

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
по изучению сонаты для скрипки и фортепиано
Н.Сильванского

Для преподавателей и студентов
музыкальных учебных заведений

КИЕВ - 1993

Методические рекомендации по изучению сонаты Н.Сильванского для скрипки и фортепиано /для преподавателей и студентов музыкальных Учебных заведений/. /Сост. Н.И.Даврик - Киев: РИК, 1993.

Составитель: Н.И.Даврик, доцент Донецкой государственной консерватории им.С.С.Прокофьева

Рецензенты: Д.П.Холбин, и.о. профессора,
Н.П.Пославская, ст.препод. Львовского высшего музыкального института
Е.И.Мелкановцева, доцент Харьковского института искусств

Ответственный за выпуск: В.И.Волохонич

70 - 80-е годы - ознаменовались множеством открытий в различных областях музыки. Активно проявилась тенденция камеризации жанров, выраженная в пристальном внимании композиторов и исполнителей к камерной музыке и, прежде всего - к инструментальной. Следствием этого на Украине в творчестве современных авторов заметился процесс новаторского обновления музыкального языка и формообразования.

Яркой и примечательной особенностью этого периода является обращение к разнообразным фольклорным источникам и многоплановое их использование. Глубокое и всеобщее изучение фольклорной стилистики способствовало проникновению в творческую лабораторию композиторов нового жизненного материала. Список сочинений для ансамбля пополнился рядом интересных произведений Л.Грабовского, П.Иценко, М.Скорика и др.

В Сонате для скрипки и фортепиано Н.Сильванского прослеживается тенденция дальнейшего утверждения и развития национального стиля. Известный композитор, пианист-исполнитель, педагог - Сильванский принадлежал к старшему поколению украинских музыкантов. Он относился к той части украинской интеллигенции, которая сумела, на основе традиций мировой классики, поднять национальную культуру до уровня высокого профессионализма.

В творческом наследии Николая Иосифовича Сильванского инструментальная музыка концертного плана, программные симфонические произведения, детские балеты. Для скрипки и фортепиано им написаны Соната и Соната для виолончели.

I. Сильванский Н.И. родился 5 января 1916 г. Умер 5 марта 1985 г. Систематическое музыкальное образование как пианиста началось только с 1933 г. в муз.-драм.институте г.Харькова в классе А.Н.Розлингера, затем учился в Ленинграде, а закончил Московскую консерваторию в 1944 г. по классу Я.В.Фанера. С 1954 г. работал в Львовской консерватории - профессором по классу фортепиано. В Союзе композиторов Украины - активный деятель в творческой секции музыкально-эстетического воспитания детей и молодежи.

Соната для скрипки и фортепиано ля минор написана в 1978 году. Она выделяется своеобразием композиторского почерка и стилевыми чертами, продолжающими традиции отечественной камерно-ансамблевой классики: сочинений С. Прокофьева, Д. Кабалевского и др. Интонационный строй и принципы композиционного развития обнаруживают глубокую связь с украинским фольклором. Это проявляется в импровизационном облике главных тем сонаты, частой перемене метра, в использовании ладов с увеличенными секундами между II и III, III и IV, VI и VII ступенями /дорийского и фригийского/.

В репетиционной работе над сонатой, педагогу важно акцентировать внимание ансамблистов на том, что музыка этого сочинения отличается романтической взволнованностью, импульсивностью. Четыре части цикла объединены в одно целое, отображая в разных аспектах образы тревоги, борьбы, преодоления. Каждая часть выполняет роль накопителя эмоциональной энергии, которая взрывается в финал - заключительный этап становления главного образа - борьбы. Благодаря интонационному единству все части связаны между собой.

Определяя драматургическую концепцию цикла педагогу важно подробнее проанализировать со студентами образно-смысловую структуру первой части. В ней получают развитие три темы, представляющие собой два контрастных образа, развивающиеся в дальнейшем. Главная тема /тт. I - 51/ - тревожный, импульсивно-изменяющийся образ /нотный пример №1/.

Побочная тема /тт. 52 - 88/ - сдержанный, мужественно-суровый /нотный пример №2/.

"Фанфарный мотив" из эпизода в разработке /тт. IIВ - II9/ - дейст-

венный, активный /нотный пример №3/.

