

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

ДРУГА СКРИПКОВА СОНАТА Н. ГАДЕ
У КЛАСІ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

Методичні рекомендації

для самостійної роботи студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

спеціалізацій «Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти»

з дисципліни Камерний ансамбль за темою «Камерні твори ранніх романтиків» (3-4 залікові модулі):

«Друга скрипкова соната Н. Гаде у класі камерного ансамблю»

УДК 78.071.1(489)(092):

780.614.331.082.2+785.7.071.5

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 5 від 29 грудня 2022 р.).

Рецензенти:

Гребенюк Наталія Євгеніївна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

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

Автор:

Волик Олексій Олексійович – кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), старший викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

***Анотація.** Дана робота представляє виконавський аналіз Другої скрипкової сонати Н. Гаде. Розглянуто особливості стилю датського композитора, окреслюється музична форма кожної частини твору, виявляються семантично-образні складові. Репрезентуються можливі труднощі у студентів, а також методи їх подолання і рекомендації щодо більш ефективних практичних занять у класі камерного ансамблю.*

ВСТУП. Нільс Гаде (1817–1890) – датський органіст, скрипаль, диригент і композитор XIX століття, чия музична спадщина зробила значний внесок у формування композиторської школи романтизму в Данії. Він також відомий як вчитель Едварда Гріга.

Блискуча слава знайшла Н. Гаде після перемоги на конкурсі композиторів у 1841 році за кращу концертну увертюру «Відгуки Оссіана». У 1844–1848 роках він перебував у Лейпцигу, де його твори часто можна було почути на концертних сценах музичного центру Германії.

У його творчості простежується вплив Ф. Мендельсона та Р. Шумана, що були його друзями [8; 10]. Крім того, Н. Гаде активно використовував у своїх творах елементи національного фольклору, особливо після повернення до Копенгагену.

Н. Гаде писав музику для скрипки протягом усього творчого шляху, починаючи з перших юнацьких кроків, у різних жанрах, у тому числі і для камерних складів. З чотирьох томів камерної спадщини митця лише один був написаний без участі цього інструменту, а саме: «Фантастичні п'єси для кларнета і фортепіано» *op.* 43. Але навіть для них існує перекладення для скрипки та фортепіано.

Окрім концерту для скрипки з оркестром *op.* 56 особливості скрипкового мистецтва Н. Гаде найяскравіше виражені саме у творах для складу «скрипка-фортепіано». Сюди входять три сонати, Народні Танці, Каприччіо та його юнацький зразок, у якому, по суті, було дописано лише фінал [10]. У цих творах композитор демонструє широкий діапазон виразних можливостей інструменту, а також вимагає від інтерпретаторів високої технічної оснащеності й майстерності гри в ансамблі.

Відомо, що датський романтик нерідко сам виступав зі своїми скрипковими сонатами на різних концертах. У його біографії зареєстровано шість виконань Першої сонати *A-dur*, найпримітніше з них – 15 грудня 1843 року на балу сім'ї Шуманів, де Н. Гаде грав свої сонати з Кларою Шуман [9; 10].

На жаль, матеріалу з аналізу чи особливостей інтерпретацій скрипкових сонат даного композитора у вільному доступі майже немає, навіть іноземними мовами. Тому ці методичні рекомендації спираються насамперед на нотний матеріал, відео/аудіо версії трактувань, а також особистий викладацький досвід автора.

Проте, незважаючи на відсутність докладних відомостей про скрипкові сонати Н. Гаде, дані твори користуються широкою популярністю й активно виконуються у класі камерного ансамблю чи на концертній естраді. Особлива увага приділяється Сонаті *op. 21 №2* ре мінор. Тому саме вона і буде розглянута у даних методичних рекомендаціях.

АНАЛІЗ. Друга соната для скрипки і фортепіано була написана датським композитором в 1849 (за словами самого Н. Гаде), присвячена Роберту Шуману. Однак рукопис для друку має припис «Лейпціг, 1 липня 1850 року», з чого можна зробити висновок, що соната «лежала без діла» цілий рік перед тим, як датський романтик знайшов час та можливість зробити останні редагування перед відправкою до друку. Проте – це лише припущення, тому що достовірно невідомо, скільки часу потребувало редагування. 30 грудня 1849 року Герман Гартель написав листа до Н. Гаде: «Зараз вже пройшло добрих півроку з того часу, як ти писав мені, що закінчив роботу над новою сонатою для скрипки та фортепіано й казав, що відправиш нам її. Що сталося з цією сонатою? Ймовірно, вона все ще в Копенгагені? У будь-якому випадку вона сюди ще не прибула» [10]. Тим часом датський майстер прийшов до думки, що фінал потребує перегляду перед публікацією. І тільки після 1 липня 1850 року видавник отримав рукопис та відразу приступив до роботи, тому ця соната побачила світ вже у грудні того ж року.

