

1. Музыкальная акустика / Под ред. Н.А.Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954 – 236 с.
2. Апатский В. Акустическая природа фюгота // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сб. трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985 – С.141–159
3. Порвенков В. Основы музыкальной акустики // Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1990. – С.23–52.
4. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М.: Музыка, 1984. – 213 с.
5. Паутов А. Эстетические проблемы культуры звука на медных духовых инструментах // В помощь военному дирижеру. – М.: Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, 1981. – Вып. XXIII. – С.91–107.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 369 с.

The article deals with the problems of differentiation of the unique acoustic system, functions and the interaction of its elements in the process of sound-creation on the trumpet.

Key words: acoustic resonators, unique acoustic system, sound-creation, trumpet.

УДК 788.1

ББК 85.315.31

Олег Варяню

РОСІЙСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ Й ФОРТЕПІАНО. ДОСВІД СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Дана стаття є першою спробою актуалізації маловідомого репертуарного пласта, який складають російські зразки жанру сонати для труби і фортепіано першої половини ХХ століття.

Ключові слова: труба (муз. інструмент), соната, репертуар.

Мета даної статті привернути увагу виконавців і дослідників до жанру сонати для труби і фортепіано, який волею обставин є маргіналом у досить багатому і розгалуженому репертуарі для мідних духових інструментів. Маючи досить глибоку історико-стильову генезу (XVII – початок XVIII ст.), ця жанрова галузь тим не менше не посіла пріоритетних позицій в інструментальній культурі класико-романтичної доби. Оминувши цей еволюційний етап, соната для труби і фортепіано буквально увірвалася в камерно-інструментальну культуру ХХ століття, асимілюючи концептуальні і граматичні норми часу. Тривалість майже двохсотлітньої часової паузи пояснюється кількома причинами:

- 1) комплексним вирішенням проблеми хроматичного строю труби, який у перспективі призвів до темброво однорідного і максимально чистого звучання;
- 2) заповільненістю композиторської акцептації цього інструмента у сольо-ансамблевому амплуа;

3) необхідністю поступового відходу від семантичних стереотипів героїчності, сигнальності, фанфарності, а значить, і тих інтонаційних формул, які є їх носіями.

На те, щоб обійти ці “камені спотикання”, пішло майже два століття, впродовж яких труба посіла гідне місце як оркестрово-туттійний та оркестрово-солюючий інструмент. Яскравість, потужність його тембрових характеристик, постійно зростаючі технічно-виразові можливості логічно викликали до життя жанр концерту для труби з оркестром. У першій третині XVIII століття, в “золоту добу” стилю *clarino* його представили А.Вівальді, Т.Альбіноні, Г.Ф.Телеман; на межі XVIII і XIX – класичні зразки Й.Гайдн та Й.Н.Гуммель; у XX – О.Бьоме, О.Гедіке, В.Щолоков, С.Василенко, О.Арутюнян, М.Вайнберг, О.Красотов, М.Бердієв, В.Беседіна та інші.

На тлі бурхливого розвитку масштабної концертно-симфонічної лінії становлення трубного репертуару звернення до жанру сонати мало спорадичний характер. Його можна розцінювати як устремління розширити репертуарні обрії і, водночас, як відповідь на педагогічні запити видатних професорів Московської консерваторії М.Табакова, М.Адамова, Г.Орвіда, С.Єрьоміна; Петербурзької – О.Гордона; Київської – В.Яблонського, М.Бердієва. Зокрема перу останнього належить єдиний зразок даного жанру в українській музичній літературі¹. Сприяє популяризації камерних жанрів для труби формування системної базової та професійної освіти, що охоплює усі ланки – від ДМШ до консерваторії.

Проблема збагачення сольної і камерної літератури для труби досить гостро постає і на порядку денному Спілки радянських композиторів. Так, наприклад, відомим педагогом і композитором О.Гедіке була створена спеціальна “Бібліотека для духових інструментів”, у яку він включив власні твори та переклади різних композиторів, не оминаючи жодного інструмента – від флейти до тромбона [3, с.111].

Ще одним каталізатором репертуарного росту стала конкурсна політика, зокрема періодичне проведення всесоюзних, а також численних міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах. Так, завдяки конкурсу “Празька весна” 1962 року, присвяченого тільки мідним духовим, уперше радянські виконавці знайомляться із Сонатою для труби і фортепіано П.Хіндеміта, Сонатиною для труби Б.Мартіну [3, с.157].

Камерний доробок російських радянських і східноєвропейських композиторів для труби сублімував кращі риси того, що було досягнуто в жанрах фортепіанної і струнної сонати. За доволі короткий період – із 1939 року (дата

¹ Докладніше про М.Бердієва у праці В.Посвалюка “Трубачи Києва. Прошлоє и настоящее”. – К., 2000.

