

УДК 78.071.1(44)(092):785.72

ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДІАЛОГУ В СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО № 2 М. РАВЕЛЯ

Ж. В. Дедусенко

SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF THE INSTRUMENTAL DIALOGUE IN M. RAVEL'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No. 2

Zh. Dedusenko

У статті розглядається інструментальний діалог в камерному творі та деякі методичні аспекти його інтерпретації на прикладі сонати для скрипки та фортепіано № 2 М. Равеля, яка входить в репертуар багатьох камерних ансамблів (в тому числі студентських). Соната аналізується з позицій прояву структурних, драматургічних та ансамблевих особливостей жанру. Багатовимірність Другої скрипкової сонати виражається в унікальній конструкції твору, яку характеризує ігровий тематизм, оркестральність фактури, різноманітні ладогармонічні та інструментальні фарби, виразна ритмопластика та різні види ансамблевої комунікації. Твір відзначається інноваційним використанням інструментального діалогу на який вплинули музичне і культурне середовище Франції початку 20-го століття, включаючи блюз і джаз. Завдяки детальному аналізу партитури виявлено, що М. Равель не відмовляється від класичного жанру сонати, а розуміє його як циклічну композицію з різнохарактерних п'єс, єдиною основою яких є рух. Найбільш показово це демонструє друга, ігрова частина Сонати, сповнена різноманітних ритмічних, структурних, штрихових, фактурних прийомів, що унаочнює уявлення про французьку свободу в розпорядженні музичним часом і простором. Це виявляється в швидкоплинній зміні фактури інструментальних голосів, у використанні обертонової природи фортепіано, мінливості темпу та розмірів, винахідливості артикуляції. Також визначається ряд технічних та художніх особливостей, що сприяють виразному звуковому світу сонати, включаючи використання тонких тембральних варіацій і нетрадиційних акордових зв'язків, що обумовлені особливою чутливістю композитора до ладогармонічного комплексу музичної мови. Нове відкриття виразних можливостей модальної гармонії вплинуло на пошуки у цій галузі М. Равеля та істотно змінило звуковий образ камерного ансамблю. Аналізований тип інструментального діалогу в Сонаті для скрипки та фортепіано № 2 М. Равеля став поштовхом у розвитку ансамблевих взаємовідносин у камерній музиці XX століття і мав вплив на пошуки нових видів ансамблевого взаємозв'язку у інших композиторів. Детальний аналіз комунікації інструментів в сонаті сприятиме поглибленню розуміння музикантами та виконавцями творчого процесу М. Равеля, оцінці його музичної спадщини, що в свою чергу спонукатиме виконавців на більш переконливі варіанти інтерпретації для передачі художнього світу композитора.

Ключові слова: ансамблева взаємодія, соната для скрипки і фортепіано; жанр; ансамбль за участю фортепіано; інструментальний діалог; М. Равель

The article examines the instrumental dialogue in the chamber second and some methodical aspects of its interpretation using the example of M. Ravel's sonata for violin and piano No. 2, which is included in the repertoire of many chamber ensembles (including student ensembles). The sonata is analyzed from the standpoint of the manifestation of structural, dramatic and ensemble features of the genre. The multidimensionality of the Second Violin Sonata is expressed in the unique construction of the work, which is characterized by playful thematics, orchestral texture, various ladiharmonic and instrumental colors, expressive rhythmic plasticity and various types of ensemble communication. The work is notable for its innovative use of instrumental dialogue, which was influenced by the musical and cultural environment of early 20th century France, including blues and jazz. A detailed analysis of the score reveals that Ravel does not abandon the classical sonata genre, but understands it as a cyclic composition of diverse pieces, the only basis of which is movement. This is most clearly demonstrated in the second, playful movement of the Sonata, which is full of various rhythmic, structural, stroke and texture techniques, illustrating the idea of French freedom in the use of musical time and space. This is manifested in the rapidly changing texture of instrumental voices, in the use of the overtone nature of the piano, the variability of tempo and size, and the ingenuity of articulation. A number of technical and artistic features are also identified that contribute to the sonata's expressive sound world, including the use of subtle timbral variations and unconventional chordal relationships, which are due to the composer's special sensitivity to the harmonic complex of the musical language. The new discovery of the expressive possibilities of modal harmony influenced M. Ravel's searches in this area and significantly changed the sound image of the chamber ensemble. The analysed type of instrumental dialogue in Ravel's Sonata for Violin and Piano No. 2 was an impetus for the development of ensemble relationships in twentieth-century chamber music and influenced the search for new types of ensemble interconnection by other composers. A detailed analysis of the communication between the instruments in the sonata will help musicians and performers to deepen their understanding of Ravel's creative process and appreciate his musical heritage, which in turn will encourage performers to find more convincing interpretations to convey the composer's artistic world.

Keywords: ensemble interaction, sonata for violin and piano; genre; ensemble with piano; instrumental dialogue; M. Ravel.