Друга Соната складається з трьох частин: перша написана у ре мінорі, друга – у фа мажорі, а фінал – у ре мажорі. Як бачимо, Н. Гаде використовує терцієве співвідношення тональностей, що є доволі розповсюдженим явищем серед композиторів-романтиків.

Стосовно **першої частини** у плані архітекtonіки слід зазначити, що сонатної форми у звичному розумінні цього терміна – як у віденських класиків або Ф. Мендельсона – тут немає. Її риси подекуди простежуються, але на цьому схожість закінчується. Натомість можна умовно виділити головну та побічну теми експозиції, їх елементи (як і тема вступу) – використовуються у розвитку музичної драматургії частини далі.

Оскільки тут немає яскраво вираженої репризи, а розробковий розділ (стадія *motus*) плавно перетікає у завершення (стадія *terminus*), то можна розділити форму першої частини на два великі блоки: експозиційний (A) та розвиваюче-заключний (B). В експозиційному проходить головна та побічна теми, після чого слідує зв'язка та доповнення. А у другому блоці після «лейтмотиву» *Adagio* проводиться *епізод* замість розробки (абсолютно новий матеріал), потім після його експонування датським романтиком у розвиток вводяться елементи з головної та побічної партій експозиції.

Перша частина – відкривається двотактовим вступом *Adagio*, який задає загальний тон усьому твору. В партії фортепіано на піаніссімо звучить ре мінорний акорд у мелодичному положенні терції, тоді як скрипка вступає з четвертої восьмої долі такту і, по суті, розкладає матеріал у правій руці піаніста, повторюючи хід «ре – фа», тільки через октаву. На верхній «фа» виставлена фермата, як і на наступній чверті «ля» у другому такті. Ці дві ноти в партії скрипки є «інтонаційними центрами» [1], і складність для скрипаля полягає в тому, щоб зіграти нисхідний елемент у максимально гладкому звучанні *diminuendo* та не «спотикатися» на зміні струн або вибірковій вібрації, що може виштовхнути якийсь зі звуків.

Ми не просто так зупиняємось на цьому музичному відрізку, оскільки він буде використаний у ремінісценції фіналу (*Adagio*), і коли дуєт скрипаля та піаніста починає грати вступ до першої частини, вони повинні пам'ятати і про те, що на ньому збудовано вступ і до фіналу. Тому в темповому плані *Adagio* першої частини та *Adagio* фіналу мають бути якщо й не ідентичними, то принаймні зіграними приблизно в одному емоційно-образному ключі. Також ця тема

служить свого роду «лейтмотивом» у першій частині (та фіналі), її елементи використовуються у розробці.

Головну партію – Allegro di molto (такт 3) – починає піаніст. Проте сама тема скрипки буде подана тільки зі слабкої долі такту 5, тобто, фактично – у шостому такті, і вона часто переривається паузами, які надають музиці хвилюючі елементи, при цьому акомпанемент восьмими у партії фортепіано додає тривожного колориту.

Скрипалю тут слід, незважаючи на наявність пауз, вести довгу лінію і намагатися грати без зайвих акцентів, оскільки вони призведуть до дроблення музичної думки. Піаніст не повинен захоплюватися зайвим експонуванням підгосків. Варто зауважити, що йому потрібно акуратно ставитись до демпферної педалі, бо подібна фортепіанна фактура може провокувати зайве її вживання, чого допускати не можна.

Зважаючи на досить гнучку динаміку в головній партії (від *p*’яно до фортіссімо), дует має працювати над акустичним балансом загальної фактури по вертикалі. Через наявність ремарок *sf* і *ff* багато студентів-піаністів розпочинають брати солюючу роль на себе, тому, щоб не заглушити партнера з ансамблю, потрібно контролювати рівень звучання інструменту.

В такті 44 у партії фортепіано проводиться *побічна тема*, стоїть ремарка *dolce*, що означає занурення в дещо іншу образну сферу. У цьому музичному сегменті (аж до такту 70) зникають восьмі тривалості, за допомогою чого композитором досягається ефект уповільнення музичного часу. Насправді ж метр залишається незмінним і з такту 71 восьмі знову повертаються.

