

9. Лазарев С.С. Онтология точности и прогностичности / С.С. Лазарев // Вопросы философии. – 2004. – № 1. – С. 113–127.
10. Леонидов Р. Системный анализ исполнительского процесса / Р. Леонидов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сб. трудов. – Астрахань : АГК, 1992. – С. 60–89.
11. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
12. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. Михайлов // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л. : Музыка, 1981. – С. 117–147.
13. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI XX веков: Очерки / А.В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
14. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В.Г. Москаленко. – К. : Госконсерватория, 1994. – 157 с.
15. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: уч. пособие / В.Г. Москаленко. – К., 2012. – 272 с.
16. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
17. Психологічна енциклопедія / Ред.-упор. О.М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
18. Словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М. : Русский язык, 1982. – 736 с.
19. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю.Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

УДК 788.1+78.461

Вар'яно Олег Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри духових та ударних
інструментів ЛНМА ім. М.В.Лисенка,
артист академічного симфонічного оркестру
Львівської філармонії

УКРАЇНСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

У статті розглядаються основні етапи становлення українського концертного репертуару для труби у хронологічних межах ХХ століття. Окреслюються провідні тенденції розвитку жанру сонати для труби і фортепіано у європейському історико-культурному контексті. Здійснено цілісний аналіз класичного взірця – Сонати для труби М. Бердієва (1972).

Ключові слова: труба, репертуар, соната, темброва семантика, українська виконавська школа, європейський контекст.

Варяно Олег Иванович. Украинская соната для трубы и фортепиано – тенденции развития жанра.

В статье рассматриваются основные этапы становления украинского концертного репертуара для трубы в хронологических рамках ХХ века. Прослеживаются

тенденции развития жанра сонаты для трубы и фортепиано в европейском историко-культурном контексте. Осуществлен целостный анализ классического образца – Сонаты для трубы Н. Бердыева (1972).

Ключевые слова: *труба, репертуар, соната, тембровая семантика, украинская исполнительская школа, европейский контекст.*

Varyanko Oleh. Ukrainian Sonata for Trumpet and Piano - development trends of the genre.

The article deals with the main stages of formation Ukrainian concert repertoire for trumpet in chronological limits of the twentieth century. Delineates the principal development trends of the genre sonata for trumpet and piano in the European historical and cultural context. Was made the holistic analysis of classical model - Sonata for trumpet by M. Berdyev (1972).

Key words: *trumpet, repertoire, sonata, timbre semantics, ukrainian performing school, european context.*

Труба відіграла важливу роль у становленні симфонічного та оперно-балетного доробку українських композиторів-класиків ХХ століття – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, К. Данькевича, В. Гомоляки, Г. Майбороди та інших. Можливо, саме тому шляхи формування української виконавської школи на духових інструментах, зокрема, на трубі відбувалися синхронно з утворенням індивідуальних оркестрових стилів. Запровадження системної професійної освіти, поява на концертній естраді низки блискучих виконавців, здатних донести до широкої слухацької аудиторії сольний концертний та камерний репертуар зумовили вихід духових інструментів за уніфіковані рамки оркестрового виконавства. Комплекс виразно національних рис стилю виявляється у творчості М. Сільванського, М. Дремлюги, В. Гомоляки, Л. Колодуба, О. Красотова, Ж. Колодуб. Огляд усього створеного для духових зарубіжними композиторами, а саме – літератури для труби авторства П. Гіндеміта, Б. Мартіну, Л. Любовського, П. Перковського, Б. Асаф'єва, Ю. Александрова, М. Платонова, М. Мільмана, Є. Голубева, І. Дорохова, В. Агафоннікова – дозволив дійти висновку: жанр сонати для труби і фортепіано є маргінальною галуззю їх мистецького доробку.