Постановка проблеми. Вивчення камерно-інструментальних творів студентами музичних та педагогічних закладів вищої освіти є важливим підґрунтям у формуванні майбутнього професійного викладача-виконавця. Цій меті присвячена дисципліна камерний / інструментальний ансамбль, що допомагає формувати спеціаліста з широким музичним світоглядом, який знається на історії стилевих напрямків – від старовинної музики доби бароко до сучасного мистецтва ХХІ століття та володіє ансамблевою культурою діалогу. Один із розділів дисципліни присвячений вивченню французької музики епохи імпресіонізму, зокрема камерній творчості М. Равеля. Його композиторська спадщина є яскравою сторінкою в історії світової музичної культури, характерними рисами якої є використання нових виразних можливостей, збагачення інтонаційної сфери, розширення діапазону інструменту.

Протягом багатьох десятиліть ХІХ століття французька культура, що колись виблискувала іменами незліченних творців шедеврів камерно-інструментальної музики, переживала період захоплення музично-сценічним

мистецтвом, практично залишаючи за дужками композиторської діяльності сферу камерного ансамблю. Ситуація різко змінилася ближче до останньої третини XIX століття, коли на хвилі руху за «національне оновлення» композитори звернули свою увагу на сферу камерного ансамблю, яка раніше не цікавила їх, із метою повернути Франції колишню славу країни з багатими, різноманітними інструментальними традиціями. Звідтоді й надалі в XX столітті камерний ансамбль міцно увійшов до національного композиторського активу, успішно конкуруючи з творами митців інших культурних регіонів. Серед композиторів, що вивели французьку камерно-інструментальну музику на новий етап розвитку, був і славетний М. Равель. Камерні твори композитора, такі, як соната для скрипки і фортепіано № 2, стали енциклопедією не тільки нових виразних можливостей музичної мови імпресіонізму, але й взаємовідносин між різноманітними інструментами в ансамблі. Унікальне відчуття взаємодії між скрипкою та фортепіано стає одним із найцікавіших аспектів прояву інструментального діалогу в жанрі камерної сонати.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Протягом останніх років питанням методики ансамблевого виконавства та історії камерного музикування зі становленням камерно-інструментальних жанрів присвячено багато наукових праць в українському та зарубіжному музикознавстві, серед яких слід відзначити Е. Купріяненко (2006), Т. Молчанову (2005), Л. Повзун (2007), І. Польську (2001); теорію комунікації та взаємодію інструментів в ансамблі досліджують: І. Смірнова (2019), О. Сидоренко (2018), Л. Соколова (2010), J. Marchwiński (2010); формоутворення і композиційну логіку – І. Карачевцева (2014), Е. Купріяненко (2021), J. Scoville (2021); актуальним проблемам педагогіки присвячена колективна стаття викладачів кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського: Z. Dedusenko, O. Kopeliuk, E. Kupriianenko, O. Sydorenko, D. Kutluieva (2022). Безпосередньо камерну музику М. Равеля та його скрипкову сонату № 2 розглядають: D. Mawer (2000), A. Orenstein (1991); особливості ладогармонічного компоненту музичної мови композитора: R. Nichols (2011), використання елементів джазу та блюзу у творі: S. Zank (2013), а також зв'язок сонати з іншими творами М. Равеля, зокрема з його фортепіанною музикою: В. Жаркова (2009). Разом з тим, незважаючи на аналітичні спостереження науковців, унікальний та складний характер взаємодії між інструментами у сонаті для скрипки та фортепіано № 2 залишається відносно невивченим.

Мета статті полягає у виявленні деяких методичних аспектів ансамблевої взаємодії виконавців на прикладі аналізу інструментального діалогу в сонаті для скрипки та фортепіано № 2 М. Равеля. Це дасть змогу майбутнім викладачам-музикантам краще оволодіти стратегією ефективної ансамблевої комунікації, зокрема між струнниками та піаністами.

Виклад основного матеріалу. Соната для скрипки й фортепіано № 2 написана в післявоєнний період (роки її створення – 1923–1927) та відзначається новими стилістичними (неокласичними) рисами. Багатий родовід Сонати охоплює жанрову традицію XVIII століття в її різних історико-культурних

заломленнях. Із музичним бароко її пов'язує принцип зіставлення контрастних різних п'єс; із віденським класицизмом – тричастинна будова циклу із сонатною формою в його початковій фазі. Неоднозначність генези цього твору зумовлює можливість його різного прочитання.

Отже, у Сонаті три частини. Якщо порівняти її з класичною композиційно-драматургічною моделлю, то впадає в око відсутність медитативного «центру», який забезпечує темповий, семантичний, психологічний контраст усередині циклу та підкріплює дію ключової сонатної опозиції активних крайніх частин і споглядальної серединної. М. Равель порушує цю канонічну симетрію, вибудовуючи своєрідне *crescendo*: перша частина, *Allegretto*, – чверть із крапкою = 76, друга, *Moderato*, – чверть = 108, третя, *Allegro*, – чверть = 152. Тим не менше, зберігаються завуальовані, опосередковані зв'язки з усталеними нормативами. Так, ніжна лірика, відображена в початковому розділі циклу, частково компенсує відсутність власне повільного висловлювання; далі йде скерцозно-ігровий образ, після чого настає черга невпинного руху, що нагадує про колообіг фінальних рондо.