Секція «В» – або розвиваюче-заключний розділ (такт 104) – починається темою *Adagio* у скрипки. Проте проводиться ця тема великими тривалостями в основному темпі (*Allegro di molto*). З такту 118 (протягом шести тактів) у партії правої руки у піаніста йде соло на *pp*. Складність цього фрагменту для студента/учня, як не парадоксально, полягає в його простоті. Ремарка *sempre pp* не передбачає зайвих крещендо чи дімінуендо в інтонаційних зворотах. Лише у такті 122 композитор виписує відповідні вказівки («вилочки»). Отже тут не може

бути зайвої інтонаційної наповненості і якоїсь агогічної свободи. Проблема деяких студентів у тому, що вони у цьому місці починають «емоціонувати» і надмірно інтонувати одноголосся, чого робити не рекомендується, адже цей матеріал розміщений датським романтиком у середині композиційної побудови і об'єднується однією фразувальною лігою, тому орієнтуватися тут потрібно саме по основних інтонаційних точках.

З такту 124 вступає скрипаль (заліговані терції). У партії фортепіано додається ліва рука (октави на стакато), що повинна грати ненав'язливо і не дуже гостро (ніякого *staccatissimo*), інакше втрачається тембр басового регістру. Також необхідно стежити за тим, щоб виконавці подавали матеріал приблизно на тому ж рівні динаміки – *pp*.

З такту 138 розгортається новий період. Починається розвиток, що заснований на темі вступу (*Adagio*) у партії скрипки. Ремарки у струнника – *f* і *appassionato*. Деякі проблеми у ансамблістів можуть виникнути у дотриманні акустичного балансу по вертикалі, коли скрипаль переходить на середній регістр, адже в цей час у партії фортепіано йдуть октави/акорди у басах та арпеджіо у правій руці.

У такті 160 настає нова хвиля *B*. Тут можна вловити риси побічної теми, а з такту 169 – у лівій руці партії фортепіано чітко прослуховується елемент із головної теми, яку в експозиції вела скрипка. Саме тут могла бути реприза, проте наступні елементи, взяті з експозиції, експонуються зі значними змінами, розширеннями. Більш того, теми проводяться не в тому порядку, що в експозиції; як і раніше, йде тенденція розвитку музичного матеріалу. Тому якщо й говорити про наявність заключного розділу форми, то хіба що як «квазі-репризи». Далі з такту 174 елемент головної партії демонструє і скрипаль, утворюючи своєрідний канон (*es-g-d-g...*) з темою піаніста.

У тактах 188–198 ансамблістам слід обережно експонувати авторські акценти. І в партії фортепіано, і в партії скрипки на певних відрізках композиційних побудов вони виписані на кожний півтакт. І у партнерів може виникнути неправильне уявлення про призначення цих акцентів, через що вони

занадто активно їх виокремлюють (особливо – октави у піаніста). Акценти в таких місцях – це інтонаційні точки, що пов’язані між собою логічно та драматургічно. І якщо їх дуже активно підносити – на виході маємо дроблення музичної думки.

Починаючи з такту 234 – *pp* і *leggiro* – і в схожих місцях, у деяких піаністів виникають проблеми в арпеджіо. Але ці проблеми легко вирішуються, якщо спочатку відштовхуватися від позиційних принципів гри будь-яких арпеджіо. Спочатку учень/студент – у якості метода – багаторазово програє акорди-позиції, потім приступає до попарного способу гри (інтервалами разом, наскільки це дозволяє аплікатура) і лише після цього переходить до інтонування дрібних тривалостей, у нашому випадку – восьмих. Скрипалеві в той же час слід пам’ятати, що його паузи – це теж музика і в них у жодному разі не можна відключати свою увагу, він повинен намагатися пов’язувати «інтонаційні центри» через тишу.

Після довгого розвитку матеріалу та кульмінаційних «піків» – датський романтик через каданс у такті 263 (домінанта) призводить нас до заключення – своєрідної тихої коди, в якій звучить мотив з теми *Adagio* (скрипка). Таким чином він обрамляє першу частину, створюючи «арку» з цієї короткої ре мінорної теми. У партії фортепіано протягом наступних шістнадцяти тактів йде тремоло і його необхідно грати в динамічних рамках піаніссімо, що для багатьох студентів-піаністів здається нетривіальним завданням. Проблема полягає не тільки у недостатній технічній оснащеності апарату молодих музикантів, а й у неправильному тлумаченні методу, за допомогою якого вони грають цей фрагмент. Учні/студенти часто надто активно працюють над ним (піднімають пальці, намагаються досягти пальцевої незалежності), чого в заданих композитором умовах робити можна лише на перших етапах виучки тексту. Надалі ж – слід максимально знизити амплітуду підняття пальців і роботу апарату, руки повинні бути нібито приклеєні до інструменту, а самі пальці при грі шістнадцятих – нагадувати деренчання крилець дрібної комахи. Також слід пам’ятати про особливості застосування демпферної педалі. Вона не може бути щільною, адже в цьому випадку ми не почуємо того звукового образу, який

намагається донести композитор, тому необхідно брати легку і ненав'язливу¹ вібруючу педаль (*vibrato*).