Этот мотив несет в себе большую смысловую нагрузку, являясь основой тем в первой, третьей и четвертой частях цикла.^I Педагогу следует обратить внимание исполнителей на изменение семантики этого мотива. Изначально - фанфарность раскрывается как сигнал, однако композитор использует первоначальный смысл темы только в обрамляющих эпизод тактах. В самом эпизоде *Andante* /тт. I23 - I44/ "фанфарный мотив" приобретает мужественность, декламационность, тем самым "резонируя" образу побочной темы.

Первая часть написана в сонатной форме. Главная тема звучит у скрипки соло, поддерживается разреженными аккордами в фортепианной партии. Стремительная, гармонически неустойчивая мелодия обретает завершенность непосредственно перед побочной.

Во всех проведениях главной темы скрипачу необходимо добиваться исполнительской свободы, которая будет способствовать ощущению "сиюминутной" импровизационности. В первом скрипичном монологе педагогу следует нацелить пианиста на непрерывную текучесть развития мелодии, чтобы редкими аккордами не тормозить ее движения.

Партнерам необходимо вдумчиво отнестись к авторскому обозначению темпа - *Andantino*. Эта композиторская подсказка не случайна, благодаря ей можно избежать суетливости в интонационной выразительности скрипичной партии.

Побочная тема /тт. 52 - 88 / вначале звучит в низком регистре рояля, затем переходит в партию скрипки. В диалоге двух инструментов ансамблистам важно выявить сдержанную сосредоточенность музыки, не оттягивая "опевание" звука ре в тт. 52-53 и тт. 60-61.

I. На этой видоизмененной дейтинтонации построена тема третьей части. /нотный пример №4/. В финале "фанфарный мотив" становится торжественно патетическим, благодаря новому гармоническому освещению и интонационно-тематическому контексту /нотный пример №5/.

В разработке /тт. 93-144/ скрипичная мелодия изобилует неудобиями в интонационном отношении интервалами: увеличенной квартой и чистой квинтой, что представляет определенные сложности в работе над партией. Скрипачу важно во время самостоятельных занятий чутко вслушиваться в интервальную звуковисотность, выверяя ее чистоту, а также стараться свести к минимуму позиционные переходы. В тт. 135 - 141 /переход к кульминации/ в партии рояля выписаны многосложные аккорды на *crescendo*. Ансамблистам следует продумать динамику увеличения силы звука. Педагог может предложить пианисту играть на фортепиано только заключительные такты /143-144/ разработки - фортепианное соло. В них "фанфарный мотив", изложенный от главной унисоном в верхнем регистре рояля, становится торжественно-ликующим завершением раздела. В ансамбле со скрипкой не следует пианисту перегружать фактуру, должна преобладать звонкий и легкий звук, чтобы в общем музыкальном потоке не заглушить скрипичного тембра.

В репризе /тт. 145 - 241/ педагогу необходимо направить творческую мысль студентов на изменение исполнительского характера главных тем. Музыкальный образ побочной определяет концепцию всего раздела. Даже в главной теме происходит трансформация / в сравнении с экспозиционным изложением/, она теряет свою интимность, становится более устойчивой, благодаря другому метру и группировочному рисунку.

Небольшая кода /тт. 241 - 252/ выполняет функцию связующего звена между первой и второй частями. Действительная фанфарная интонация видоизмененная ритмически укрупненным и динамикой - пианиссимо, придает музыке характер оцепенения, остановки перед следующей частью - Скерцо. Пианисту можно посоветовать использовать обе педали. Только правую нажимать неглубоко и коротко соответственно ритмическому рисунку фортепианной партии.

Вторая часть *Allegro scherzando* написана в форме ронда в тональности с *moll*. Минор выдерживается и во втором эпизоде несмотря на то, что в нем происходит жанровая трансформация.

Приступая к работе над выявлением образно-смысловой структуры части, педагогу следует определить место скерцо в драматургическом плане цикла. Оно выполняет функцию интермедии. В то же время в нем продолжает развиваться главные образы первой части: тревожно-неустойчивый, идущий от главной темы - рефрен и решительный, душевный, имеющий свои корни в побочной - второй эпизод.