Іще прозоріші аналогії виникають між равелівською Скрипковою сонатою та прийомами формоутворення епохи бароко. Кожна з її трьох частин має ясний жанровий прообраз, двічі – у *Moderato* й *Allegro* – виведений у заголовок, відповідно, «Блюз» та «Вічний рух» («*Perpetuum mobile*»). Що ж до *Allegretto*, то воно становить типову пастораль, атрибутовану характерними ознаками жанру. Тож у Сонаті проявляються сюїтність і спорідненість із бароковою *sonata de camera*. Цей зв'язок виявляється і в обраному композитором типі контрасту. Цикл вибудовується за принципом зміни різних рухів під час панування танцювальності й «чистої» моторики – двох найважливіших показників інструменталізму – XVII–XVIII століть. До цього історичного часу відсилає й оперування звуковим простором, що особливо рельєфно виділено в умовах взаємодії різнотембрових, наділених акустичними рисами інструментів: струнного смичкового з його «тяглим», вібруючим, хвилюючим звуком і клавішного, у чийй повній назві невинно є визначення «ударний». Тож до акустичного розведення простору, освоєного епохою бароко, додається темброво-фонічний, завдяки чому виникає барвисто-мальовниче звукове полотно.

Зміна типів руху й простору не тільки є засобом композиційно-драматургічної організації циклу, але й проєктується на трактування інструментального дуєту, яке реалізує специфічну поліфонію акустичних, темброво забарвлених просторів. Незважаючи на те, що партнери постійно обмінюються рольовими функціями (як у класико-романтичному ансамблі) та об'єднані спільним тематизмом, між ними постійно зберігається звукова дистанція, індивідуальна свобода висловлювання. Оскільки в кожній із частин Сонати такий підхід до скрипкового-фортепіанного діалогу вирішується по-своєму, народжується маленький «спектакль» із власною драматургією.

Зміст *Allegretto* М. Равель розкрив у бесіді з М. Розенталем. Відчувши під час перебування в Англії тугу за батьківщиною, композитор відобразив усе, що,

на його думку, символізує Францію, а саме її провінцію, село, ферму та неповторну природу (Жаркова, 2009, с. 354). Саме в першій частині циклу простежуються зв'язки з аурою імпресіоністичних живописних і звукових пейзажів. Із вибагливого, постійно змінюваного ладового забарвлення головної теми, яка нагадує імпровізований наспів на пастушому ріжку; фоніки створених консонансів; витриманості єдиного світлого настрою, що майже не знає контрастів, народжується відчутний образ пленеру.

Імпресіоністична вишуканість музичного висловлювання не заважає ясності, членованості, рельєфності композиції *Allegretto (G-dur)*. Воно написано в сонатній формі з проведенням головної теми в кінці експозиції, що зближує її з рондо-сонатою, стислою репризою та кодою. Головна партія становить період із двох речень, що включають по два проведення вихідної фрази. Відкриває її одноголосна абсолютно позбавлена будь-якої фактурної підтримки мелодія фортепіано, яка не стільки «проспівується» скільки «наспівується» («награється»). У ній очевидні танцювальні прообрази, що постають із вихідного розміру 6/8 і повторюваних ритмічних фігур. Однак М. Равель постійно грає ритмічними, ладовими, артикуляційними одиницями, створюючи відчуття звільненості від будь-якого диктату, безпосередності й одночасно деталізованості заявленого образу. Функції партій ясно розділені: мелодичний рельєф вимальовує скрипка на квінту вище порівняно з фортепіанним «зачином», клавішний інструмент створює мерехтливе тло за допомогою *quasi-tremolo* октав. Однак композитор зовсім не має наміру занурювати слухача у виниклі «спогади» (згадаймо «програму»), моментально привносячи до ліричного пейзажу гумористичний штрих: скерцозний «конкретний елемент» у лівій руці, що, як уважає В. Жаркова, імітує «кудкудакання». М. Равель і його виділяє звуковисотними засобами – кварта «*cis-fis*» у поєднанні з педаллю «*b*» у фортепіано і «*g*» у скрипки. Отже, музична картина отримує потрійний вимір, у якому водночас зведені ліричний, пейзажний і жанровий «шари».

У сполучній партії під час утримання вже використаних тематичних ідей просторові характеристики музичної тканини змінюються. Скрипка переходить у «грудний» нижній регістр, унаслідок чого звучання набуває більш темних, «земних» барв. Густиоту й насиченість ліриці похідної теми від головної, дорученої струнному інструменту, надає і ясно відчутна вальсова пластика мелодичного малюнка.