Скрипалеві тут слід намагатися плавно та органічно змінювати смичок на струнах², тобто наближати смичок до наступної струни поступово з подальшим непомітним переходом, а не показувати кожную зміну, наче перестискаючи коробку передач (що утворює своєрідні «сходи»)³. Також по можливості бажано грати виписане композитором *p*. Наступне *mf* у такті 273 не повинно виходити за рамки загального звукового образу цієї коди.

На заключному ре мінорному акорді ансамблістам потрібно розчинитися в динамічному аспекті, і фермата буквально перетікає в тишу, що розділяє першу й другу частини циклу.

Друга частина, як ми вже згадували, написана у тональності фа мажор. За формою цієї частини можуть виникнути суперечки, оскільки жива плоть музичного потоку тут піддається схематизації дуже умовно. Тим не менш, ми спробуємо вичленувати деякі орієнтири, які допоможуть надалі зрозуміти формотворчий принцип і простіше орієнтуватися в матеріалі.

У частині бачимо явні великі секції: *A–B–A–B1–A2* (схема 1), де композиційні блоки *A* репрезентують кантиленну сферу типічного романсу, а секції *B* – мають усі характеристичні властивості, що притаманні скерцо. Проте ця схема, на нашу думку, дуже узагальнена і не відображає усі нюанси побудови дуже розгорнутих політемних секцій *B*, які складаються з контрастних епізодів. Тому, щоб не загубитися у малих сегментах форми даних епізодів (*B*), які загалом складають цілісну структурну одиницю, доцільно представити наступну схему:

a – двадцять тактів

b – тридцять два такти

c – двадцять тактів

¹ Напів- або чверть-педаль.

² Частково за рахунок вібрато.

³ Взагалі в цій частині, як і в третій, змін струн дуже багато. Вправність їх здійснення сприяє відтворенню стилю Н. Гаде.

d – шістнадцять тактів
a1 – одинадцять тактів
b1 – двадцять чотири такти
c1 – двадцять тактів
d1 – двадцять тактів
a2 – тринадцять тактів

У вищезначеній схемі можна вловити принцип, який використовується в контрастно-складових формах, особливо з огляду на тональні та образно-драматургічні відмінності в епізодах другої частини цієї сонати. Проте для формування контрастно-складової форми названі епізоди занадто малі (попри наявність між ними подвійних тактових рис), крім того – *a–b–c–d* можна умовно виділити в один композиційний блок, тоді як *a1–b1–c1–d1* – виділити в другий блок. І на виході отримуємо форму *A–A1* – схема двочастинної форми, що характерна для старовинних сонат, проте за принципами розгортання музичного матеріалу (а також тональних обмежень) до цього типу композиційних форм зарахувати її також не можна.

Але все ж таки логічно виходити від темпових показників і кардинальної відмінності у образній сфері, тому, як вже було написано вище, ми виділяємо *a* – як першу частину (*A*), *b–c–d* – як другу частину (*B*).

A–B–A1–B1–A2.

Як бачимо, дана схема характеризує саме подвійну двочастинну форму, але через занадто розвинені секції *B* однозначно зараховувати її до цього типу може бути помилковим.

З усього сказаного вище, зробимо припущення, що Н. Гаде у даному випадку змішує композиційні принципи, породжуючи таким чином варіативність трактувань форми. Щоб не виникало плутанини, ми візьмемо за основу схему 1 з умовним поділом на епізоди (*a–b–c–d...*) і надалі описуватимемо особливості та

проблематику епізодів, не намагаючись однозначно класифікувати великі композиційні побудови, які їх включають.

Епізод А (Larghetto) – містить у собі лірико-пасторальну образну наповненість. Двотактовий вступ фортепіано нагадує перебори арфи своїми довгими арпеджіато в партіях обох рук. Загальний нюанс – *p*, проте невелике динамічне посилення йде до другого такту до терцквартакорду подвійної домінанти (у нотах виписано *sf*). Піаністу в цьому місці важливо пам'ятати про загальну динаміку і тримати в голові музичний образ, заданий датським композитором, оскільки спорадично учні/студенти, коли бачать *sf* – можуть неправильно тлумачити його значення та експонувати потужний акцент, виходячи за рамки загального драматургічного посилення.

