42–47. <http://www.jstor.org/stable/24330405> [in English].
- Koht, H., & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co [in English].
- Kozarenko, O. V. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Lviv: [Shevchenko Scientific Society] [in Ukrainian].

- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Chronicle [Politikens Kronik]*, 1–2 [in Norwegian].
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond [in English].
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922> [in English].
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: a biographical and stylistic study [Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie]*. [Oslo]: Cappelen [in Norwegian].
- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge [in English].
- Thomson, V. (2002). *A Reader: Selected Writings, 1924–1984*. (Edited by Richard Kostelanetz). New York: Routledge [in English].
- Vollestad, P. (2002). *I wear my hat as I like: Christian Sinding: a composer and his singers [Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger]*. (PhD Diss.). Oslo: The Norwegian Academy of Music. Dewey, Norway [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005b). Composer Christian Sinding [Komponist Christian Sinding]. In *Norsk Biographical Lexicon [Norsk Biografisk Leksikon]* https://nbl.snl.no/Christian_Sinding [in Norwegian].

Maksym Chub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: maxbranches13@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Christian Sinding's piano works: the experience of a post-romantic world perception

Statement of the problem.

Christian Sinding is the first composer after Edward Grieg, whose name resonated in wide circles of the musical community not only in Norway, but also

in Europe, in particular Germany. His works were widely performed and aroused general interest, being evidence of the high status of national Norwegian music. In Ukraine, the figure of Sinding is little known, and his works are performed very rarely, despite the fact that his heritage, in particular the piano one, deserves attention and study as a vivid expression of the national style in the music of the early and first half of the 20th century. The style of performance of Sinding's piano works was also not the subject of special research either in the world or in Ukrainian musicology.

Recent research and publications.

The creative personality of Sinding appears in generalizing studies on the history of Norwegian music (Rowbotham, 1916; Qvamme, 1949; Grinde, 1981; Herresthal, 1987; Holth, 2014), and the composer's piano heritage is included in the context of the evolution of European piano art (Herresthal, 1987). The figure of Sinding is also highlighted in works in the genre of creative portraits (Altmann, 1936, Gaukstad, 1956) and in biographical studies. These works contain brief descriptions of the musical material of a significant part of the composer's works. The dissertation of the Norwegian singer and scientist Per Vollestad, dedicated to Sinding's vocal work, should be considered the most thorough study of his creativity at the moment (Vollestad, 2002). Nevertheless, in the mentioned sources, the piano music of Sinding, in particular, large-scale genres, did not become the subject of a special study, as well as the question of its stylistic attribution in the context of post-romanticism.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to present the individual composer style of Sinding as of an experience of post-romantic worldview in the context of the trends of the modernism era based on the performance interpretation of large-scale piano works (Sonata and Concerto). The scientific novelty of the topic is determined by the lack of information about the specifics of Sinding's piano style and artistic thinking in available scientific sources; in particular, we rely on self-own experience of interpreting Sinding's selected works.

The following methods were used in the study: historically typological that helps to outline the stages of evolution and stylistic trends of European piano art; the genre approach that identifies the established models of instrumental music of the European tradition (sonata, concerto); stylistic one revealing the regularities of the Norwegian artist's individual way of thinking; and interpretative method

that allows to understand of the composer's embodiment of the sound image of the piano in the light of post-romanticism.

Results and conclusion.

Sinding's large-scale piano works, the Concerto (1890s) and Sonata (1909) belong to the post-romantic European tradition. The thematic, functional and compositional analysis of the composer's text of these works made it possible to reveal the fundamental principles of the author's thinking, which bases on the synthesis of classical-romantic and national Norwegian musical language. Among the leading principles of piano style should be singled out:

– the significance of the melody as the main carrier of the author's thought, which serves as the foundation of the textural and timbre decoration of the theme-image;

– a thematic presentation in octave duplications, which makes the piano texture close to an orchestral sound;

– double national-stylistic identity: intonation (melos, mode, rhythm) has national-Norwegian roots; compositional regularities follow the German Romantic tradition;

– frequent use of the technique of re-harmonizing motifs and phrases, the great role of polyphonic development (including imitative ones: canonical exposition in the development of the 1st movement of the Sonata);

– the concert nature of the piano texture;

– the richness of the orchestral accompaniment (in the accompanying part, solo horn and woodwinds as personification of the "voices of nature" should be noted).

Thus, the post-romantic thinking of C. Sinding in the conceptual genres of piano music serves as an artistic counterpoint to the European style of the border of the 19–20th centuries, enriching its national component, universalizing and conceptualizing the romantic due to expanding of musical language means.

Keywords: *Norwegian music; Christian Sinding's creativity; sound image of the piano; composer style; sonata; concerto; post-romantic worldview.*

Стаття надійшла до редакції 26 лютого 2023 року