У побічній партії М. Равель звертається ще до одного, нового прийому просторової організації музичного звучання. Немов оголюючи акустичні можливості кожного інструмента, він доручає скрипці мелодію широкого дихання, яка «нескінченно» ллється протягом більше ніж тридцяти тактів. Розташована в найбільш вживаній теситурі, вона, нарешті, цілком заволодіває ліричною інтонацією та виразно відтіняється гранично скромним, прозорим, типово фортепіанним обертоновим тлом, утвореним вільною послідовністю чистих квінт. Із тематичного погляду мелодія скрипки становить розспіваний, вільний варіант вихідної музичної ідеї *Allegretto*. Як бачимо, уся експозиція виростає з ініціальної інтонаційної тези, що не перешкоджає виникненню

контрастних образів, а при очевидному домінуванні експозиційності – цілеспрямованості драматургічного розвитку, яку можна визначити як поступову кристалізацію ліричного стану.

Розробка становить перекомбінування вже використаного музичного матеріалу, що супроводжується постійною зміною просторових характеристик. Фортепіано грає переважно в скрипковому ключі, і лише піднявшись на самісінький верх у кульмінації, поступово скочується в баси, відокремлюючи розробку від репризи. Композитор постійно звертається до техніки контрапункту, доручаючи партнерам то одночасне проведення самостійних мелодичних ліній, то перериваючи плавне висловлювання короткими арабесками, створюючи рухливість музичної тканини й тематичний розвиток. В образному плані центральний розділ сонатного *Allegretto* постає синтезом лірики й танцювальності, який то зливається в нерозривній єдності, то складає одноразовий контраст. Подібно до експозиції, драматургічний розвиток спрямований на вивільнення захопленого почуття, причому в розробці воно виявляється з максимально допустимою в такому акварельному контексті силою експресії, що підкреслено скрипковим *tremolo*, який акцентує кожен звук.

Принцип сполучення різних акустичних горизонтів зберігається протягом усієї репризи. Просторовий розподіл музичного матеріалу то поширюється на всю «ширину» клавіатури, то обмежується фортепіанним двоголоссям, у той час як скрипка продовжує свій монолог. У коді послідовне сходження скрипки в прозорі «верхи» і вповільнення темпу повертають слухача до чистого пленеру.

Під час переходу до другої частини Сонати – «Блюзу» – свідомість немов робить стрибок у культурно-історичному часі: із витонченого європейського передвоєнного декадансу композиторська воля переносить нас в американізований післявоєнний художній світ жорстких ритмів. Імітація гри на банджо (акорди *pizzicato* скрипки), томні інтонаційні жести струнного інструмента, різноманітність ритмічних фігур, домінуюче *staccato* фортепіано, загальна імпровізаційна розкутість музичного процесу створюють майже натуральну імітацію джазової композиції. І все ж, незважаючи на очевидну «портретну» подібність до заокеанського прообразу, равелівський «Блюз» викликає абсолютно французькі асоціації, нагадуючи іронічні жанрові сценки на картинах Е.-Ж. Тулуз-Лотрека. Чого варта ремарка *nostalgico* перед вступом «глісандуючої» скрипки!

Ігрова природа п'єси заявляє про себе у використанні різноманітних звукових кунштstückов скрипки: виконання біля грифа та біля підставки, звернення до «грудного» й «фальцетного» регістрів, зміна прийомів *arco* і *pizzicato* тощо. Свої риси безперечного соліста скрипка проявляє протягом усієї головної партії. Більше того, їй доручають і вступні такти, які вона вільно заповнює широкими акордами *pizzicato* і *G-dur*, у той час як фортепіано, що підключається потім, марно намагається за допомогою кадансової формули залучити її в *As-dur*. Отже, залишаючись на других ролях, фортепіано організовує вихід партнера, чому чимало сприяє рівномірний рух із

підкресленням сильної долі, яке регламентує зміну синтаксичних одиниць скрипкової мелодії.

Картина змінюється в побічній партії, де кожен інструмент наділений власним тематизмом і часовими характеристиками. Клавішний – грає гостро ритмізовано синкопами й пунктиром тему, що нагадує танго, а смичковий – мелодію широкого дихання, експресія якого близька академічному вокалу. Тож знову виникає специфічний різновид поліфонії, базований на одночасному контрасті різних стилістик і типів руху. Як і в *Allegretto*, у кінці першої частини музичної форми «Блюзу» повертається головна тема, але цього разу вона виникає на тлі тематично багатоскладової партії фортепіано, яка включає обернення побічної теми. Цей момент відповідає заключному розділу сонатної експозиції.