У третьому такті вступає скрипка, що веде співучу тему (*dolce*). Тут скрипалю варто пам'ятати про розумний розподіл смичка та органічно застосовувати вібрацію (щоб вона не перетворювалася на так звану «козлячу» вібрацію). Як у даному епізоді, так і в другій частині взагалі, слід уважно підходити до вибору аплікатури. Незважаючи на темп, треба намагатися обирати пальці, виходячи з фрази та тембру, в якому вона буде переконливіше звучати. Ідеальний варіант, коли елемент фрази (мотив) проводиться в межах однієї струни. В швидких фрагментах аплікатура має враховувати доцільність та економію рухів, але це, звичайно, не має ставати самоціллю.

Епізоди b, c і d – побудовані в іншому образно-семантичному ключі, темп тут вже *Allegro vivace*. Епізод *b* – написаний композитором у сардонічно-жартівливій манері. Тональність ля мінор, розмір – шість восьмих. Скерцозність досягається за рахунок синкопованих акцентів, перенесення інтонаційних елементів (ліг) з сильної долі до слабкої, а також прозорості фактури та гострих штрихів, як у партії скрипки, так і в партії фортепіано. Темп у цьому композиційному сегменті задає піаніст. Однак, щоб не було несподіванок, партнерам, ймовірно, варто грати новий розділ форми в темпі, що буде кратним початковій темі *Larghetto* (наприклад, восьма в *Larghetto* дорівнюватиме одному такту *Allegro vivace*), але це вже проблеми інтерпретації; також багато чого буде

залежати від технічної оснащеності ансамблів, адже епізод при грі в живому темпі досить незручний та подекуди складний. Особливо проблематичними – зокрема, для піаніста – можуть здатися такти 33–37 з арпеджіо у партії правої руки. Як і будь-які арпеджіо, місця подібного роду музикант повинен розучувати позиційно, граючи сегмент цілком. Потім фрагментами за лігами (по одному такту). І лише після цього грається вся фактура. Тут важливо, як для піаніста, так і для скрипаля, тримати пульсацію дрібними тривалостями (восьмими), оскільки в ансамблевому плані партії мають бути абсолютно синхронними.

Епізод с – відводить нас від цієї жартівливості до схвильованого ліризму (т.53). Він носить розвиваючий характер і складається з двадцяти тактів, а саме – 16+4, де шістнадцятитактовий відрізок – речення, що будується на секвенції, а чотири такти – своєрідний висновок і перехід до нового матеріалу (*d*). Тема в епізоді *с* проходить у партіях фортепіано й скрипки практично за еквіритмічним принципом, тобто – дублюються довгі та відносно довгі ноти в тій же октаві, що й у фортепіано (і кінці ліг, на які припадає восьма тривалість). Уявна уривчастість думки у скрипки – через наявність пауз – не повинна впливати на довжину фрази. У тт.71–72 датським романтиком виписано *poco rit.*, в партії фортепіано стоїть нюанс *pp*.

Tempo primo (d) починається на *f*. Н. Гаде спеціально наголошує на різниці між образами з минулим епізодом. Однак семантично *d* впливає з минулих епізодів і логічно зумовлений ними. По своїй суті – це зв'язка, перехід до наступного *A*. І *ritenuto* з такту 86⁴ дозволяє знову повернутися в початкову образну сферу умиротворення й пасторальної споглядальності.

Подальше повторення цих епізодів із незначними змінами дозволяє закріпити у свідомості слухача значення кожної теми-образу. У такті 160 композитор пише темп *lento*, у такий спосіб він наголошує на сильному гальмуванні музичного часу, щоб перейти після розвитку матеріалу крізь епізоди до останньої демонстрації лірично-сентиментального образу. Власне, три з

⁴ Позначення стоїть у такті 85, але за негласними правилами досвідчені музиканти повинні розуміти, що параметри, які стосуються поступової зміни динаміки або агогіки, як правило, виписуються композитором трохи раніше, щоб підготувати виконавця до цих змін.

половиною такти фортепіанного соло (мірне перетікання акордів) і переводять нас до заключної фа мажорної теми. Арфоподібні перебори фортепіано та довгі ноти скрипки на *pp* (останні три такти) повинні уходити в далечінь, а останній акорд – витримуватися до кінця.

Зауважимо, що ансамблістам варто обміркувати не тільки інтерпретацію твору загалом, але й постаратися зрозуміти особливості кожного епізоду, їх роль у драматургії цієї частини. І, зрозуміло, повторення однакових епізодів не може бути статичним (механічно та формально повтореним), вони мають якимось відрізнитися один від одного не тільки композиційно (тонально/архитектонічно), але й у плані виконавчого трактування.