написання Сонати Б.Асаф'єва) по 1980-ті роки - було створено близько 20 зразків, кожен з яких є яскраво-індивідуальним вирішенням жанрової моделі.

Пропонуємо короткий огляд декількох сонат, що увійшли у класичну скарбницю трубної літератури ХХ століття.

Соната для труби і фортепіано Б.Асаф'єва (1939) – один із перших у російській музиці творів цього жанру. Доктор мистецтвознавства, академік Б.Асаф'єв саме в тридцятих роках цілком присвячує себе композиторській діяльності. У Сонаті для труби і фортепіано він проявив себе і як шанувальник російської музичної класики, і як палкий прихильник нових віянь у мистецтві ХХ століття.

Розгорнутий чотиричастинний цикл Сонати витримано у майже традиційній послідовності темпових контрастів. Як звичайно, твір відкривається енергійним *Allegro*, за яким ідуть співуче *Adagio* та молодече *Scherzo*. Нетиповим є завершення циклічного ряду: в якості останньої частини виступає велична Сарабанда. Її поява накладає відбиток сюїтності, однак у сюїті місце сарабанди – в центрі циклу, фінал же, як підсумок формування сонатного циклу, вимагав моторики, динаміки (в танцювальній сюїті ця роль доручалася жизі, рідше буре, в ранніх сонатах і концертах фінальна частина викладалася в динамічних потоках поліфонізованих *Allegro* чи *Presto*). Цікаво простежити розгортання тонального плану Сонати: послідовність В – Еs – F – В відповідає контурам типової гармонічної формули T– S – D – T, що мало б сприяти враженню поступального руху вперед, закономірного чергування етапів форми. Цементує цикл композиційний прийом інтонаційних арок (термін Б.Асаф'єва): мелодична фраза вступу до першої частини Сонати майже дослівно інтонується у вступі до фіналу, в окремих випадках контури ініціального мотиву проступають у неекспозиційних ділянках форми середніх частин.

У першій частині – “*In modo classico*” – автор часом послуговується “інтонаційним словником епохи бароко” (термін Б.Асаф'єва). Часом *Allegro* звучить по-бахівськи, часом у ході “переінтонування” (термін Б.Асаф'єва) запозичені стильові моделі переосмислюються, поєднуючись із новою сучасною лексикою. Найбільші корективи в обраний матеріал вносить розробковий розділ. Учень М.Римського-Корсакова, Б.Асаф'єв підсвідомо стилізує деякі сторінки оперних чи симфонічних творів видатного “кучкіста”. Традицію російської класики відчутно також у барвистих гармонічних зворотах, романтичних “сплесках” фактурного арпеджіато (див. розробку). За формою перша частина подібна до старосонатної, народженої ще в клавірній музиці Д.Скарлатті. Теми експозиції чітко розмежовані, їх структура свідомо спрощена. Тема головної партії (з т.3) вкрай лаконічна: це період повторної будови (4+4) з чітко вираженою логікою “запитання – відповіді”. Солююча труба звучить дзвінко, чисто, ясно, від виконавця автор вимагає

досконалої техніки *staccato*. Функцію фортепіано зведено до мінімальної підтримки труби на початках фраз, натомість у каденційних зонах (тт.6, 10) піаніст відгукується на напружені, рельєфні фрази труби луною-імітацією.

Сполучна партія (з т.11) вносить різку динамічну зміну (терасоподібність динаміки – ще один штрих до барокового образу першої частини): непохитну рівність ритмічного поділу головної теми змінюють тріольні коливання. Типово секвенційна за будовою, сполучна партія підводить до домінантно-тональності побічної партії – *g-moll*.

Після прямолінійно загострених загальних форм руху головної теми округлі інтонації побічної, народжені із вступу до Сонати, вносять рельєфний образний контраст. Як і раніше панує чиста діатоніка. Три проведення побічної теми виростають у мініатюрний варіаційний цикл. Закріплює *g-moll* відносно нова за матеріалом заключна партія (з ц.2; з попередніх тем тут упізнаємо гами головної, тріольні коливання сполучної, кадансуючі фрази тт.3-2 до ц.3 нагадують перший мотив побічної теми).

У розробковому розділі композитор подрібнює теми на окремі фрази, мотиви, поєднує їх у контрапунктичних нашаруваннях та імітаційних відлуннях. На першому етапі в розробку включається тема головної партії (з ц.3). Після *g-moll*'ного кадансу завершальної зони експозиції та наступної генеральної паузи тема вступає в далекому *f-moll* (як і раніше, грані форми чітко підкреслені). Короткий епізод “опрацювання” побічної теми (з т.6 після ц.3) передбачає її контрапунктичне з'єднання з елементами головної.