У розробці фортепіано бере реванш за відносно скромну роль на початку експозиції та виконує функцію лідера. Тут активно обігруються обернення побічної теми, причому М. Равель постійно змінює фактурні прийоми. Новий етап (другий розділ розробки) пов'язаний із максимальним ущільненням музичної тканини, і отже, стратегія центрального розділу сонатної форми підпорядковується логіці поступового розбухання звукової матерії, що нагадує аналогічний прийом у равелівському «Болеро». Кульмінація оформлена як остинатна пульсація чотиризвучних акордів скрипки *pizzicato* з використанням *glissando*, гостро ритмізованої мелодії в лівій руці піаніста й синкопованих повторюваних мотивів у правій. Виникають три по-різному організовані часові пласти.

Окреслений ансамблевий комплекс пронизує репризу. У коді, немов у знемозі, скрипка та рояль по черзі відтворюють фрагменти «своїх» тем (*p*) і ніби в останньому пориві злітають до заключного акорду. Блискучий номер програми паризького кабаре завершено.

Якщо в перших двох частинах Сонати оперування різномірними часом і простором слугували засобом створення картинних асоціацій, то в її фіналі вони постають у чистому вигляді, як ключові категорії самого буття, утілені музичними засобами. Присвоєне йому авторське найменування – «*Perpetuum mobile*» – відкриває завісу над задумом композитора, який поставив за мету відтворення вічного двигуна життя.

Завершальна частина равелівського опусу якнайкраще відображає властиве автору як французькому композиторові розуміння «руху», як перебування, своєрідної вібрації звукопростору. Сказане не означає, відсутності тематичного розвитку, просування та кульмінації, а лише вказує на наявність типу форми, яку можна назвати формою-станом на протигагу формі-процесу. Перша характеризується безперервним оновленням за рахунок широко застосовуваної варіантності. Це якнайкраще підтверджуються Сонатою М. Равеля в цілому, особливо, – фіналом, який становить конденсат не тільки цієї риси музичної форми, а й тематичних деталей усього циклу. Фінал вихоплює різні фрагменти попередніх частин, немов поєднуючи їх в одночасності. Власне просторово-часові засоби розкриваються у трактуванні ансамблю. Тут у чистому

вигляді постає принцип розділеності партій, які ніде, за винятком вступу, не вступають між собою в діалог-перекличку, діалог-взаємодію, утворюючи два самостійні пласти, кожен із яких існує за власними законами. Починаючи з моменту вступу головної партії і до самого кінця скрипці доручається чиста моторика, виражена за допомогою рівномірного руху шістнадцятих. Це і є знак абсолютного часу, на звуковій авансцені якого фортепіано розіграє ексцентричний спектакль, немов жонглюючи різними ритмічними, фактурними, тематичними елементами. М. Равель звертається до змінної ритмічної пульсації, чергування мелодично змістовних фраз і суто «ударних» деталей, постійно оновлюючи музичну тканину. Інтонаційне оновлення в межах «загальних форм руху» відбувалося і в партії скрипки, що супроводжується зміною теситури, яка дозволяє створити в цьому механічному бігу внутрішнє «життя», надати йому осмисленості, включати в споглядуване ціле не як нейтральний фон, а як частину живої матерії. У драматургічному плані виділяються дві кульмінації – обидві в зоні побічної партії, відповідно, в експозиції (*H-dur*) і репризі (*G-dur*), причому перша з них розташована всередині цього розділу, а друга відкриває його. В епізодах у фортепіано виникає діалог «ударних» елементів і мелодичних фраз, які претендують на ліричний вислів. Генеральна, третя, кульмінація збігається з початком коди, де проходить цитата головної теми *Allegretto*.

Зазначимо, що будова фіналу равелівської Сонати виконана з максимальною архітектонічною, майже «інженерною» упорядкованістю. Композитор ясно членує музичну форму на синтаксичні та композиційні одиниці, які разом становлять сонатну схему з епізодом замість розробки. У цьому також проявляється просторовість форми-стану, що складається з підігнаних один до одного «блоків», яким у цьому разі відповідають розділи сонатної структури, позбавленої причиново-наслідкових зв'язків. Звідси – вічний рух стає впорядкованим і осягненим для ока, утрачаючи закладений у самій його ідеї характер суцільного, недиференційованого потоку. Велика роль у цьому належить фортепіано. При всіх ритмічних змінах якості пульсації воно постійно акцентує сильну долю, створюючи чітку метричну сітку й тим самим квантуючи музичний час, керуючи ним.

Здійснений аналіз Сонати М. Равеля дозволяє зробити деякі підсумки, що стосуються тлумачення композитором обраного жанру. Під «жанром» у цьому разі мається на увазі тип музичного твору, призначеного для певного інструментального складу. Інакше кажучи, окреслене поняття вбирає в себе ансамблеві й темброві характеристики. Співпала за часом із розквітом неокласицизму, соната стикається з ним у плані спілкування з минулим музичного мистецтва через звернення до класико-романтичної жанрової традиції. Однак, М. Равель залишається вірним імпресіонізму, доказом чого може служити звукова багатовимірність його опусу й сам феномен звучання як засобу створення багатогранної образної палітри. Кожна частина циклу подає особливий звуковий світ, унаслідок чого контраст між ними здійснюється на темброво-фонічному рівні.