Не стоит упускать из вида то, что в первом проведении рефрен представлен в двухчастной репризной форме - А В А, в последующих двух разделах он проходит сокращенно без середины. Реинтонационно семантическую содержательность вбирает в себя второй эпизод, наполненный теми национально-жанровыми мотивами, которые были намечены в середине рефрена.

Рефрен второй части исполняется скрипачом штрихом *saltando*. Педагог может посоветовать играть тему не на один смычок, а на разные. В штрихе большое значение имеет отскок трости от струны и, в частности, отскок первой ноты. После него смычок необходимо вести вниз, так как в противном случае отсутствие нового отрезка исключит звучание последующей ноты. Ввиду того, что на один смычок играют лишь две ноты, штрих должен исполняться небольшими отрезками смычка. Кроме того, после отскока второго звука надо осуществить движение кисти вверх. Желательно с первых нот выявить импульсивность музыки, не оттягивать повторяющиеся звуки. Тогда на протяжении всей экспозиции рефрена - А сохранится ощущение напряженного ожидания. В тактах 12 - 13 /а также в аналогичных/ педагог может предложить скрипачу вариант некоторого облегчения трудности исполнения штриха *ziccochet*, т.е. на один смычок играть не пять нот, как написано

в скрипичной партии, а четыре  / нотный пример №6/.

Пианисту следует применять легкое, но цепкое прикосновение к клавиатуре, без нажима руки. Благодаря такому штриху достигается наибольшая слитность звучания обоих инструментов.

Ансамблистам важно не нарушить цельность темы рефрена. Педагогу необходимо направить студентов на ощущение одного акцента в такте, причём обратить внимание на авторское обозначение метронома $\text{♩} = 84$, а не $\text{♩} = 84$ хотя при ключе обозначен трехчетвертной размер. Следует не разрывать тему паузами, сохраняя во время исполнения ощущение ее двутактного строения /в нотном примере №6 объединенность обозначена прерывистой линией/.

Середина рефрена -В /т. 21 - 38/ является вариантным изменением основной темы. В ней ощущается интонационное родство с украинским народным мелосом. В репетиционной работе скрипачу необходимо определить смысловые кульминации мелодических построений и передать в них кивость речевой выразительности.

Второй эпизод /т. 178 - 232/ обнаруживает корневую связь с гуцульским массовым танцем - коломийкой. Композитор берет за основу ритмическую пульсацию танца, заменяя его куточную подоплеку сдержанностью, решительностью. Это придает музыке необходимый эмоциональный колорит.

Во втором эпизоде ансамблистам необходимо передать упругую танцевальность ритмики, чтобы вылить мужественно-торжественный образ темы. Следует не торопить исполнение двух последних восьмых в пятидольном размере. Не случайно поэтому в скрипичной партии они выписаны на разные смычки /нотный пример №7/. Педагог может предложить скрипачу ввести дополнительную канровую ассоциацию - сладебно-величальную песню, тогда в трактовке темы появится певучесть, сдержанность, достоинство.

Третья часть - *Andante espressivo* написана в простой трехчастной форме. В музыке ощущается диалект гуцульских песен, который свойственен использованию хроматизированного дорийского лада, ниспадающие интонации. Скрипичная мелодия близка драматически насыщенному речитативу. Все это дает основание предполагать, что первоисточник части находится в украинском эпосе XV века - думах об отважных героях - защитниках Родины.

Педагогу следует указать студентам, что в этом раздѣле цикла получает логическое завершение мужественный образ, берущий свое начало в побочной теме первой части и основанный на интонациях "фанфарного мотива" /нотный пример №4/.

Следует обратить внимание ансамблистов на свободно развертывающийся ритмику скрипичной темы и противопоставленный ей равномерно отмеряющий четверти ритм фортепианного аккомпанемента. Мелодия не имеет кадансовой завершенности на протяжении всей части.

Основная трудность исполнения *Andante espressivo* заключается в выразительном "прочтении" длинных фраз и больших построений. Анализируя исполнительский план части, педагог может помочь студентам в разборе ее фразировочной структуры, которая складывается из определенной последовательности тактовых цепочек по три, фразы в первых двух разделах и две в последнем.

Экспозиция: 5т. /без двутактного вступления/ + 7т. + 8т.