Реприза в старовинній сонаті за правилами має дослівно повторювати експозицію. Однак Б.Асаф'єв відновлює експозицію з великими змінами. Головна партія тут фігурує в побічній тональності, деколи взагалі випускається. У даному випадку тематичні ознаки репризи виникають із т.15 після ц.3. Перше речення головної теми подається в *D-dur*, але вже через три такти “пробує” свої сили в *C-dur* – знову слух констатує різкий тональний зсув. Подальший перебіг подій залучає фрагменти побічної й сполучної тем – вони і продовжують розробку, і утворюють передікт до репризи. Репризний блок побічно-заключної партії не витримано в єдиній тональності. Розпочавшись із ц.5 у головному *B-dur*, побічна модулює у вже звичний для себе *g-moll*; роль заключної, таким чином, зводиться до налагодження зворотного шляху до здобуття й закріплення основної тональності.

Величне *Adagio* відкривається чудовою кантиленою широкого дихання з ясно вираженими фазами хвилеподібних піднесень і спадів, багатством інтонаційно виразних мелодичних орнаментів. У той час, як труба “виспіває” світлу елегію, фортепіанна фактура на початку другої частини утримує майже незмінні гармонічні вертикалі щільними синкопованими акордами, що дещо тамують емоційний пафос мелодії. Виникає контрастна

поліфонія пластів, внутрішнє протистояння, здатне інспірувати подальшу драматизацію образу.

Розгортання теми в експозиційному розділі складної тричастинності супроводжується збагаченням фортепіанної фактури (див. переклички імітаційного типу із солюючою трубою тт.6–7, 13–15, 18–19, поліритмію з т.7 до ц.2). Інтонаційний розвиток теми включає постійне оновлення матеріалу. Нові грані образу розкриває середня частина (*Piu andante* з ц.2): тема звучить *risoluto*, *forte*, в її мелодичну будову проникають малі зменшені септакорди, в супровід – спалахи пасажів, поліритмія, гострі ритмічні пунктири та патетичні акордові репетиції. Епізод *Agitato* (з ц.3), опираючись на обернення вихідного мотиву Сонати, веде трубку мелодичну лінію вибагливими ходами тритону та зменшеної септими. Загалом середина *Adagio* сповнена романтичного пафосу: глибоке, оксамитове звучання труби в експозиційному розділі змінилося на експресивне, емоційно відкрите. Скорочена реприза (*Tempo I*) встановлює настрій піднесеного спокою, в коді (*Molto tranquillo*, з ц.4) інструментальні перегуки тт.8–15 на тлі незмінного тонічного органного пункту вносять відтінок пасторальності.

Третя частина вносить у цикл образи свята. Яскраве, запальне, ефектне за звучанням і зручне для виконавця Скерцо із Сонати Б.Асаф'єва є окрасою учбового репертуару як самостійна блискуча концертна п'єса. Суттєва виконавська проблема полягає у репетиційній техніці. Крайні частини форми відповідають духу неокласицистської “три” початкового *Allegro* Сонати, в середньому розділі (*Poco meno*) відчутний “спортивний”, молодечий тонус радянської масової музики тридцятих років. Форма Скерцо підкреслено елементарна. Обрамлює складну тричастинність (*Da Capo*) типова репризна проста двочастинна форма ($a-a_1$, $-b-a_1=8+8+8+8$). Тріо (*Poco meno*), хоч і не дає спаду динаміки (навпаки, після попереднього *mf* динамічний рівень зростає до *forte*, труба звучить *marcato*), все ж позначене деяким спрощенням фактури: якщо в експозиційній зоні інструменти навіть вступали в канон (тт.9–13 від початку теми), то тут партія фортепіано зводиться до дзвінких акордів *secco* в тісному розташуванні, зосереджених у середньому регістрі і покликаних забезпечити елементарну гармонічну підтримку мелодії труби. Форма тріо – період повторної будови 8+8. Традиційним є й вибір тональності *B-dur*, субдомінантової до основного *F-dur*.

Не можна, “не чуючи думки композитора і можливостей її розкриття, стверджувати, що музика невладала за формою і що потрібні інші форми”, вважає російський вчений [1, с.221]. Зміст визначає форму, виправдовує будь-які трансформації усталених композиційних схем. Діалог століть можна почути в *Сарабанді* з трубною Сонати Б.Асаф'єва: поєднання величного, апробованого часом, із живим, безпосереднім, емоційно непередбачуваним.