В *Allegretto* М. Равель використовує обертонові властивості рояля, що причому досягаються майже без допомоги педалі – завдяки специфічному мелодичному малюнку, звивистість якого дозволяє швидко охопити досить широкий діапазон, у той час як рухливий темп і *legato* перешкоджають виникненню акустичних «порожнин» між окремими тонами, заповнюючи простір. Композитор не рекомендує зловживати педаллю, виставляючи її вкрай ощадливо, і уникає великої кількості звукових «плям», «туманностей», лише зрідка вдається до них як до короткого штриха, який додає до прозоро виписаної картини ноту загадковості й легкої мрійливості. Уже тут виявляється схильність М. Равеля до ясної пальцевої «дикції», виразної артикуляції, чіткого звукового контуру, що несподівано зближує його з класичною декламацією та органічніше – із національної клавесинною традицією. Така ж легкість і прозорість передбачаються і в партії скрипки, що, утрачаючи щільність вібруючого звучання, підносить мелодійні фрази, немов наспівуючи. У «Блюзі» акустична картинка різко змінюється. Фортепіано «згадує» про своє походження, а скрипка широко експлуатує «ударні» можливості, які виходять із її щипкової природи, і глісандові ефекти. Інакше кажучи, М. Равель не обмежується якоюсь однією концепцією музичного звучання й відповідним амплуа інструментів. Це справжній «ансамбль звучань». І все ж, попри всю новизну трактування інструментального дуету композитор зберігає таку найважливішу традицію, як режисуюча роль фортепіано. Вона заявляє про себе, перш за все, в організації музичного часу, що набуває особливої значущості в умовах описаної вище концепції метро-ритмічного начала. У *Allegretto* рояль ненав'язливо виконує покладену на нього місію регулятора процесу руху за допомогою м'яких акцентів, які відзначають момент взяття органного пункту, сплеску короткого арпеджіо, виставленої педалі, рівномірного чергування інтервальних і акордових вертикалей. Особлива функція при цьому належить лівій руці піаніста, подібно до досвідченого капельмейстера перешкоджає розповзанню музичної тканини в часовому континуумі. Із іще більшою очевидністю режисерське призначення фортепіано проявляється в наступних частинах. У «Блюзі» воно «тримає» метричну сітку, а в «*Perpetuum mobile*» забезпечує подільність звукового потоку партії скрипки на рівні відрізки – такти. Отже, темброво-акустичні, просторові, часові властивості ансамблю, поряд із функційною диференціацією його учасників, позначаються фактором розвитку та єдності не меншою мірою, ніж власне тематичні. У цьому плані вони самі постають носіями тематичного змісту Сонати і, як наслідок – її образного світу.

Слід зазначити, що Друга скрипкова соната М. Равеля потребує від виконавців високої культури музичного спілкування у вигляді інструментального діалогу, який є специфічною формою комунікації між двома інструментами, що дозволяє створити багатогранну, глибоку та співпрацюючу музичну текстуру. Важливо, щоб піаніст та струнник були уважні один до одного, слухали та реагували на музичні ідеї один одного, та знаходили спільну мову у виконанні.

Крім необхідного досвіду колективної гри студенти-ансамблісти повинні дотримуватися кількох **методичних порад**, які дозволять краще зануритися в матеріал сонати французького майстра та досягти значних результатів. Це:

1) Вивчення музичного контексту, що включає усвідомлення особливостей композиторського стилю М. Равеля, ознайомлення з його біографічними відомостями та з камерною спадщиною майстра (зокрема, з аудіо та відеозаписами, які доступні на відповідних інтернет-ресурсах).

2) Аналіз ролі руху як основи сонати, що впливає на структуру твору та його складові частини. При цьому особливу увагу зосередити на скерцозній частині, в якій наочно представлені французька свобода та винахідливість у розпорядженні музичним часом і простором. Студентам-ансамблістам важливо чітко уявляти, що відбувається в партії у партнера, аналізуючи її з позицій фразування, динаміки, агогіки, штрихового плану. Це дозволить краще усвідомити наміри партнера, знайти спільну інтерпретацію та способи вираження музичних ідей.

3) Розуміння ритмічної індивідуальності та мелодичної пластики, що виявляється в інтонуванні мелодійних ліній, надаючи їм особистісну характеристику. Обидва музиканти повинні бути уважні до звуку та фразування один одного, активно слухати та реагувати на те, що пропонує партнер, дотримуючись загального темпу, динаміки та характеру музики.

Усвідомлення цих характеристик твору допоможе студентам ретельно вибудувати свою стратегію виконання та скласти цілісну партитуру звучання твору.