Середина: 5т. + 3т. + 10т.

Реприза: 5т. /без двутактного вступления/ + 9т.

Необходимо напомнить ансамблистам, что такая масштабно-синтаксическая нестабильность во фразировочной последовательности характерна украинской народной песне. В ней часто невозможна равномерная расчлененность.

Вдумчивая предварительная работа будет способствовать ло-

гической выстроенности формы части, ее эмоционально-динамическому развитию, а также осмыслению кульминационных вершин.

Во время самостоятельных занятий над партией скрипачу следует выбрать свой оптимальный вариант аппликатуры. В теме встречается скачок на большой интервал /ум. 6/ на струне "ми", провоцирующий частую смену позиций. Педагог может посоветовать студенту следить за плавностью переходов, обращая внимание на кисть левой руки, которая должна быть мягкой, не фиксирующей определенную позиционную схему. При исполнении этого скачка можно позволить "воздушное глиссандо", связывающее две ноты.

Финал написан в форме рондо – сонаты и является кульминацией действенных образов. Непрерывная триольная пульсация на протяжении части, позволяет сравнить ее с манром токкаты.

На первом уроке педагогу необходимо проанализировать образно-смысловую трансформацию тем финала, выявить их интонационное родство с темами других разделов цикла.

Например, рефрены второй и четвертой частей /нотный пример №8/ Несмотря на общую интонационную тождественность мелодических изгибов, финальная тема из настроения тревожной /вторая часть/ превращается в моторно-стремительную. Это происходит за счет изменения метро-ритмической пульсации.

В разработке – втором эпизоде /тт. 58 – 74/ "Фанфарная" лейтмотивация из первой части приобретает торжественно-патетический характер, благодаря гармоническому многоцветию насыщенной фактуры фортепианной партии.

В коде /тт. 125 – 169/ – реминисценция главной и побочной тем из первой части. Мужественная суровость побочной темы трансфор-

мируется в новое празднично-дикующее состояние за счет иного партитурного изложения.

Такой целенаправленный педагогический анализ приведет ансамблистов к общей продуманности исполнительского замысла финала.

Для студентов наиболее трудной в репетиционной работе является четвертая часть. Помимо преодоления технических проблем, связанных с артикуляционной точностью игры триолей в токкате, партнерам следует добиваться штриховой идентичности, а также овладеть художественно-выразительным темпоритмом.

Педагог может посоветовать пианисту пользоваться неглубокой, короткой педалью, чтобы выявить моторно-стремительный характер темы. В начальных тактах рефрена финала /в первом и пятом/ педагогу следует предложить студенту свой вариант аппликатуры, несколько отличающийся от авторского /нотный пример №9, подписан снизу/. Из этих двух вариантов пианисту предоставляется возможность выбрать свой, наиболее приемлемый его творческой индивидуальности.

Педагогу следует рекомендовать скрипачу играть финал компактными стаккато штрихом, который исполняется маленьким отрезком смычка, ближе к колодке. Нежелательно расслаблять кисть руки на четвертных длительностях, чередующихся с триольными фигурациями. Необходимо исполнять четверти "с атакой", не теряя ритмической активности. Аппликатура должна быть максимально ориентирована на фиксацию позиций и полупозиций. В тт. 115–123 педагог может посоветовать скрипачу играть на "ми" струне в 3–4 позициях, а ноту "соль" на струне "ля" /нотный пример №10/. Такая аппликатура придаст скрипичному тембру колорит колокольной звонности.

Соната для скрипки и фортепиано ля минор Н.Сильванского представляет собой произведение II - III степени сложности и может быть использована в качестве учебного репертуара на последних курсах консерватории. Надо отметить, что сочинение написано с большим знанием специфики обоих инструментов, в нем ощущается стремление композитора к расширению зоны средств художественной выразительности скрипки. Это проявилось в поиске колористических эффектов /первая и четвертая части/, а также в тяготении к политембровости /третья часть/.

Изучая в классе камерного ансамбля цикл Н.Сильванского, студентам предоставляется возможность проследить образно-эмоциональный строй сочинения, выявить особенности драматургии, ладо-интонационную структуру мелодических построений.