Фінал написаний в ре мажорі, однак, як вже згадувалося, починається вступом *Adagio* (ре мінор), що, по суті, сприймається як ремінісценція (або лейтмотив, з урахуванням того, скільки матеріалу було побудовано на цій темі в першій частині). Щоправда, якщо раніше Н. Гаде вводив лише двотактовий елемент, то в даному випадку датський майстер використовує деякий інтонаційний розвиток і розширює його до шести тактів. Форма у третій частині – сонатна, з розробкою.

Після вступу (*Adagio*) композитор дає восьмитакт, що побудований на темі головної партії фіналу в ре мажорі. Цей сегмент вже грається в темпі *Allegro Moderato* і в дванадцятому такті (якщо рахувати з початку) виписано *accelerando* до *Allegro molto vivace* (такт 15), де вже остаточно формується тематичний матеріал головної партії, яку проводить скрипка. Фортепіано виконує підтримуючу роль, проте піаністу слід пам'ятати про формоутворюючу роль лінії басу та гармоній, що повинні вишиковуватися виконавцем «у довжину». В зоні головної партії ансамблістам потрібно з'ясувати ключові кульмінаційні точки – галузі динамічної та драматургічної напруги, – а також моменти «спадів». Незважаючи на виставлений нюанс *f*, тут не може бути однакової динаміки. Власне, у такті 27 датський майстер вимагає гри на *ff* і важливо пам'ятати, що воно має бути значно потужнішим, ніж *f* в такті 15.

Зв'язка розпочинається з такту 39 (триває протягом десяти тактів), вона являє собою фортепіанне соло (паузи у скрипки – з т.40) в еквіритмічному русі партій обох рук шістнадцятими, потім восьмими з такту 43. У такті 47 за рахунок укрупнення тривалостей – введення чвертей – і динамічного спаду до *p* вже йде підготовка теми (т.49). Цікавий і той факт, що на матеріалі цієї зв'язки (шістнадцяті у фортепіано) частково будується фортепіанне супроводження в побічній партії.

У порівнянні з головною партією, побічна – вкрай розгорнута. Мабуть, з боку класичних форм називати її побічною – не зовсім коректно. Її зона охоплює 78 тактів (тт.49–126). І оскільки – як згадувалося вище – вона несе у собі елементи зв'язки, тут неодноразово вводиться новий тематичний матеріал, і з такту 95 тематизм приховано демонструє риси заключної партії, то доцільніше називати даний епізод *побічно-заклучним*. Підтвердженням цьому також може бути безперервне розгортання музичної думки, відсутність стійких тональних переходів, неподільність на чіткі архітектонічні структури та інтонаційна спорідненість тематичних елементів, що виростають один з одного.

З виконавчої точки зору тут не повинно виникати особливих проблем чи труднощів, проте варто нагадати учням/студентам, що будь-який нотний текст вимагає неухильного дотримання композиторських ремарок, і цей твір датського романтика – не виняток. Піаністи часто залишають поза своєї уваги композиторські ліги (як фразувальні, так і артикуляційні) та штрихи; наприклад, особливості лігатури в тактах 53–56 та 61–64 (партія лівої руки). У тактах 65–67 композитором виписано стаккато, і в учнів з'являється спокуса це стаккато густо запедалити, або зіграти важким штрихом (адже в нотах виписано форте). І це хибне прагнення. Максимум – студент може дозволити собі ритмічну мікропедаль на кожну восьму. Тут важливо пам'ятати, що на творчість Н. Гаде так чи інакше вплинули твори Ф. Мендельсона та Р. Шумана, відповідно, деякі принципи їхнього піаністичного тезаурусу – «перекочували» у зразки датського майстра. У скрипалі можуть виникнути проблеми з інтонуванням мотивів у побічно-заклучному розділі, точніше, з їх різноманітним піднесенням. Слід позбавитися

монотонного відтворення музики і прагнути, окрім укладання матеріалу в одну довгу фразу, до інтонаційної наповненості (артикуляція, мікро-динаміка, мікро-агогіка та ін.). Двотактові сегменти з тремоло (шістнадцяті) мають абсолютно точно переходити з партії фортепіано до партії скрипки (і навпаки), зокрема, у ритмічному та динамічному аспектах.

Останні вісім тактів побочно-заключного епізоду будуються на домінантовому органному пункті («ля»). Домінанта тяжіє до тоніки, і слухач чекає довгоочікуваного розв'язання, однак Н. Гаде раптово веде музичний потік у зовсім інше русло – фа мажор, проте тон «ля» переходить у верхні голоси партій фортепіано й скрипки, більше того – у попередніх октавах (половинними тривалостями) композитор виписує *crescendo*, щоб згладити різкий тональний перехід між розділами форми.