Висновки. М. Равель, чия спадщина майже цілком належить уже ХХ сторіччю, не відмовляється ні від класичних жанрів сонати, ні від усталених виконавських складів, а використовує їх поряд із пошуками альтернативних тембрових рішень. Він розуміє сонату як систему різнохарактерних п'єс, єдиною основою яких є рух. Незалежно від того, до якого роду семантики він звертається, «драматургія рухів» зберігає свою значущість. Мелодичне начало композитор організовує так, щоб надати йому ритмічної індивідуальності й відтінити інші пластичні ідеї. Не ігноруючи замилювання естетичною красою ритмо-інтонаційної пластики, самого феномена звучання, він усе ж перетворює їх на засіб створення широкої шкали почуттів, ніде, утім, не переступаючи межі.

М. Равель мислить класичний жанр сонати як циклічну композицію, де ігровий модус найбільше проявляється в другій (скерцозній) частині циклу, що демонструє вражаюче розмаїття прийомів: ритмічних, структурних, штрихових, фактурних тощо. У цьому розділі композиції особливо наочно представлені справді французька свобода й винахідливість у розпорядженні музичним часом і простором. У зв'язку із цим укажемо на динамізм зміни рольових амплуа інструментів та елементів фактури, диференціацію тембрових барв, розкриття обертонової природи фортепіано, поєднання водночас різних метрів і розмірів, гнучку мінливість темпу на малих проміжках тексту, виразність артикуляції, акцентні перебивки тощо. Перераховані властивості притаманні не тільки скерцозній частині, але саме тут вони виходять на поверхню, виявляючи

семантику ансамблю як співучасті-змагання, спільної гри на музичних інструментах, а з другого боку, – властиві французькому мисленню парадоксальність і схильність до дотепних рішень.

Важливою є також особлива чутливість до ладо-гармонічного компонента музичної мови. Вже наприкінці XIX століття у французькій музиці відбувається активна розвідка нових шляхів у цій галузі, що долають пізньоромантичну, перш за все, вагнерівську («німецьку») хроматику та загострену функційність. Нове відкриття виражальних можливостей модальної гармонії підготувало ґрунт для пошуків у цій галузі М. Равеля. Діатоніка слугує специфічною барвою, що відтіняє характерні елементи пізньоромантичної гармонії, та становить основу звуковисотної системи. Це істотно впливає на звуковий образ камерного ансамблю, приводячи до тлумачення камерності як витонченої мінливості чуттєвих відтінків.

Усвідомлення стильових, ансамблевих та ладогармонічних особливостей цієї сонати сприятиме переконливому виконанню цього твору майбутніми музикантами-ансамблістами.

Деякі аспекти роботи, що наведені вище, можуть бути екстрапольовані 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. Для успіху в роботі ансамбля важливе значення мають також наступні фактори: стабільна самостійна робота студентів (і ретельний аналіз), стабільна спільна робота, робота з викладачем та закріплення результатів роботи на концертній естраді або записи на камеру під час підготовки перед іспитами, великими концертами, конкурсами.

Перспективи подальших розвідок вбачаються у виявленні особливостей інструментального діалогу в сонатах для скрипки і фортепіано та інших жанрів камерної музики широкого кола композиторів різних стилів, що спонукатиме виконавців на подальші пошуки виражальних можливостей комунікації і взаємодії в ансамблевій музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках змісту послання Майстра)*. Київ: Автограф.
- Карачевцева, И. (2014). Движение как фактор организации музыкального целого в Сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Принципи організації руху в музичному творі*, 111, 75–82. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_111_11
- Купріяненко, Е. (2006) Тріо Es-dur В. А. Моцарта (KV.498) як один з етапних творів у розвитку і становленні музиканта-ансамбліста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 48–59.
- Куприяненко, Э. Б. (2012). Композиционная фактура как компонент и главный "опознавательный знак" камерно-инструментального жанра. *Вісник Харк.держ. академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 14, 136–138.
- Молчанова, Т. О. (2005). *З історії ансамблевого музикування*. Львів: Сполом.
- Повзун, Л. (2007). *Камерний ансамбль: з історії розвитку ансамблевого виконавства та становлення камерно-інструментальних жанрів*. Одеса: Печатний дім.
- Польська, І. І. (2001). *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика*. Харків: ХДАК.
- Сидоренко, О. Ю. (2019). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/0419U000298>
- Смірнова, І. (2019). Принципи взаємодії інструментів в змішаному ансамблі на прикладі тріо для скрипки, валторни та фортепіано ор. 40 Й. Брамса. *World Science*, 2(6(46)), 9–13. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30062019/6564
- Соколова, Л. (2010). Камерно-інструментальний діалог як фактор організації художнього часу на матеріалі фортепіанних тріо ор. 1 Л. Бетховена. *Науковий вісник НМАУ ім. І. П. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі*, 90, 181–189.
- Dedusenko, Z., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb*, 16(2), 155–165. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11>
- Marchwiński, J. (2010). *Partnerstwo w muzyce*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- Mawer, D. (2000) *The Cambridge Companion to Ravel*. The United Kingdom: Cambridge University Press.
- Nichols, R. (2011) *Ravel*. Yale University Press.
- Orenstein, A (1991). *Ravel: Man and Musician*. The United Kingdom: Dover Publications.
- Scoville, J. (2021). *Crossroads: an examination of the French Sonatas for Violin and Piano written during the First World War* [Doctoral dissertation, University of California]. UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations. <https://escholarship.org/uc/item/6jk5k3mc#main>.
- Zank, S. (2013). *Maurice Ravel: A Guide to Research*. Binghamton University, State University of New York, USA, Taylor & Francis.

REFERENCES

- Zharkova, V. B. (2009). *Prohulianky v muzychnomu sviti Morisa Ravelia (v poshukakh zmistu poslannia Maistra)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtohrاف. [in Ukrainian]
- Karachevtseva, I. (2014) Dvizhenie kak faktor organizatsii muzykal'nogo celogo v Sonate dlja skripki i fortepiano F-dur F. Mendel'sona [Movement as a Factor in the Organisation of the Musical Whole in F. Mendelssohn's Sonata for Violin and Piano F-dur]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Principles of organisation of movement in a musical piece*, 111, 75–82. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_111_11 [in Russian]
- Kupriianenko, E. (2006). Es-dur Trio by V.A. Mozart (KV.498) as one of the milestones works in the development and formation of a musician-ensemble player. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education], 17, 48–59. [in Ukrainian]
- Kuprijanenko, Je. B. (2012). Kompozicionnaja fakturaka k komponent i glavnyj "opoznavatel'nyj znak" kamerno-instrumental'nogo zhanra [Compositional texture as a component and the main "distinguishing mark" of the chamber-instrumental genre]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series: Art History*, 14, 136–138. [in Russian]
- Molchanova, T. O. (2005). *Z istorii ansamblevoho muzykuvannia* [From the history of ensemble music]. Lviv: Spolom. [in Ukrainian]
- Povzun, L. (2007). *Kamernyi ansambl: z istorii rozvytku ansamblevoho vykonavstva ta stanovlennia kamerno-instrumentalnykh zhanriv* [The chamber ensemble: from the history of the development of ensemble performance and the formation of chamber and instrumental genres]. Odesa: Pechatnyi dim. [in Ukrainian]
- Polska, I. I. (2001). *Kamernyi ansambl: istoriia, teoriia, estetyka*. [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian]
- Sydorenko, O. (2018). *Individual performing style in the music-making ensemble system (for example, chamber violin sonatas* [Thesis of the degree of PhD in History of Arts]. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/0419U000298> [in Ukrainian]
- Smirnova, I. (2019). Pryntsypy vzaiemodii instrumentiv v zmishanomu ansambli na prykladi trio dlia skrypky, valturny ta fortepiano or. 40 J. Bramsa [Principles of interaction of instruments in a mixed ensemble on the example of the Trio for violin, French horn and piano, Op. 40 by J. Brahms]. *World Science*, 6(46), 9–13. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30062019/6564 [in Ukrainian]
- Sokolova, L. (2010). Kamerno-instrumentalni dialog yak faktor orhanizatsii khudozhnoho chasu na materiali fortepiannykh trio or. 1 L. Betkhovena [Chamber-Instrumental Dialogue as a Factor in the Organisation of Artistic Time on the Material of Beethoven's Piano Trios Op. 1]. *Scientific journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Problems of organising artistic time in a musical work*, 90, 181–189. [in Ukrainian]
- Dedusenko, Z., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb*, 16(2), 155–165. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11>
- Marchwiński, J. (2010). *Partnerstwo w muzyce*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- Mawer, D. (2000) *The Cambridge Companion to Ravel*. The United Kingdom: Cambridge University Press.
- Nichols, R. (2011) *Ravel*. Yale University Press.
- Orenstein, A (1991). *Ravel: Man and Musician*. The United Kingdom: Dover Publications.

**Дедусенко Ж. В. Деякі методичні аспекти інтерпретації
інструментального діалогу в сонаті для скрипки та фортепіано № 2 М. Равеля**

- Scoville, J. (2021). *Crossroads: an examination of the French Sonatas for Violin and Piano written during the First World War* [Doctoral dissertation, University of California]. UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations. <https://escholarship.org/uc/item/6jk5k3mc#main>.
- Zank, S. (2013). *Maurice Ravel: A Guide to Research*. Binghamton University, State University of New York, USA, Taylor & Francis.

Дедусенко Жанна Вікторівна

Кандидат музикознавства, завідувачка
кафедри камерного ансамблю Харківського
національного університету мистецтв імені
І. П. Котляревського
Майдан Конституції 11/13 Харків, Україна
61003

Dedusenko Zhanna

PhD in Art Studies, Head of the Chamber
Ensemble Department of I. P. Kotlyarevsky
Kharkiv National University of Arts
Maidan Konstytutsii 11/13 Kharkiv, Ukraine
61003

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-1531-8965>

e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com