Стилістичний дисонанс у “бароковому” образному строї Сарабанди відчувається вже в перших тактах теми й призводить до руйнування регламентованої конструкції. Урочиста, поважна тема в належному тридольному метрі з характерним акцентом на другій долі такту раптом тимчасово переривається введенням у тт.13–14 чотиридольної низхідної секвенції з вибагливими тріольними залігуваннями. Змінюється фортепіанна фактура, в гармонічну мову проникає барвиста послідовність септакордів побічних ступенів. Неважко визначити походження даного фрагмента: його явно запозичено з романтичної за настроєм другої частини. Якщо вилучити з будови теми це невелике “непорозуміння”, вона набуде ознак “правильного” періоду повторної будови 7+7. Низка варіацій передбачає нові образні несподіванки. Вдруге лірична каденція з’являється з уже відвертою виконавською позначкою “*espressivo*” (тт.6–7 після ц.1), в повільну тему проникають пружні репетиції (тт.5, 11 після ц.1), арпеджовані пасажі (тт.13–14 після ц.1, ц.2), які так нагадують кульмінаційну вершину *Adagio* Сонати. Апогеем “живого струменя” у драматургії фіналу є епізод тт.7–11 після ц.2. Тут звучить сарабанда, якою вона була в часи Відродження: безпосередня, темпераментна, виконана під акомпанемент малого барабана (див. дріб репетицій), кастаньєт, гітари (їх наслідування – у стрімких фортепіанних арпеджіато). Скорочена реприза передує невеликій коді, в якій оживають образи першої частини Сонати (найвиразніше проявляються обриси теми головної партії).

Соната для труби і фортепіано Є.Голубєва (ор.36 №2, 1952, присвячена видатному радянському трубачу С.Єрьоміну) позначена масштабністю задуму, образним розмаїттям, цільністю форми. Високо оцінює даний твір Ю.Усов: “Дуже своєрідна і колоритна одночастинна соната для труби і фортепіано, вона зворушує глибиною думки та незвичністю форми, а також використанням різноманітної трубної техніки” [3, с.192]. Автор семи симфоній, Є.Голубєв і в жанрі камерно-інструментальної сонати досягає справжньої концептуальності. У даному опусі композитор залучає до активної участі у творчому процесі обидва інструменти, вимагаючи від кожного учасника ансамблю повної самовіддачі. Поеднання серйозності змісту і декоративної виразності арсеналу визначило рівноцінність партій фортепіано і труби.

Вільна одночастинна композиція Сонати опирається на композиційно-семантичний інваріант сонатної форми, хоч тут наявні також риси рондо та сонатно-симфонічного циклу. У ході розгортання форми композитор неодноразово прагне до встановлення образної та композиційної рівноваги – звідси вплетення в сонатність рефренності, наявність багатьох репризних повторів, доволі розгорнутих доповнень, що інспірують динамічність руху, вносять відчуття стабільності, заокруглюють контури синтаксичних одиниць. Водночас, автор уникає квадратних побудов, а чіткість метричної пульсації

намагається зруйнувати несподіваним введенням “далеких” розмірів, сполучаючи в сусідніх тактах розміри $4/4 - 5/4 - 4/4 - 3/2$ – проведення головної партії в репризі. Тонально-гармонічний план багатьох тем є розімкнутим; попри всі намагання призупинити, загальмувати стрімкість образних змін засобами репризності, в Сонаті відчутно дух постійних перетворень. Цьому сприяє незмінно активний струмінь інтонаційних проростань: новий тематизм не вводиться ззовні, а народжується на кожному з етапів цілого як узагальнення усіх попередніх шукань. Сумісність у межах вільної одночастинності ознак сонатності й циклічності, продумана, послідовна інтонаційна драматургія, цілеспрямованість, динамічність розвитку, окреслення образів широким, упевненим штрихом зближують Сонату Є.Голубева з жанром симфонічної поеми. У даному творі відсутні мінорні теми, образний спектр випромінює лише світлі тони. Панування оптимістичної перспективи припускає чергування настроїв переможних, стверджуючих, урочисто піднесених, у найдальшій “опозиції” до яких є граційна, нічим не затьмарена лірика.