Перші вісімнадцять тактів *розробки* будуються на матеріалі головної партії, потім включаються елементи побочно-заключного епізоду з експозиції, а з такту 155 датський романтик фрагментарно вводить «лейтмотив» з *Adagio*, проте подається він у тому ж темпі (*Allegro molto vivace*) і драматургічному ключі, вплітаючись у загальну фабулу розділу.

Скрипалеві важливо в цих моментах не зупинятися на кожному мотиві (восьма-чверть), пов'язувати матеріал у єдину музичну думку через паузи і точно розуміти, в яких місцях необхідно дати більше звуку, а в яких – відійти на другий план. Піаністу слід бути акуратним у шістнадцятих, фактура в цих елементах не повинна зливатися, навіть у межах *p* потрібно пам'ятати про акустичний баланс обох рук. У деяких студентів може виникнути проблема синхронності виконання даних шістнадцятих. Вирішується ця проблема легко – необхідно вичленувати для себе інтонаційні точки за восьмими тривалостями, потім за чвертями, і грати тільки їх, спочатку зручною аплікатурою, потім тією, яка використовується безпосередньо в пасажах. Також корисним буде вивчати ці місця на «німій клавіатурі» (на кришці інструменту або на столі), намагаючись досягти абсолютного збігу по вертикалі.

Вкрай цікавим постає перехід до репризи. Домінантовий чотиритактовий сегмент перетікає в такт 179, тут вже дається тема головної партії – точніше, її елементи, – проводиться вона у партії фортепіано, у динамічних межах *pp*; крім того, бас поки що не дає чіткого устою «ре», замість нього Н. Гаде виписує тон «ля», на цьому органному пункті тримається весь матеріал аж до такту 190, і лише в 191-му композитор нарешті дає тоніку і виводить динаміку на рівень *f*. У такий спосіб датський майстер проводить паралель з початком фіналу, де елементи головної партії подаються у відрізку *Allegro Moderato* (вісім тактів) – «другому вступі»; інтонаційний матеріал теми практично ідентичний, різниця лише в тому, що в репризі цей сегмент розширено (дванадцять тактів, замість запропонованих в експозиції восьми).

Реприза повна, проте, з деякими відмінностями, що ґрунтуються на варіаційно-варіативних методах розвитку. Кода починається з такту 331. Втім, кодою дану побудову можна назвати лише умовно, скоріше, це післякаденційне розширення, яке триває двадцять один такт, тому доречніше застосувати позначення – «квазі-кода».

Студентам тут потрібно особливо пильно стежити за акустичним балансом та метроритмом, оскільки на кульмінації деяких емоційних виконавців може трохи «заносити». У піаніста йдуть арпеджовані фігурації у партії правої руки. Ліва рука при цьому має впевнено давати бас, особливо в тих місцях, де в партії скрипки стоїть залигована через такт нота, щоб скрипаль отримав необхідний поштовх для виходу на восьмі. Каскади восьмих (тт.339–342), що побудовані на звуках тонічного тризвука, бажано вибудовувати без зайвих акцентів у кожному такті, як скрипалю, так і піаністу. Важливо пам'ятати, що перед кадансом треба стримати музичний час, щоб скрипаль – за підтримки піаніста – встиг проекспонувати широкий домінантовий акорд, що переходить у заключну тоніку, яка завершує останню частину сонатного циклу.

ВИСНОВКИ. Друга скрипкова соната Н. Гаде часом потребує від виконавців свідомої відмови «від сольюючої функції та внутрішню готовність до

об'єднання творчих зусиль для втілення варіативного потенціалу твору...» [7, с. 169). Тобто, крім прагнення якісно вивчити текст (свою партію), грати «разом» та «в ритмі», студенти спочатку мають отримати розуміння того, що таке гра в дуеті, що таке «принцип комплементарності». В іншому випадку, враховуючи специфіку музики датського майстра, переконливо піднести цілісну та самобутню інтерпретацію даного зразку у них не вийде.

Для цього учням потрібно дотримуватися кількох ключових моментів, які дозволять краще зануритися в матеріал і досягти значних результатів у найближчому майбутньому.

1) Зрозуміти особливості композиторського стилю Н. Гаде, ознайомитися з його біографічними відомостями. На початку методичної роботи автором було згадано, що на творчість датського композитора вплинули Ф. Мендельсон та Р. Шуман, відповідно ансамблістам не заважало б більш детально ознайомитися з камерною спадщиною даних майстрів (зокрема, з аудіо та відеозаписами, які доступні на відповідних інтернет-ресурсах).