В репетиционных занятиях скрипач столкнется с многообразием технических приемов: гаммообразными пассажами, двойными нотами, скачками на далекие интервалы и др. Совместная работа с пианистом над фразировкой мелодий, обоюдное вслушивание в выразительность гармонических последовательностей поможет скрипачу преодолеть "сверхтрудности" своей партии.

Как известно, "от исполнителя в значительной степени будет зависеть - дойдут ли до слушателя главные идеи произведения или только какие-то второстепенные моменты, оживут ли художественные образы произведения, будет ли соответствовать стиль исполнения стилю исполняемой музыки".¹ Поэтому, создавая интерпретацию сонаты, студентам необходимо осмыслить образно-смысловую характеристику тем, обращая внимание на лейтмотивы, выстроить законченную концепцию сочинения.

1. Гинзбург Л. "О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. /Исследования, статьи, очерки. - М.: Сов.композитор, 1971. - с.214/.

Существенное значение в процессе занятий приобретает работа над метроритмом. Его изменчивость, нерегулярность обусловлена народно-песенными метрическими схемами. В процессе совместных репетиций студентам необходимо добиваться свободного исполнения фраз, передавать в них выразительность речевой декламации, избегать тактового дробления.

Особое внимание надлежит уделить ладо-интонационному строю. В украинском народном мелосе распространены лады с увеличенными секундами /дорийский и фригийский/. Специфический колорит применит этих ладов придает музыке особую эмоциональную выразительность. Чуткое интонирование увеличенных и уменьшенных интервалов выявит своеобразие мелодических тем и активизирует у студентов развитие ладового слуха и ладового мышления.

Соната для скрипки и фортепиано Н.Сильванского продолжает традиции камерного жанра в отечественной музыке. Интересная драматургия развития образов, яркие музыкальные характеристики тем дают широкий простор воображению исполнителей, побуждают их искать и находить свой индивидуальный вариант воплощения художественных фантазий, рожденных композитором.

Приложение

Пример 1

Andantino (♩=82)

mf espress. *poco string.*

rit. *a tempo* *mf*

p *mf*

Do. # Do. # *Do. # Do. #*

Пример 2

sub. p. flebile

sub. p. flebile *cresc.*

simile

a *3*

Пример 3

(♩=96)

f *sf*

3

Пример 4

Andante espressivo (♩=80)

Andante espressivo (♩=80)

pp con rigore

♩. ♯. ♩. ♩. ♯. ♩. ♩. ♩. simile

Пример 5

f espress.

Meno mosso (♩=100)

mf

♩. ♯. ♩. ♯. ♩. ♯. ♩. ♯. simile

1. Allegro scherzando

Пример 6

Пример 7

Meno mosso

mf

(п. у) (п. у) у

Пример 8

II часть
Allegro scherzando

Musical score for Example 8, Part II. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

IV часть

Musical score for Example 8, Part IV. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

Пример 9

Musical score for Example 9. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

Пример 10

Musical score for Example 10. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Боровик М. Український Радянський камерно-інструментальний ансамбль. - К.: Муз.Україна, 1968. - 102 с.
2. Гинзбург Л.С. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства // Исследования, статьи, очерки. - М.: Сов. композитор, 1971 - С.214 - 231.
3. Задерацкий В. В камерном жанре //Музыка. - 1983. - №1. - С.7-8.
4. Камерный ансамбль: Сб.ст. // Ред. - сост. К.Х.Аджемов. - М.: Музыка, 1979. - 167 с.
5. Конькова Г.В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60 - 70 годов // Музыкальная культура братских республик СССР: Сост. Г.В.Конькова. - К.: Муз.Україна, 1982. - С.3 - 29.
6. Колодуб И.С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. - К.: Муз.Україна, 1984. - 47с.
7. Майбурова Е.Д. Николай Иосифович Сильванский //О тех, кто пишет музыку для детей. - К.:Муз.Україна, 1987. - Вып. I. - С.50-70.
8. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование. - М.: Музыка, 1990. - 191с.
9. Сандлер В.И. Некоторые особенности использования скрипки как сольного инструмента в сочинениях западноевропейских композиторов XX столетия //Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. - М., 1991. - С.55 - 64. - /Сб. научн. тр. - Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского/.