Розпочинає Сонату тема головної партії, насичуючи *Allegro con brio* блиском трубних юбіляцій та впевненими акордами (*marcato*) фортепіано. Саме повнота фортепіанних акордів найкраще втілює риси декоративності, монументальності першого елемента теми. Як наслідок, замість очікуваного домінування труби в початкових тактах твору маємо її підпорядкування концертуючому фортепіано. Подальше розгортання теми (з т.6) передбачає передачу ініціативи до партії труби – так від самого початку встановлюється паритет інструментів, однаково здатних до втілення оптимістичних образів Сонати. Трубне проведення головної партії опирається на рішучі відозви фортепіано. Серед технічних складностей головної партії – досягнення рівномірного блиску *staccato* на початку, трель у завершальному елементі теми. Образно монолітна, тема головної партії є носієм багатьох інтонаційних зерен, проростання яких ще далеко попереду. За формою головна тема є тристакційним періодом (т.т.1–5 + т.т.6 – 9 + т.т.10–15) із доповненням (т.т.16–21). Розпочавшись у тональності *Es-dur*, вона модулює в субдомінанту (*As-dur*), і лише згодом знову повертається тоніка основної тональності.

Сполучна партія (з т.22) вводить нову семантику в партію труби: як і в перших тактах твору, трубач мусить досягти легкості в *staccato* – тут не блискучого, а скерцозно-грайливого. І знову домінуючу роль на початку нового структурного етапу відіграє фортепіано. Саме піаністові доручено проведення інтонаційно й ритмічно виразних мотивів, які є прообразом мелодичних зворотів побічної. Сполучна партія ще раз повторює тональний план головної партії: відштовхнувшись від *Es-dur* заключної каденції доповнення, вона веде до домінанти *As-dur* – тональності побічної теми. Дотримуючись композиційного інваріанта, композитор виводить побічну з інтона-

ційного комплексу головної теми: звідси секундове “гойдання” т.29 (запозичене з т.1 трубної партії), виразний низхідний крок чистої квінти на сильній долі т.30, відповідно, тт.6–7, т.11 головної партії. Таким чином, наявним є похідний контраст головної та побічної партій – власне контраст, а не конфліктне протистояння. Гармонічно розімкнена, побічна партія сприймається як цілісність через структурну повторність, ще більш очевидну у нотному тексті завдяки скороченому запису шляхом введення реприз і подвійної вольти. Відразу після закінчення побічної партії несподівано вступає головна тема. Так сонатність переплітається з принципом рондо. Змінився лише тональний план: рух Es – As транспонується на кварту вгору. Подібно до заключної партії традиційної сонатної схеми, головна тема проводиться в тональності побічної, однак не втримує її, а модулює, як і на початку твору, в тональність субдомінанти. Відтак уся експозиція приходить до далекого Des-dur. Досягнута тональна точка знає остаточного закріплення у заключній партії – Rigoroso з т.54. Типова за формою і змістом, заключна партія є рядом доповнень, опертих на тонічний органний пункт. Інтонаційний матеріал для неї взято зі сполучної, пунктирний ритмічний малюнок басу є останнім нагадуванням про ритмічну пружність тем експозиції. Отже, експозиційний розділ форми є не лише замкнутим, але й симетричним за будовою. Повернення в кінці експозиції до головної партії надає йому синтаксичної самостійності, рельєфності в загальному композиційно-драматургічному контексті Сонати. Тим природнішою виглядає поява наступного, ліричного, розділу, що покликаний відіграти в цьому опусі роль повільної частини. Її тематичний матеріал (Quasi l'istesso tempo, з т.68) є перетворенням раніше введених інтонаційних і фактурних формул. Найочевиднішим є зв'язок із темою сполучної партії. Подібність проступає і при порівнянні фортепіанних партій обох тем: при збереженні основних контурів ритмічного малюнка та динамічного рівня (*mezzo forte* – *piano*) бадьорі заклики перетворюються на крихкі, тендітні обриси ліричного образу лише завдяки їх інверсії. Отже, повільна частина Сонати репрезентує цілком інший, порівняно з побічною партією експозиції, аспект ліричного: сонячна, гимнічна побічна була перетворенням головної теми і перебувала цілком під її семантичним впливом, натомість тема “ліричного острівця” в образному плані є їх далеким видозміненим відображенням; упевненість, оптимізм трансформуються тут у тривалу непевність. Сяючій мажорності пануючого настрою Сонати ліричний розділ протиставляє мажоро-мінорні світлотіні. Як і побічна партія, цей епізод є тонально і гармонічно відкритим. У ході розгортання теми захоплюється ряд тональностей. Відштовхнувшись від F-dur, музичний розвиток веде до домінанти (c-moll). Структурної визначеності йому також (як і побічній партії) надає виписана в нотному тексті репризна повторність.