2) Студентам важливо не тільки самостійно працювати над своєю партією, але й чітко уявляти, що відбувається в нотах у партнера. І крім гри іншої партії (або тематичних елементів поліфонічної фактури, якщо ми говоримо про скрипаля), важливо стабільно зустрічатися для спільних занять, в іншому випадку, навичка гри в ансамблі та необхідна синергетична єдність не виробиться.

3) Ми живемо у вік інформаційних технологій, отже, учні/студенти мають чудову можливість удосконалювати свої навички шляхом аналізу власного аудіо/відеозапису. Також доцільним ми вважаємо використовувати компаративний метод аналізу. Тобто, студент порівнює своє виконання з доступними виконаннями інших музикантів на інтернет-ресурсах (як в аудіо, так і відео форматі), виписує в блокнот, у чому відмінності (або помилки), що він робить не так, а що, на його думку, не дуже коректно демонструється іншими інтерпретаторами. Подібним чином ансамблісти працюють як окремо, так і разом.

4) Останній пункт, що потребує уваги – учні повинні розуміти, що будь-яка навичка покращується тільки під час стабільних систематичних занять, і навичка

гри в ансамблі при рідкісних зустрічах один з одним – потрібного та бажаного розвитку не отримає. Отже, навіть якщо з якихось причин партнери не можуть зустрітися наживо – завдяки все тим же інформаційним технологіям все ж таки можна на певному етапі досягти необхідної практики гри в дуеті (йдеться про запис так званих «мінусівок» один для одного і згодом самостійної гри під них).

Соната №2 для скрипки та фортепіано Н. Гаде є репертуарним та часто виконуваним твором у класі камерного ансамблю, звідси вимоги до якості експонування та розуміння музики від студентів – досить високі. Дані методичні рекомендації допомагають осягнути деякі проблеми, що виникають у ансамблістів, як у процесі виучки тексту (технологічний аспект), так і на момент спроби створити звуковий образ та цілісну інтерпретацію. Крім того, вивчення викладеної вище інформації дозволить студентам отримати необхідні уявлення про виконавську «кухню» у камерних творах. Більшість методів, описаних вище, може бути екстрапольовано й на інші твори, причому не тільки романтичної епохи. Важливо не забувати, що без скрупульозного аналізу (форми, стилю, фактури, фразування, артикуляції тощо) не можна досягти значних результатів. Час, який може дати викладач для настанов і пояснень тих чи інших моментів учням, так чи інакше, обмежений. Тому, якщо студенти самі не надто зацікавлені у спільних заняттях, то й кінцеві результати можуть бути дуже скромними. Як би там не було, для успіху в роботі над камерним ансамблем має простежуватися наявність усіх факторів: стабільна самостійна робота студентів (і ретельний аналіз), стабільна спільна робота (без викладача), спільна робота з викладачем та останній фактор – закріплення результатів роботи на концертній естраді або записи на камеру під час обігравання перед іспитами, великими концертами, конкурсами.

Література

1. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одеса, 2008. 20 с.
2. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
3. Зінкевич О. С. Камерна музика : на допомогу лектору. Київ, 1967. 17 с.
4. Очеретовская Н. Развитие принципов целостного анализа музыкального произведения в системе музыковедческой методологии // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании / сост. и ред. В. Г. Москаленко. Киев, 1985. С. 30—43.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
6. Пупіна О., Кучеренко С. Соната f-moll op. 4 для скрипки та фортепіано Ф. Мендельсона у класі камерного ансамблю: методичні рекомендації. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. 23 с.
7. Сидоренко О. Ю. дисертація Індивідуальний виконавський стиль у системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харів, 2018. 172 с.
8. Niels Gade – Wikipedia. Electronic resource. Title from the screen. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Niels_Gade
9. Niels W. Gade Et Dansk verdensnavn, Gyldendal, Copengagen 2002, Inger Sorensen
10. Niels W. Gade Sonatas for violin and piano, Christina Astrand Per Salo. 2009 – Finn Egeland Hansen

Волик О. О. «Друга скрипкова соната Н. Гаде у класі камерного ансамблю»:
Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів спеціальності 025
«Музичне мистецтво» спеціалізацій «Фортепіано», «Оркестрові струнні
інструменти» з дисципліни Камерний ансамбль за темою «Камерні твори ранніх
романтиків» (3-4 залікові модулі):/ Харк. нац. унів. мистецтв; 2022. – 18 с.

УДК 78.071.1(489)(092):

780.614.331.082.2+785.7.071.5

© Волик О. О. 2022

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського