

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ ЛЬВІВСЬКА  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМ. М. В. ЛИСЕНКА**

Методична розробка спеціального курсу  
за темою творчого мистецького проєкту

**«МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ РОБОТИ НАД  
СОНАТОЮ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО №1 В. БІБІКА»  
(спеціалізація «скрипка»)**

Коблик Борис Олегович  
здобувач ступеня  
доктора мистецтва  
кафедри скрипки

Творчий керівник:  
Професор,  
доктор педагогічних наук  
**Андрейко Оксана Іванівна**

Науковий консультант:  
професор,  
доктор педагогічних наук  
**Андрейко Оксана Іванівна**

Львів – 2024

## **Зміст**

**Вступ**

**Тема 1. Камерно-ансамблева культура як необхідна складова професійного ансамблю**

**Тема 2. «Я-концепція» як базисна структура формування професійної камерно-ансамблевої команди**

**Тема 3. Соната для скрипки та фортепіано № 1 В. Бібіка в художньому прочитанні ансамблем Б. Коблик-Є. Куліковська як зразок сформованої інтерпретації**

**Тема 4. Формування засобів художньої виразності інструменталістів у процесі роботи над сонатою №1 В. Бібіка для скрипки та фортепіано**

**Висновки**

**Список використаних джерел**

## Тема 1

### **Камерно-ансамблева культура як необхідна складова професійного ансамблю**

Розглядаючи камерний ансамбль як сукупність виконавців, необхідним є звернути увагу на якість звучання, техніку, ансамблеву зіграність і, власне, саме виконавство як творчий аспект ансамблевої діяльності. У процесі дослідження виконавської діяльності часто упускається аналіз ансамблю як цілісної команди, яка комунікує і поєднує особистості учасників ансамблю. Існує ряд ансамблів, в яких беруть участь майстерні музиканти-професіонали, проте культура їх комунікації на надто низькому рівні професійного спілкування і тому слухачі не отримують бажаного враження від твору, а учасники ансамблю – творчого натхнення у процесі виконання. В той же час існує ряд виконавці середнього рівня професійної підготовки з високим рівнем культури комунікації, а отже і взаємозв'язку, що дозволяє втілити творчий задум, який захоплює слухача. Таким чином, справжньому музичному розвитку виконавця немає меж, а музика як мета є культурним аспектом (культура від латинського *cultus*, що перекладається як «турбота»), а базовою метою будь-якої культури, як зазначає психолог Деніел Койл, є формування естетичних цінностей слухачів [4].

Камерно-ансамблева культура є феноменом, що віддзеркалює індивідуально-психологічні та професійно-творчі риси виконавської особистості. Підсвідомо ця культура виявляється в успішних виступах зіркових камерних виконавців. З іншого боку її відсутність або «токсичність», навіть можна потенційно оцінити її вплив на фінальний результат. Більшість камерних музикантів прагнуть до потужної та самобутньої культури в ансамблі. Причина криється в особистісних уявленнях про культуру і

сприйнятті культури як колективної характеристики. Успішні ансамблі представляються нам винятковими та унікальними, що здатні перетворювати, збагачувати слухацьку уяву чимось новим і незвичним. Якщо розглядати культуру з такої позиції, то певні ансамблі мають дар сильної культури, сильного комунікативного впливу на аудиторію, а інші – ні. На думку американського письменника Д. Койла, який займався дослідженням найуспішніших груп у світі – «...успішні культури мають певний набір навичок, які спрямовують соціальний інтелект на створення взаємодій» [4, с. 12]. Перша навичка полягає в забезпеченні формування зв'язків належності й ідентичності. Друга навичка – ділитись уразливістю – пояснює як звичка до спільного ризику сприяє довірливим стосункам у співпраці. Третя навичка містить у собі постановку мети – показує як наративи створюють спільні цілі та цінності. Ці три навички працюють у комплексі й поетапно, спочатку формуючи групові зв'язки, а потім спрямовуючи їх на дію. Дані навички, спроектовані в камерно-ансамблеву діяльність, дозволяють інтуїтивно ідентифікувати ступінь сумісності ансамблістів, налагодити комунікативний контакт та створити індивідуальну взаємодовіру, що в результаті є фундаментом для реалізації спільної камерно-виконавської концепції.

Науковець Алекс Пентленд, який керує лабораторією з вивчення динаміки людської поведінки при Массачусетському технологічному інституті у США, займається пошуком прихованих патернів поведінки індивідуума за допомогою технологій. Він вважає, що сучасне суспільство вже сотні тисяч років розвиває згуртованість та залежність одне від одного, тож підсвідомо людський мозок вловлює певні типи поведінки. Серед них мозок фіксує сигнали належності, які характеризуються трьома основними властивостями: енергія, яка сприяє творчій взаємодії; індивідуалізація, яка змушує сприймати людину як унікальну і цінну одиницю; орієнтація на майбутнє, яка сповіщає про те, що співпраця триватиме [4]. Усі ці сигнали об'єднуються у відчуття безпеки, яке попадає в постійно мобілізований мозок,