Розробку починає проведення теми головної партії в тональності F-dur (Tempo precedente, з т.82). Її характер дещо змінено (помпезний в експозиції, тут – активний, дійовий), тематична робота передбачила вичленування окремих фраз, мотивів, їх дроблення та інкрустацію в інші пласти музичної тканини. Проте вже з третього речення теми (т.92) апофеозність відновлюється, мелодична лінія діатонізується. Після викладу самої теми вводиться, як це було і в експозиції, невелике доповнення, а відтак наступний розробковий епізод. Ним стає елегійне *Pietoso* (з т.103) – засурдинена труба інтонує видозмінений наспів, вилучений з головної теми, однак в образному плані цей епізод відновлює атмосферу повільної частини Сонати. Отже, розробка продовжила ряд трансформацій, започаткованих ще в експозиції Сонати; кожна драматургічна “подія” стає важливим етапом загального потоку образних видозмін, проявом потенційної схильності матеріалу до значних семантичних трансформацій.

Відсутня в розробці тема побічної партії виразно звучить у репризі Сонати. У динаміці двох *ff*, штрихом *marcatissimo*, в сонцесяйному C-dur і темповому розширенні (*oso tempo mosso*) тема вражає своєю величністю. І знову драматургічно важливий розділ форми виводиться на перший план завдяки партії фортепіано; труба супроводжує проведення побічної радісними фігураціями (в експозиції temu було доручено трубі). Образно наближена до головної партії, побічна в репризі виступає у ще гостріших пунктирах ритмічного малюнка. Темповим розширенням компенсується значне скорочення форми побічної партії: репризних повернень тут немає, образ обіймає лише п’ять тактів. У кінці твору відбувається останнє проведення теми головної партії (в репризі побічна партія знову оточена головною), – розділ має тричастинну будову. Кода (*Piu mosso*) узагальнює матеріал доповнення до головної теми – вже вкотре короткий, неவிбагливий мотив доводить свою функційну мобільність у драматургії цілого, здатність втілювати різні за характером образи (ствердного після теми головної партії, закличного в сполучній партії, тендітно-крихкого – в повільній частині, радісно-піднесеного – в коді Сонати).

У Сонаті для труби і фортепіано Ю.Александрова (присвячено Г.Орвіду) не знайдемо провідної ідеї, що спроможна була б об’єднати частини циклу у цілісність вищого порядку. Складові твору були написані автором у різний час: спочатку Арія і Токата (1963; друга премія на конкурсі творів для духових інструментів), пізніше Сонатина. На підставі настроєвої та лексичної спорідненості ці невеликі п’єси були об’єднані композитором у сонатний цикл. Послідовність “Сонатина – Арія – Токата” забезпечила належний контраст характерів частин із дотриманням усталеного для кожної з них семантичного навантаження. Наявним є також темповий контраст і струнка

схема тональних змін: B-dur крайніх частин оточує Ges-dur середини. Попри відсутність скерцозної концептуальності змісту, Соната Ю.Александрова цінна звуковою красою, оригінальною трактовкою трубного тембру, різноманітністю й технічною складністю партії труби. Вольових, героїчних, гордовито-піднесених образів, характерних для тембрової природи солюючого інструмента, твір не містить узагалі. Відсутні також настрої суму, журби (відповідно мажорний лад кожної з частин лише епізодично відтінюється мінором). Домінуючими виявляються радісна, безтурботна атмосфера гри та світла лірика – то шляхетна, вишукана, то задушевна й романтично витончена.

У першій частині циклу – *Сонатині* – найбільше проявився дух старовинного ансамблевого музикування. Маємо на увазі раптові динамічні та темпові контрасти, несподіванки тематичної розробки. Оптимістичну, діяльну тему головної партії – в дусі *perpetuum mobile* – викладає труба на тлі активної маркатної фактури партії фортепіано. Композитор підсилює радісний тонус теми, подаючи її в лідійському ладі. Сповнена пружних ритмічних пунктирів і сміливих інтонаційних стрибків (тт.6, 8), головна партія обіймає усього дев'ять тактів і вже протягом такого короткого часового інтервалу модулює в тональність субдомінанти – сполучну партію починає та ж тема в Es-dur. Контрастно виглядає побічна партія (з т. 34) – потужний енергетичний запас, накопичений головною й сполучною партіями, гальмується раптовою зупинкою *Meno mosso*, *Moderato*. Стрімка, блискуча віртуозність поступається місцем статиці тонічної гармонії, що обіймає чотири такти різко сповільненого темпу. На тлі квінтового бурдону фортепіано труба іронічно виводить простенький награв – лицарсько-романтичний інструмент скромно наслідує пастуший ріжок. Перехід до заключної партії протиставляє росо *ritenuto* кінця побічної партії рішуче *accelerando*. Лаконічна заключна партія (*Tempo I*) повертається до настрою початку експозиції. Ґрунтуючись на мотивах головної теми (взятих із тт.3–4), закріплює основну тональність побічної (F-dur); тонічний органний пункт, часто застосовуваний в зонах заключних партій, у даному випадку ще й виступає елементом споріднення з побічною партією Сонатини.

Розробка починає головну тему в тональності Des (із ц.8), у ледь чутому *pp*. Провівши перший чотиритакт теми в цій далекій тональності, композитор ніби “виправляє” себе, повертаючись у другому проведенні (з ц.9) до F-dur. Обидва варіанти, так і не досягнувши цілісності, подають лише початковий фрагмент теми в експозиційному викладі, ясному тональному висвітленні, чітко дотримуючись початкового інтонаційного контуру, зберігаючи лідійський колорит. У такий спосіб автор міцно закріплює в пам'яті слухача обрану ним для майбутніх композиційних варіантів тематичну модель. Подальше поліфонічне експериментування спонукає автора до

застосування канону, в якому задіяні обидва інструменти (з т. I до ц. II). Таким чином, розробка виявилась побудованою на єдиному тематичному матеріалі. Як і в експозиції, проведення головної партії в репризі призводить до початку сполучної (Es-dur). Остання розвивається цілком інакше, її шлях захоплює кульмінаційну й теситурну вершину партії труби (високий для труби звук des³). Побічна партія, як і належить, переходить у головну тональність B-dur, закріплену в заключній партії та стрімкій невеликій коді.

Друга частина – *Арія* – виростає з послідовного чергування двох різнохарактерних тем. Кожна з них повторюється тричі, утворюючи в цілому схему АВА₁В₁А₂В₂. Варіаційних змін у ході повторень не відбувається, форму цілого, ймовірно, можна визначити як три-, п'ятичастинну з кодою. Перша – широка, розспівна, із зіставленнями паралельних мажоро-мінору (Ges-es тт. I–7) та *legat* ними секстовими повторами у фортепіано.

Щиру лірику першої теми відтінює скерцозна друга (A doppio più mosso) тема в характері повільного маршу. Рівномірно пульсуючий супровід, остинатні тоніко-домінантові ходи баса підсилюють відчуття процесуальності. Динаміка *piano*, дещо механістичне *staccato* у фортепіано, звукоряд зменшеного ладу (тт. 7–11 від ц. 4) в партії труби створюють “казковий” таємничий колорит. Інтонаційна лінія теми, започаткована впевненим висхідним квартовим мотивом, перетворюється у гнучку арабеску. У тт. 3–7 після ц. 5 труба і фортепіано утворюють канон, однак партія труби досить швидко вилучається з контрапункту. Ця нереалізована спроба є лише провісником майбутнього повноцінного канонічного з'єднання – так викладатиметься реприза першої теми (А₁ з т. 5 після ц. 8), ідея канону в даному випадку втілює драматургічну ситуацію екстатичного сходження. Кульмінаційна вершина співпадає з розділом А₁: помітно ущільнюється фактура, модуляція приводить до яскравого C-dur'у (з т. 8 після ц. 9). Подальші повтори тем урівноважують форму цілого, здійснивши зворотний хід від кульмінаційного апогею до вихідного емоційного рівня. Будучи значно скороченим, завершальний розділ Арії сприймається не як традиційна реприза, а як відлуння сильних почуттів.

Зміст монотематичної *Токати* складає широкий діапазон жанрово-інтонаційних трансформацій єдиного зерна. Форма фіналу має контури тричастинності. Перший розділ містить експозицію теми та її розвиток – динамічний потік настільки потужний, що тема, не сформувавши свого завершення, стрімко “несеться” вперед, зазнаючи постійних інтонаційних метаморфоз. Ударності додають жорсткі гармонічні штрихи, які виникають як наслідок гострих перечень, дисонантних секундово-септових сполучень у вертикалях. Ці ладові “кострубатості” проникають і в часто вживані в *Токаті* акордові паралелізми – див., наприклад, паралельні тризвуки тт. 9–11, 18–20 і

секстакорди тт.5–2 до ц.9 (подібні гармонічні прийоми – не рідкість у музичній мові композитора; вони присутні навіть у ліричній Арії: див. перечення т.15, паралельні квінтсекстакорди т.4 до ц.12 тощо). Проведенням теми в G-dur (ц.10) започатковується середній, найоб'ємніший розділ третьої частини. Саме тут здійснюється ряд кульмінаційних вершин, динамічні контрасти є особливо різкими (тт.7–9 після ц.11, ц.14, ц.16, ц.17), гармонія – дисонантною (з т.2 до ц.13). До паралелізмів мажорних гармоній (т.5 до ц.11) додаються низхідні послідовності паралельних мінорних тризвуків (ц.12, тт.3–5 після ц.13).