і повідомляє, що можна перестати турбуватися через небезпеку і перейти до формування зв'язків. В камерному ансамблі комунікативна культура взаємодії ансамблістів є запорукою успішної діяльності колективу. Не зважаючи на професійні навички ансамблістів, саме культура комунікації, як втілення вдалого поєднання особистостей, є базою для інтегрування особистостей ансамблістів в єдину виконавську особистість. Вагомість комунікації підкреслює також дослідниця Галина Локарева: «Через мовну комунікацію відбуваються осмислення і зовнішнє відтворення внутрішніх процесів, що проходять у динаміці сприйняття одержувачем інформації твору. Без цього явища неможливо ні уявити, ні оцінити, а тим паче вплинути на структурні компоненти, характеристики особистості» [6, с. 33].

Проекція досліджень А. Пентленда в площину репетиційного процесу камерного ансамблю показує, що ефективність діяльності ансамблю визначають такі п'ять *комунікативних* факторів: кожен учасник ансамблю говорить і слухає приблизно в рівних пропорціях, віддаючи перевагу лаконічності; усі підтримують високий рівень зорового контакту, їх розмови й жести енергійні; ансамблісти спілкуються не лише з керівником групи, а й один з одним; учасники ансамблю ведуть розмови на сторонні теми всередині колективу; усі учасники, отримавши корисну інформацію поза межами ансамблю, діляться нею з іншими учасниками. Ці чинники не враховують індивідуальних навичок чи атрибутів учасників ансамблю. Навпаки, вони спираються на поведінку, яка зазвичай вважається надто простою та примітивною. Але, за словами А. Пентленда, коли йдеться про прогнозування продуктивності колективу – саме це і працює, втілюючи потужну ідею безпеки і взаємозв'язку у репетиційному процесі [4]. Все це в підсумку складає підґрунтя формування комунікативної культури ансамбліста.

Камерно-ансамблева культура є фундаментом для успішної довготривалої співпраці ансамблістів. Ця культура впливає на плідність співпраці, а її відсутність демотивує учасників. Саме тому комунікативний

аспект ансамблевої взаємодії є зерном культури в ансамблі, яке через взаємовплив ансамблістів потенційно сприяє синтезу особистостей.

## Тема 2

### **«Я-концепція» як базисна структура формування професійної камерно-ансамблевої команди**

Спираючись на численні дослідження, ми можемо впевнено стверджувати, що особистості можуть задовольняти свої базові потреби в любові, безпеці, повазі, приналежності лише в результаті міжособистісної взаємодії. Інколи ця взаємодія несе негативний характер та деструктивні наслідки. Зазвичай люди шукають для себе колектив, в якому комфортно перебувати і приємно спілкуватись та співпрацювати. Проте найкращими і найрезультативнішими колективами стають групи людей, об'єднаних не просто метою та мотивацією. Найкращі коопераційні результати показують команди, де всі учасники діють як єдиний організм – з єдиною інтенцією та абсолютним взаєморозумінням. Єдність такого рівня команди спричиняє утворення єдиного колективного «Я» – метаособистості. Як зазначає науковиця Ольга Гуменюк: «Метаістота (грец. - після) – термін для позначення верхнього рівня ієрархії, що утримує в собі істоти» [3, с. 171]. В таких командах учасники не втрачають індивідуальності і цим зміцнюють єдність колективу та репрезентують свою комунікативну культуру.

Внаслідок вмілого об'єднання людей в команді, їх співпраця і успіх перестають бути несподіваними, а стають неминучими, адже співпраця – це колективний інтелектуальний процес, який змушує переживати поєднання довіри та взаємозв'язку. Це поєднання вибудовується тисячами мікроподій,

які в умовах взаємної підтримки розвивають взаєморозуміння, співпрацю та сценічну цілісність виконання.

Вміло організована командна робота допомагає створити єдиний організм, який якісно діє за рахунок впевненості в партнерах та в єдності їх мислення, за допомогою чого реалізується командна концепція. Учасники такого ансамблю синтезують власні «Я», утворюючи єдине ансамблеве «Я». Розуміння необхідності синтезу співпраці особистостей створює передумову для впровадження поняття ансамблевої «Я-концепції».

Для створення ансамблевого «Я», як і створення єдиного командного «Я», на основі тверджень дослідниці з Гарварду Емі Едмондсон, потрібні внутрішні сигнали, через які учасники ансамблю встановлюють зв'язок. А саме: *мотивація* – успішні ансамблі сприймають ансамблеву діяльність як корисний досвід; *ролі* – лідери успішних ансамблів чітко проговорюють з колегами важливість індивідуальних та колективних навичок кожного учасника і чому потрібно працювати злагоджено; *репетиції* – успішні команди детально пропрацьовують виконавство, вивчаючи нові прийоми та узгоджуючи комунікацію; *заохочення комунікації* – лідери успішних ансамблів просять колег не мовчати і вчать їх правильно висловлювати свої відгуки; *активний аналіз* – між сценічними виступами успішні команди обговорюють свої результати і майбутні виступи, а також пропонують їх поліпшення.

В результаті численних досліджень виявлено вагомий вплив психологічного аспекту та інших вагомих аспектів – технічно-асоціативного, інтерпретаційно-варіативного та виконавсько-лідерського – на формування ансамблістів як команди, яка працює у взаємозв'язку та взаєморозумінні. Завдяки такому взаємозв'язку покращується взаємодія команди ансамблістів у всіх ключових аспектах ансамблевого виконавства. Задля кращого розуміння міжособистісної взаємодії було впроваджено типологію І. Мейєрс-К. Бріггс, як одну з провідних сучасних типологій особистості, та спроектовано її в

галузь камерно-ансамблевого виконавства. В результаті було визначено поняття камерно-ансамблевої «Я-концепції», до якої ввійшли психологічна, технічно-асоціативна, інтерпретаційно-варіативна та виконавсько-лідерська складові.

### Тема 3

## **Соната для скрипки та фортепіано № 1 В. Бібіка в художньому прочитанні ансамблем Б. Коблик-Є. Куліковська як зразок сформованої інтерпретації**

Початок першої частини сонати у виконанні ансамблем Б. Коблик-Є. Куліковська змальовує формування музичної тканини зі спалахів в тишині, сплітаючи імпульсні відлуння в партії фортепіано та зародження ліричного мотиву в партії скрипки. Дана інтерпретація надзвичайно резонує з особистостями виконавців, адже імпульси до енергетичного розвитку є відображенням характеру *адвоката* Є. Куліковської (інтровертний спосіб мислення, інтуїтивність сприйняття інформації, ґрунтування мислення на основі емоційних міркувань, ведення чіткого та розпланованого способу життя), а особистість *посередник* Б. Коблика (інтровертний спосіб мислення, інтуїтивність сприйняття інформації, ґрунтування мислення на основі емоційних міркувань та ведення спонтанного способу життя) доцільно виражається у виваженому стриманому розвитку ліричного мелодичного малюнку.

Впродовж розвитку частини сонати імпульси, що виникають на тлі ліричної мови розростаються та переходять в екстравертні кульмінації, розвинені динамічно та звуковисотно. Динаміка і статика йдуть пліч-о-пліч, взаємозмінюючись і взаємодоповнюючись. Інтровертність музики

виражається в надзвичайно широкій динамічній та звуковисотній градації з відносно статичними кульмінаційними епізодами, що асоціативно пов'язується з стриманням емоцій. В основній смисловій кульмінації емоції виходять «з берегів» та переростають в емоційно-екзальтований біль. Поєднання стриманості та енергетичності ансамблістів стає виправданим підґрунтям творення інтепретації першої частини сонати.

Друга частина сонати розгортає імпульсний мотив першої частини в новому, надзвичайно стрімкому виді. Композитор в обох партіях використав статичні завмирання імпульсів, проте вони не гаснуть в спокійному філіруванні звуку, а тонуть в потоці мелодичних метаморфоз. Композитор наче задумав єдність ансамблевого інтерпретування, вказуючи ремарку щодо наслідування скрипкою фортепіанного туше. Також єдність проявляється як в одночасному проведенні стрімкого звукового потоку, так і в передаванні звукового вирування, що, з врахуванням штрихових вимог композитора, створює єдиний бурхливий потік. Ансамблеве «Я» в цій частині проявляється якнайповніше, вимагаючи штрихової, динамічної та емоційно насиченої єдності, яка видозмінюється впродовж частини, вимагаючи не просто реакції на музичні метаморфози, а спільне їх відчуття та відтворення.

Лише наприкінці частини композитор доручає скрипковій партії роль статичного імпульсу, проте вже не затихаючого, а перемагаючого стрімкий потік. Образно-інтерпретаційно ця частина асоціюється з особистістю що бореться з нестримною течією життя, що автор і заклав у фабулу даної частини – протистояння людини добра жорстокості світ.

Третя частина побудована на тематичній основі першої частини, проте з мотивами псалмів, які уособлюють молитву та заклик до вищих сил в пошуку правильного життєвого шляху. Епілогом частини слугує катарсис і розчинення в початкових мотивах першої частини, завершуючи шлях «з порожнечі у вічність». Ансамбль Б. Коблик-Є. Куліковська інтерпретує сонату як життєвий шлях митця від народження та юності (перша частина), крізь

бурхливе складне життя інтровертної особи (друга частина), і до зрілої мудрості у вірі в Господа та потойбічне спасіння (третя частина). Ансамблісти втілюють в життя надзвичайно масштабне полотно, яке повноцінно виблискує саме в єдиному інтерпретуванні ансамблем. І лише після закінчення останніх звуків, слухачі розуміють універсальність музичного твору.

#### **Тема 4. Формування засобів художньої виразності інструменталістів у роботі над сонатою №1 В. Бібіка для скрипки та фортепіано**

Соната для скрипки та фортепіано Валентина Бібіка № 1 складається з трьох частин, об'єднаних єдиним задумом та мотивним тематизмом. Зародження цього тематизму відбувається в початкових інтонаціях сонати в фортепіанній партії. В. Бібік в сонаті трактує звук як похідну тиші, яка розвивається та видозмінюється в аудіальні пласти надзвичайних масштабів. З цим зв'язана і безперервність сонати, адже всі частини виконуються *attacca*. Така безперервність створює нерозривну музичну тканину, яка огортає слухача, та переносить в світ музики Валентина Бібіка, де майже тридцятихвилинна соната проминає непомітно.

Біля темпового позначення першої частини композитор вказує *Comodo* (зручно), що є нечастою темповою ремаркою, а в даному випадку відноситься не лише до темпу, але і до характеру. Неспішність розвитку музичного полотна наводить на аналогію з впевнено неминучим розквітом природи навесні. На початку першої частини у фортепіанну партію композитор вкладає імпульс до зародження музичної тканини, а в скрипкову партію – результат цього імпульсу, тобто формування самої тканини. Позначка *PP* не повинна дезорієнтовувати скрипаля, адже надмірна схвильованість звуковидобування може деформувати ясність та прозорість зародження музичної «нитки», яка впродовж твору буде розвиватись та видозмінюватись. Також допомогою для скрипаля має служити орієнтування на «підхоплення» та «продовження»

фортепіанних імпульсів, що дозволить заграти тихо, але достатньо звучно. Для виконання скрипкової партії важливо зберігати внутрішню пульсацію вісімок, адже саме це служить підґрунтям якісного ритмічного ансамблевого координування.

Складність у початковому епізоді може викликати значна тривалість залігованих звуків (зазвичай півтора-два такти). На етапі розбору твору, для усвідомлення артикуляційних векторів фразування, дані мотиви можна розділити, проте в процесі вирізьблювання інтерпретаційної концепції може виявитися, що автор свідомо спроектував ідеальний розподіл для вмілої та спокійної правої руки скрипаля. Смичок на *crescendo* варто починати вести впевнено і неспішно з повільним прискоренням; смичок на *diminuendo* розподіляється відповідно із заповільненням. Також варто звернути увагу на інтерпретування динамічних наростань та спадів, які варто трактувати дороговказами напрямку фразування, а ніж вагомими динамічними змінами. Важливим, натомість, є загальне незначне поетапне наростання в кожному з п'яти перших мотивів. З 21 т. починається розвиток першої кульмінації, яка формується не лише динамічно, але й темпово. В 25 т. вперше з'являється зміна метрики такту, яка впродовж твору допомагатиме стирати відчуття квадратності на користь довготривалих цільномелодичних зворотів. Образно перша кульмінація ще несмілива і швидко «лякається» своєї майбутньої потужності, тому наростаючи впродовж двадцятичотирьох тактів, вона зникає за два такти.

Мелодична лінія в даній сонаті проживає повноцінне життя розвитку, боротьби, драми та стикається з філософськими питаннями, тому музичне полотно позиціонується як живий організм. В 27 т. відбувається завершення одного епізоду та починається новий. Тематичним ініціатором виступає скрипаль, який повинен змінити затихаючий «фа бекар» на новий «фа бекар» зовсім іншого настрою з допомогою збільшення контролю смичка та незначного вібраційного імпульсу. З 27 т. «нитка» мелодії починає більш

впевнено наростати, ніби поступово стверджуючи свою повноцінність та могутність. Саме тому з 29 т., впродовж п'яти тактів наростає вже нова та більш впевнена кульмінація, плато якої триватиме аж три такти. Кожну окрему ноту слід виділяти наростаючими вібраційними акцентами для помітності та чіткості артикуляції різних тривалостей (для цього деякі авторські ліги можна трактувати як фразові та розділити штрихово). Також варто пам'ятати, що композитор використовує в сонаті позначку *ffff*, тому потрібно пропорційно розрахувати можливості інструменту, щоб особливо гучні епізоди мали якісний звук та відчувалась динамічна різниця. Важливу роль в динамічних градаціях відіграє зміна характеру звуковидобування, тембру та розподілу швидкості смичка. Всі ці характеристики допоможуть розширити палітру динамічних відтінків скрипаля, яка є необхідною для даної сонати.

Далі вперше в сонаті з'являється довгий відхід від кульмінації, який асоціюється з дезінтеграцією музичної лінії через уривчастість мотивів. Кожен з мотивів має динамічний розвиток та спад, тому важливо продумати їх на загальному затиханні та заспокоєнні. Далі композитор перегортає сторінку своєї повісті, і наче з чистого аркуша починає розвиток вже знайомої нам музичної лінії дещо впевненіше та рішучіше. Далі повторюється мотив, який ми вже чули з 21 т., проте ствердність його більша і розвивається він ширше до першої масштабної кульмінації, яка триватиме майже десять тактів. Кульмінації в даній частині не мають видовищних мальовничих зворотів чи карколомної технічності, вони більше асоціюються з відчуттям довготривалого інтонаційно-модуляційного нагромадження, свисту у вухах внаслідок оглушення. Проте інтерпретаційно даний ефект асоціюється не з акустичним пошкодженням, а з потужною панічною атакою, яка відключає звичне сприйняття світу та вибиває з буденності. Також ефекту оглушення сприяє подавлення скрипкової партії впродовж кульмінації партією фортепіано.

Кульмінаційний епізод динамічно не спадає, проте, за задумом В. Бібіка музична «нитка» повинна заспокоюватись аж до повного розчинення і нового «перегортання сторінки» у 80 т. З того ж такту фортепіано задає новий імпульс, який ще впевненіший та сильніший за попередні. Особливу увагу слід звернути на значну довжину фрази, що починається з 87 т., адже вона переростає в значну кульмінацію, що триває декілька десятків тактів. В підході до кульмінації на першому місці повинна бути артикуляційна інтонаційна дикція, що імітує людську мову, молитву. В кульмінації слід бережно та розумно розподілити динамічну структуру для збереження можливості підсилити звук після *ff*. В даній кульмінації в скрипковій партії хід четвертними подвійними нотами проривається крізь завісу фортепіанної партії ще сильніше, ніж в першій кульмінації, символізуючи успішний спротив і перемогу духу. Особливу складність для ансамблю також становить передача незмінної напруги та проведення динамічної експресії навіть крізь паузи, адже фактичне завершення кульмінації настає аж у 152 т.

З 154 т. починається структурно складний епізод скрипкового «благання», адже він складається з трьох великих епізодів, в яких поступово нарощується напруга. Перші два епізоди складаються з чотирьох уривків, кожен з яких динамічно яскравіший за попередній. В кожній репліці фразовий пік припадає на сьому четвертну уривків. Дуже важливо доцільно розподілити динаміку між репліками. Композитор сам на це вказує виконавцю, проте важливо розуміти загальну величину епізодів і мислити не уривками, а дванадцятитактовими наростаючими структурами. Після невеликої зв'язки у 177-179 тт., у 180 т. починається третій, передкульмінаційний епізод, що не поділений на репліки, синкретизуючись в основну кульмінацію частини. З 186 т. розвивається довготривале кульмінаційне плато у високих регістрах, яке доходить аж до *fff*. На максимальному звучанні композитор закликає стискати музичний темп (*incalzando*) для збереження розвитку кульмінації. Пришвидшення відбувається трьома темповими зрушеннями в 191, 195 та

199 тт. Впродовж всієї кульмінації трель слід трактувати як екзальтовану вібрацію, що надає епізоду додаткового драматизму та експресії. Для підсилення кульмінаційної екзальтації додатковий розвиток можна надати трелі, зберігаючи її амплітуду, але ущільнюючи частоту трелювання.

Спільний початок звуку в 208 т. після фермати є дуже важливим, а ауфтакт до нього повинен задавати виконавець скрипкової партії, адже флажолет фізично звучить дещо із запізненням і це потрібно враховувати (прикл. 1). Саме з 208 т. у фортепіанній партії починається сольна тема «благань», на кшталт скрипкової теми з 154 т. Партія скрипки виконує доповнюючу і підкреслюючу функцію в тематичних «доспівуваннях». Також непомітно, проте настирливо має звучати флажолет для створення ефекту внутрішнього тінитуса, який вплетений для дискомфорту сприйняття тематичного матеріалу. Композитор поступово видовжує тривалості звучання флажолету, який символізував творення музичного полотна, підводячи його до тематичного елемента з початку частини. В даному контексті фіналу частини ідентичний матеріал вже має функцію природнього розпаду та розчинення в «спалахах» фортепіанної партії. Це розчинення переходить в ноту «ля», яка триває більше п'яти тактів ще й з ферматою бревіс. В цих тактах декілька разів є зміна статичної залігової ноти на тремольовану і навпаки. Важливо знати фортепіанну партію та вчасно «передавати» трель фортепіано. Також важливо враховувати, що композитор задумував саме неідеальну передачу трелі, адже фортепіано починає свою трель в 242 та 244 тт. не з першої долі, а на вісімку пізніше (прикл. 2).

19 *Meno mosso* ♩ = 84

8

*pp* *mf*

19 *Meno mosso* ♩ = 84

*pp* *mf*

Приклад 1

24

*tr* *non tr.* *tr* *non tr.*

*attacca*

Приклад 2

Друга частина починається *attacca*. Образ бурхливого потоку будується на матеріалі імпульсу з першої частини. Частина починається з монологу фортепіано (246-291 тт.). Піаніст закладає темпову структуру, яку ансамблісти підтримуватимуть та передаватимуть впродовж всієї частини. У 292 т. до бурхливого музичного потоку доєднується скрипкова партія. Композитор вказав динаміку *PP* для скрипкового вступу як «влиття» в канву потоку для уникнення авторитарності вступу. Позначення *spiccato* вказує на артикуляційність штриха, який повинен наслідувати та продовжувати фортепіанну канву. Чітке розуміння тематичної структури та її елементів об'єднує музичне полотно в єдине ціле. Розуміння і виокремлення цих елементів дозволить орієнтуватись ансамблістам один на одного та не втратити відчуття партнерства впродовж карколомної послідовності звуків. Велике значення мають авторські динамічні позначення, які слугують опорами

для тематичних спрямувань, адже автор часто міняє метр тактів для стирання меж «квадратності» та створення саме суцільного музичного потоку.

Важливим є трактування композиторської скрипкової штрихового позначення *spiccato* в поєднанні з динамічним позначенням *leggierissimo*: штрих при такому нюансі матиме зайву гостроту та може спонукати до неконтрольованого втрачання пульсації вісімкової структури частини, що призведе до розсинхронізування із структурою в фортепіанній партії. Задля якісного втілення штриха варто не відривати смичок від струни, натомість робити чітко дуже коротке і проартикульоване *detache* в середині смичка. Велику увагу слід приділити мікрозмінам динаміки у всій частині, адже вона служить орієнтиром та фразовим путівником в лабіринті інтонаційних метаморфоз частини. Для втілення такої мікродинаміки слід в повільнішому темпі під метроном відпрацювати розширення та звуження довжини використовуваного смичка, не втрачаючи чіткий пульс, а отже пришвидшуючи та сповільнюючи ведення смичка. З 360 т. тематична лінія починає розвиватись на основі звичного ритмічному малюнку, але у новому ракурсі. Цей ритмічний малюнок приводить до нового скрипкового вступу, під час якого скрипаль повинен чітко відчувати пульс частини, оскільки композитор в партії фортепіано виписав окрему метрику.

В скрипковому епізоді, що починається з 416 т., композитором вказаний дубль штрих, що починається з динаміки *PP*. Даний епізод виконується легше якщо розуміти його функцію як зображення ефекту. Також для спрощення такого складного епізоду варто розпізнати в подвійних нотах опору на відкриту струну «ля», а до третьої вісімки 422 т. змінну частину подвійних нот виконувати суто на «ре» струні (прикл. 3). Слід зазначити, що в даному скрипковому епізоді в партії фортепіано є диференційована метрика від скрипкової партії, тому скрипаль повинен чітко підтримувати пульс частини.

412 *violin*  
ppp

417 **38** From 38 to fifth measure 39 the Piano part is performing at independent tempo

421

## Приклад 3

Окремої уваги вартує епізод переклички між інструментами, який починається з 452 т. Композитор вказує скрипалю імітувати звуковидобування фортепіано, тому звук повинен мати чіткий початок, наслідуючи фортепіанні репетиції. Дуже важливо відпрацювати вчасність реплік перекличок, адже разом вони утворюють єдину безперервну лінію пульсації восьмими нотами. Даний епізод завершується імітацією звуковидобування в партії скрипки *pizzicato*, в якій важливо дотриматись динамічних та темпових відтінків вказаних автором (прикл. 4). Після фермати та квазі завмирання музичного потоку в кінці 480 т., у фортепіанній партії відбувається новий відроджуючий тематичний імпульс. Тут в скрипковій партії з'являються нові виконавські деталі, а саме – короточасне *glissando* впродовж чотирьох залігованих, проте диференційованих маркованих вісімок. Це *glissando* відбувається вгору та вниз подвійними нотами, що вимагають детального самостійного відпрацювання скрипалем (прикл. 5). З 506 т. відчуття пульсу частини пришвидшується за рахунок переходу на тріольні вісімки в партії скрипки, що створює ущільнення та пришвидшує музичну «течію». З цього «виру» скрипкова партія впевнено голосить свої кличні ходи до найвищої ноти частини – «мі» четвертої октави, яку слід взяти третім пальцем, щоб першим могли щипнути струну «ля».

**42** *Improvisazione - pizz. by right hand and light strokes of the fingers of the left hand on the strings. Any sounds*

470 *pizz.*

476 *Moderato*

Приклад 4

487

493

499

*mp*

*mf*

Приклад 5

Даний епізод з 518 т. вимагає від скрипаля дуже чіткого випрацюваного внутрішнього відчуття пульсу, адже потрібно не лише зглісандувати ноту вниз, а й встигнути підготувати ліву руку до точного попадання в ноту «ля» в 522 т., та ноту «ре» в 526 т. Також варто правильно інтерпретувати *glissando*, оскільки це віброване *glissando*, яке виконується за допомогою комплексного руху лівої руки вниз по грифу плавними імпульсами, одночасно комбінуючи з вібраційними імпульсами в кисті. Після останньої ланки секвенційного *glissando* в 530-531 тт. також є комплексний рух, в якому *crescendo* та *diminuendo* поєднуються з розширенням та звуженням амплітуди вібрації в лівій руці, які в наступному такті стають звичним затихаючим звуком. Тут у ферматному такті важливо динамічно майже зникнути, проте не втратити лінію звуку, створюючи ефект короткочасного завмирання музичного потоку. Для цього варто на всю ноту виділити лише половину смичка, щоб наприкінці

її тривалості опинитись в зручному місці для розгону нового музичного імпульсу.

В наступних тактах зміни динаміки творяться за рахунок розширення та звуження штриха в смичку, а також – агогічним опорам на верхніх динамічних рівнях. Штрих потрібно грати більш приземлено до струни, декламуючи пальцями лівої руки.

Коли арабеска переходить в тремольовану коду, скрипаль також повинен продовжувати відчувати пульс восьмими нотами, який строкато продовжується у партії фортепіано. Важливо мати саме внутрішнє відчуття цього пульсу, оскільки композиторська мова не прив'язана до метричних опор, а просувається фразовими мотивами, в яких опора часто припадає на найслабші долі в тактах, що легко може заплутати, якщо не відчувати спільного з піаністом внутрішнього пульсу. Відточенню скоорденованості рук підлягає також плавність переходу з тремоло смичка на плавне ведення в час безперервної екзальтованої вібрації в 571-572 тт. для точного усвідомлення частини смичка, в якій відбувається зміна та напрямок ведення плавної ноти. В час виконання довгих нот смичком треба враховувати, що *pizzicato* лівої руки динамічно слабке. Тому для відтворення динамічних відтінків в штриху, які вказав автор, потрібно активніше щипати.

При ідеальному розрахунку долей в 605 т. скрипаль переймає репетиційний пункт партії фортепіано, який через два такти переходить в вібраційне *glissando* квартовим флажолетом максимально вгору по струні «ля». Для втілення авторського бачення штриха потрібно розрахувати швидкість глісандування, яке має тривати більше, ніж чотири такти.

Третя частина починається тритактовою реплікою в партії фортепіано. Ця репліка є завершеною, проте партія скрипки вступає з цілком повноцінною реплікою. Важливим з технічної точки зору є розподіл смичка вже з першої ноти, адже, щоб фраза не переривалась і не втрачала розвитку – на першій ноті потрібно робити *crescendo* із спрямуванням в наступний такт. Всю фразу

потрібно заграти максимально цілісно та нав'язливо наспівно, а на початку останньої ноти зекономити смичок для довготривалого *crescendo*. Варто також зауважити загальне ущільнення музичної тканини через скорочення кількості довгих нот. В цій короткій фразі, як і в подальших, рух має спрямованість в першу долю. Також потрібно перебільшено підкреслювати всі півтонові ходи та стрибки на далекі інтервали, адже вони важливі в будові загальної музичної фрази. Як і в першій частині окремі мотиви потрібно вибудовувати в більшій фразі. Саме це є запорукою цілісності частини.

Із затакту до 630 т. починається довготривала фраза у верхніх регістрах. Попри динаміку наростаючого *f*, для кращої артикуляції важливо грати не за рахунок тиску смичком, а за допомогою продуманого розподілу смичка та дуже чутливого інтонування. Також слід вміло розподілити розвиток загального музичного полотна динамічно, адже має бути запас, щоб в 648 т. мати звідки прийти до динаміки *fff* і більше тридцяти тактів протриматись на цьому динамічному плато. В його межах, перед 668 т. можна зробити невелике розширення для підкреслення кульмінаційної величі музичного полотна, проте з наступного такту слід уважно слухати партію фортепіано, де музика продовжується в тому ж темпі.

Варто зауважити, що з 676 т. композитор зазначає *calmando* (заспокоєння), а динаміку вказує аж з 684 т. Це позначення варто виконувати через заспокоєння та заповільнення трелі та вібрації. Останню ноту, яка триває два такти (684-685 тт.), можна розділити на два смички, адже дана ліга має фразове значення, а не штрихове, однак цю зміну потрібно зробити максимально непомітно. Так закінчується ця довготривала кульмінація і переходить у почергові потактові псалмічні речетативні благання в партіях скрипки та фортепіано. Для даного епізоду потрібна підкреслена інтонаційна чіткість та речетативність вимовленість, зберігаючи динамічний діапазон *P-mP*. Цей епізод віддзеркалює післякульмінаційне безсилля, яке приводить до сольних скрипкових мотивів з першої частини. Перші чотири фрази здаються

ідентичними аналогічному епізоду в першій частині, проте остання нота у всіх епізодах не на *diminuendo*, як в першій частині, а на *crescendo*, що віддзеркалює образ першої частини, додаючи в нього загрозливого характеру. Наступний епізод з чотирьох мотивів так само копіює та видозмінює аналогічний епізод в першій частині, крім того додаючи ще один голос в скрипковій партії, створюючи фактуру подвійних нот. Остання ланка цього епізоду звучить на *ff* та виконується підсумовуючи-патетично. Цього разу, на відміну від першої частини, музика різко, проте непомітно міняє темп та розганяється в партії фортепіано.

Фінальна кульмінація починає набирати обертів з 729 т. Для скрипаля це координаційно складне місце, адже сповнене нелінійною структурою музичного розвитку в поєднанні з дисонансними незручними інтервалами. Окрім цього, автор написав в даному епізоді нюанс *fff* та *crescendo*, щоб скрипаль не мав жодних сумнівів в надривній гостроті кульмінації. Даний епізод слід відпрацьовувати в повільному темпі до звикання із складною координацією, беручи наступні ноти «на попередньому смичку», щоб виконавський апарат звик готувати наступну подвійну ноту заздалегідь для уникнення призвуків, які засмічували б і так перенасичене полотно. Також для точних вступів у 729, 732, 735 та 738 тт. потрібно орієнтуватись не на сильні долі, а на фортепіанну партію, де є рівно шість вісімок перед скрипковим вступом, які утворюють три групи вісімок (прикл. 6). Складність полягає в тому, що ці вісімки в обох партіях починаються зі слабкої долі, тому дуже легко спантеличують ансамблістів в, і так технічно, складному місці. Попри ці складнощі та динаміку *fff*, цей епізод лише готує слухача до драматичного фіналу сонати, який починається з 742 т.

64 Allegro

64 Allegro

ff

fff

fff

ff

fff

ff

fff

ff

fff

Приклад 6

Композитор написав незручні для скрипалів сексти в високих позиціях, в які потрібно потрапити з форшлагу (подвійної ноти, яку релевантно виконати лише в другій позиції) (прикл. 7). Більше того, складність полягає в щотактовому форшлаговому стрибку, який повинен відповідати точним нотам, бо виконує опорну басову дисонансну функцію. Далі регістр музики опускається, спрощується та примітивізується без зниження динамічного нюансу в скрипковій партії аж до останньої ноти, яку перехоплює фортепіанна

партія та підсумовує останніми драматичними акордами. Технічно та інтонаційно складний фінал емоційно знесилоє виконавців.

**65**  
*Maestoso* ♩ = 88

742 *fff*

746

#### Приклад 7

Соната має ще епілогічне закінчення, яке ностальгічно відправляє до початку сонати, уособлюючи катарсичне заспокоєння та примирення. Для перших мотивів цього епізоду краще використовувати швидкий облеглий смичок на тривалості восьмими та економний, повільний і легкий смичок – на довгі тривалості. Це створить ефект нереального звуку, що відповідає характеру цього епізоду. Музика диктує виконавцеві втому через інтонаційні ходи, неспішність, динамічну статику та поступове регістрове зниження. З 785 т., впродовж 6-ти тактів бачимо безперервну трель, яка має нагадувати жевріння останніх сили, тому задля кращого втілення цього ефекту варто послабити опору в смичку. Одразу після цього – остаточне згасання звуку після довгого флажолету на ноті «мі», який триває аж 11 четвертей і розчиняється в неспішній партії фортепіано. З 796 т. звучить початковий мотив сонати, проте в партії скрипки – на октаву вище, що також сприяє «потойбічності» звучання. Цей мотив востаннє звучить через сім тактів, після чого переходить та остаточно згасає в свистячому флажолеті «фа дієз». Для кращого втілення містичності останніх тактів сонати варто дуже економно розподілити смичок, не перериваючи звучання. Це вимагає практики та впевненості звуковидобування.

## Висновки

Культура є невід'ємною складовою успішного камерного ансамблю. Завдяки культурі камерно-ансамблевої комунікації формуються успішні професійні ансамблі, з сформованими ансамблевими особистостями. На основі культури покращується співпраця ансамблістів та взаємний розвиток, що допомагає синтезу особистостей ансамблістів та потенційно інтегрує їх особистості в єдину виконавську особистість ансамблю.

Феномен ансамблевої особистості можемо простежити як в успішних камерних ансамблях по всьому світі, так і в ансамблів, які лише розпочали свою камерно-ансамблеву діяльність, проте слідували «Я-концепції» та розвивали свою ансамблеву особистість. Одним з таких ансамблів є ансамбль Б. Коблик-Є. Куліковська, професійну інтеграцію чийх особистостей можна простежити в інтерпретуванні сонати В. Бібіка № 1 для скрипки та фортепіано.

Дана методична розробка створена для допомоги скрипалям, учасникам камерного ансамблю, які натхненні виконати дану сонату та хочуть домогтися створення власної камерно-ансамблевої особистості.

## Список використаних джерел

1. Андрейко О. І. Методологічні засади формування виконавської культури скрипаля // Актуальні питання гуманітарних наук. Київ, 2011. Вип. 8. С. 62-68.
2. Андрейко О. І. Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих навчальних мистецьких закладах : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 17.00.03 Київ, 2014. 47 с.
3. Гуменюк О. Є. Психологія Я-концепції : навч. посіб. Тернопіль : Економічна думка, 2004. 310 с.
4. Койл Д. Культурний код. Секрети успішної взаємодії в команді. Київ, 2023. 208 с.
5. Комунікативний підхід до формування виконавської майстерності вчителя музики. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки. Колективна монографія / за наук. ред. А. В. Козир. 2-ге вид., допов. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. С. 315-328.
6. Локарева Г. В. Нормативно-регулятивні механізми сприйняття інформаційної системи твору мистецтва: світогляд та соціальний досвід // Зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ, 2015. С. 27-37.