Реприза (*Meno mosso. Marciale*) ледь вгамовує нестримний політ теми, надаючи їй ознак маршовості. Жанровість виразно позначилася на формі теми: вперше вона постала як цілісність, чітко відокремлена від навколишнього матеріалу, вперше обмежилася тринадцятьма тактами. Вимушена зупинка компенсується стрімким *Presto* в коді Токати.

Таким чином, об'єднавши в цикл різнохарактерні п'єси, композитор поповнює трубний репертуар ще одним твором великої форми. Особлива привабливість Сонати – у світлому емоційному настрої, свіжості гармонічної мови, широкому діапазоні поставлених перед солістом виконавських завдань.

Отже, історична еволюція російської сонати для труби і фортепіано ХХ століття відбувалася як “другий план” розвитку жанру фортепіанної та струнної сонати, відображаючи зміну стильових тенденцій. Провідною довгий час залишається постромантична, яка викликала до життя піднесений, дещо екзальтований емоційний тонус, утвердження світлого ідеалу. Паралельно спостерігається загострений інтерес до динаміки і ритміки сучасності. Виразові засоби та музична мова трубних сонат Б.Асаф'єва, Є.Голубєва, Ю.Александрова формуються під очевидним впливом С.Прокоф'єва. Саме від його піанізму 20-х років композитори-сателіти запозичують токатність, ударність, оголеність метроритмічної структури, перевагу графіки над колористикою.

Попри усталений погляд на трубну сонату як жанр периферійний, не слід применшувати його значущість у сенсі розбудови камерно-ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів. Поступово змінювалися старі уявлення про те, що духовики не можуть бути рівноправними серед виконавців на струнних інструментах і фортепіано [2, с.250]. Видатні російські виконавці М.Табаков і Т.Докшицер остаточно розвіяли міф про художню недостатність труби саме в камерному амплуа. Особливої уваги заслуговує діяльність С.Єрьоміна та Г.Орвіда в сенсі редагування, здійснення високофахових транскрипцій для труби сонат, написаних для інших інструментів. Крім того, Г.Орвіду належать прем'єрні виконання сонат Ю.Александрова, М.Мільмана, М.Платонова, присвячених авторами блискучому виконавцю [3, с.161].

На цьому тлі неприємно вражає своєю провінційною позицією українська трубна соната, представлена лише єдиним твором М.Бердієва

1974 року. Хотілося б привернути увагу представників національної композиторської школи до жанру з невичерпними художніми перспективами.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Селянин А. Тимофей Докшицер // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах / Ред.-сост. Ю.А.Усов. – М.: Советский композитор, 1989
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989.

This article in the first attempt to actualize the unpopular repertoire layer, formed by Russian samples of genre of sonata for trumpet and the piano of the first half of the XX-th century.
Key words: trumpet, sonata, repertoire.

УДК 787.3

ББК 85.315.6-7

Сергій Карась

ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ ДЕЯКИХ АСПЕКТІВ ПОЛІФОНІЧНОЇ ФАКТУРИ НА БАЯНІ (на прикладі “Добре темперованого клавіру” Й.С.Баха)

У статті вміщено дослідницькі спостереження за контрапунктичною майстерністю Й.С.Баха, зокрема за специфічними проявами поліфонічної фактури у “Добре темперованому клавірі”. Звернення до цього кола питань зумовлене актуальністю спрямування загальнотеоретичних положень у виконавсько-аналітичне русло з подальшим їхнім укомплектуванням у доцільно-ужиткову музичну систему.

Ключові слова: поліфонія, поліфонічна фактура, виконавство.

Сучасна теорія баянного виконавства репрезентована широким спектром наукових досліджень, що перманентно доповнюються, коректуються, поглиблюються. Водночас триває інтенсивна робота щодо упорядкування й систематизації наявних напрацювань, вибудування ряду цілісних концепцій, розробки логічних критеріїв і конструктивних підходів, спрямованих на формування якісної теоретичної бази виконавства. Професійне сьогодення баяніста вимагає від нього високого рівня музичної компетенції, невід’ємним фактором якої є здатність до осмислення аналітичних дій. Комплексна змістовність цих дій охоплює різнопроцесуальні аспекти: оволодіння навиками диференційованого підходу до власних емпіричних спостережень, здійснення теоретичних розвідок в обраному напрямку із застосуванням чітких аналогій, аргументованих пояснень, виражених класифікацій, раціональна адаптація загальних положень теоретичного музикознавства до практичної специфіки виконавства, оперування оптимальним науково-термінологічним апаратом і т.п. У цьому контексті актуального забарвлення набуває сентенція видатного