Корпус різножанрової літератури для труби постійно збагачується, створюються нові версії інтерпретації відомих і новітніх творів; школа гри на духових інструментах поступово завойовує міжнародний авторитет. На цьому тлі, поряд з прогалинами у музично-видавничій справі, соната для труби є жанровою цариною, не актуалізованою у повному обсязі.

Вагомий внесок у збагачення трубного репертуару належить Миколі Володимировичу Бердієву (1922–1989) – трубачу, педагогу, композитору, професору Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, заслуженому артисту України.

Метою даної статті є розгляд еволюційної динаміки українського концертного репертуару для труби у хронологічних межах ХХ століття в аспектах образного змісту, синтаксису, музичної мови, тембрової семантики солюючого інструменту.

Об'єктом обрано шляхи становлення української сонати для труби і фортепіано; предметом – Сонату М. Бердієва як одного з найяскравіших репрезентантів даного жанру в українській інструментальній традиції.

Методологічною основою слугували монографії та наукові розвідки російських та українських музикознавців: І. Гишки [1], Т. Докшицера [2], Б. Мочурада [3], В. Посвалюка [4], Ю. Усова [5], О. Чуприни [6].

Отже, соната для труби є жанровою цариною, недостатньо затребуваною з боку вітчизняної виконавської школи. Темброва експресія, віртуозність, широка градація динамічних відтінків, яскравість та блиск звучання зумовили набуття трубою статусу оркестрово-туттійного інструмента. Оперно-симфонічна творчість композиторів минулого століття значно піднесла рівень духового виконавського мистецтва, що призвело до збагачення виразових і технічних можливостей групи мідних духових в оркестрі. Проте, як зазначає видатний мистецтвознавець Ю. Усов "...поява цікавого художнього репертуару, в якому духові інструменти широко розкривали свої виразові і віртуозні можливості в сольному і камерному жанрах, дає підстави вважати рушійною силою...не лише оркестрову практику, а в значній мірі сольний і ансамблевий репертуар" [5, 182].

Декілька штрихів до історії концертної літератури для труби ХХ століття. Значне місце у творчості композиторів початку століття посів великий концерт для труби з оркестром. "Самобутність концертів для труби з оркестром визначається солюючими можливостями самого інструменту. Прогрес трубних виконавських шкіл у ХХ столітті привів до значного росту віртуозності, покращення тембральних та кантиленних характеристик, розширення штрихової палітри, робочого діапазону, виконавської витримки... Всі ці фактори сприяли тому, що концерт для труби зайняв одне з провідних місць в музичній культурі ХХ століття", – зауважує Б. Мочурад [3, 100]. З-поміж них: 9 опусів В. Щолокова (1928–1975), концерти А. Гедіке (1930), С. Василенка (1945), А. Арутюняна (1950), О. Пахмутової (1955), М. Вайнберга (1968). У другій половині ХХ століття, як результат формування української трубної виконавської школи інтерес композиторів фокусується на свідомому створенні сольного та ансамблевого репертуару для труби. Пишеться велика кількість концертів для труби з оркестром: № та №2 Р. Свірського (1952), І. Леонова (1956), І. Бобровського (1969), М. Сільванського (1972), М. Дремлюги (1975), три концерти М. Бердієва (1973, 1977, 1979), В. Гомоляки (1977), Я. Лапінського (1979), Л. Колодуба (1986), "Симфонія-концерт №2" О. Красотова (1986), "Драматичний концерт" Ж. Колодуб (1988). Усі згадані вище твори насажені яскравим національним колоритом, оригінальні за формою та музичною мовою, вимагають високого рівня володіння інструментом.

Будучи мобільним та гнучким жанровим простором, камерно-інструментальна музика виступає своєрідною лабораторією, де кристалізуються нові типи образів, стилістики, музичної мови, спрямовані на вичерпне втілення авторського задуму. На початку ХХ століття труба перетворюється у рівноцінного учасника камерно-ансамблевого музикування. У жанрі сонати ідея співставлення діаметрально протилежних семантичних начал ідеально відповідала соціальним запитам часу, поєднуючи раціоналізм з яскравістю емоційного самовиразу, багатогранністю і гнучкістю функційного навантаження тем і розділів, свідомою полістилістичністю авторської лексики, опосередкованою опорою на національно-фольклорні джерела – тобто тому комплексу принципів мислення, які у контексті камерно-

ансамблевого музикування довший час були прерогативою скрипки та флейти. Труба втілює ці принципи з підкресленням її іманентних тембрових властивостей.

За критеріями масштабності та способу донесення авторського задуму сонати для труби і фортепіано поділяються на 2 типи: твори концертного спрямування і мініатюри. П. Гіндеміт виступає піонером трубної сонати у Західній Європі. Його Соната для труби і фортепіано (1939) вражає високим рівнем філософської абстракції, її концепцію визначають драматичні протистояння першої частини, іронія другої, "траурна музика" фіналу. Тембр труби яскраво відображає образи сили, навальності, що контрастують семантиці жалоби. Задум твору відзначено філософським вирішенням проблем життя і смерті. Тимофій Докшицер вбачав у музичних образах Сонати головні віхи людського життя та вважав цей твір однією з перлин трубного репертуару ХХ століття [2, с.178].

Соната для труби і фортепіано Б. Асаф'єва (1939) – один з перших у російській музиці творів досліджуваного жанру. Розгорнутий чотиричастинний цикл витримано у майже традиційній послідовності темпових контрастів: енергійне Allegro, співуче Adagio, грайливе Scherzo. Нетиповим є завершення циклічного ряду – в якості останньої частини виступає велична Сарабанда; цементує цикл інтонаційна арка. Соната Б. Асаф'єва – взірць великої циклічної сонати, яка демонструє неокласицистські уподобання автора.

Соната для труби і фортепіано Є. Голубєва (1952) означена цільністю форми, розмаїттям емоційних настроїв, використанням різноманітної трубної техніки. Автор семи симфоній, Є. Голубєв у жанрі камерно-інструментальної сонати досягає справжньої цілісності та масштабності образів.

На підставі настроєвої та лексичної спорідненості три невеликі п'єси (Сонатина – Арія – Токата) об'єднані Ю. Александровим у сонатний цикл (1963), цінний звуковою та мелодичною красою, оригінальним трактуванням тембру труби, підкресленням її камерного звучання, різноманітністю й технічною складністю партії труби.

Популярною серед виконавців є тричастинна Соната М. Платонова (1966) з широким мелодичним розвитком, доречним використанням технічних можливостей інструменту. Романтична за настроєм одночастинна Соната М. Мільмана (1967) кореспондує з точки зору мелодичної наснаженості із Сонатою М. Платонова; різнить ці твори сповнена внутрішньої динаміки свобода та поємність форми.

Соната В. Агафоннікова (1974) демонструє незвичне трактування як інструменту, так і сонатного жанру, завдяки стилістиці твору, оновленій жанровій моделі, проникненню елементів конструктивізму та джазу.

Поряд із сонатами концертного спрямування, великої популярності набуває жанр Сонатини та інші маломасштабні жанри, відзначені відносною легкістю виконання, простотою змісту. Серед них – Сонатини П. Перковського (1955), Б. Мартіну (1956), Д. Руфф (1957), А. Баришева (1965), Г. Окунєва (1961). Це твори навчального спрямування, але за умов змістовного і виразного виконання можуть стати окрасою будь-якої сольної програми. Об'єднуючими рисами як масштабних, так і навчальних сонат є прагнення максимального самовиразу, незалежності від стереотипів тощо.

З-поміж камерно-інструментальної літератури за участю духових авторства українських композиторів сонаті для труби і фортепіано належить вельми скромне місце. Це лише два твори: М. Бердієва (1972) та Ю. Іщенка (1992). Чимало української літератури для труби існує лише у рукописному варіанті і є маловідомими широкому загалу виконавців та слухачів. Так, клавір Сонати для труби і фортепіано Ю.Іщенка відсутній і в музичних бібліотеках м. Львова, і в електронних ресурсах. Звернення до труби як учасника камерно-ансамблевого музикування часто-густо залишається для авторів одиничною подією у їх творчій біографії.

Як вже зазначалося, серед українських авторів помітне місце належить Миколі Бердієву. Працюючи солістом симфонічного оркестру Київського театру опери та балету (1944-1972), викладачем музичного училища та консерваторії, М. Бердієв багато часу приділяє концертній діяльності. Виконавська майстерність талановитого музиканта, фондові записи на Українському радіо у його виконанні творів О. Глазунова, М. Дремлюги, В. Пескіна, викликала схвальні відгуки видатних музикантів та композиторів того часу. Його учень, соліст симфонічного оркестру Національного Театру опери і балету України, доцент Київської музичної Академії ім. П.І.Чайковського Олександр Чуприна пише про свого вчителя: "Вперше в житті я почув гру М. Бердієва 1969 року. У Київському театрі опери та балету ім. Т.Г.Шевченка, йшла вистава балету П.І.Чайковського "Лебедине озеро" ...особливо мені сподобалося оксамитове соло труби. Потім я дізнався, що партію труби виконував Заслужений артист України М. Бердієв. Гра цього майстра мені запам'яталася на все життя. Упродовж всього мого шляху музиканта я дякую долі, що звела мене з цим талановитим виконавцем і вчителем" [6, 190].

У тісній творчій співпраці з українськими композиторами він стає першим виконавцем творів М. Дремлюги, Л. Колодуба, В. Гомоляки, здійснює переклади для труби творів Г. Генделя, Л. Бетховена, В.А. Моцарта, В. Косенка, Л. Ревуцького. Не менш успішною виявилась і педагогічна діяльність М. Бердієва у Київській консерваторії (1967–1983). Ціла плеяда талановитих музикантів – солістів та артистів оркестрів, лауреатів конкурсів, викладачів професійних навчальних закладів – вийшли з класу професора і у цьому полягає його великий внесок у розвиток української школи виконавства на трубі.

Значне місце в учбово-інструктивній літературі не лише України, але й поза її межами займають збірники етюдів для труби М. Бердієва. З них 17 вийшли друком у французькому видавництві "Альфонс Ледюк". Після закінчення навчання в Київській консерваторії у класі композиції Георгія Майбороди з'являються оригінальні за музичною лексикою твори майстра – три концерти для труби (Перший – 1973 року, Другий – 1977, Третій – 1979), "Поєма та Скерцо", "Романс", "Елегія", романси для голосу, дитячі мініатюри, збірники ансамблів для духових інструментів та Соната для труби і фортепіано.

У вітчизняній літературі для духових інструментів Соната для труби і фортепіано (1972) М. Бердієва збагачує низку творів дидактичного спрямування. За зовнішніми ознаками даний опус споріднений з сонатами М.Платонова, Л. Любовського, інших європейських композиторів. Єднає трактування інструмента як символу образів урочистих, величних, патріотичних, романтично піднесених, з традиційним розумінням сонатного циклу, рельєфністю тематизму,

виразністю музичної мови. До певної міри Соната М. Бердієва є невід'ємною складовою творчого контексту, органічно вплітаючись в коло творів прославленого типу, відзначених оптимістичною концепцією, врівноваженістю драматургії, стабільністю форми, наближених за інтонаційним словником до жанрів масового призначення (пісні, святкового маршу тощо).

Тричастинний цикл Сонати складає *Maestoso*, *Andante* та фінал *Allegro con fuoco*. Специфіка інструментального складу сприяла привнесенню в сонатний жанр духу концертного змагання – звідси введення у третю частину каденції (явище звичне, присутнє в багатьох камерно-інструментальних сонатах, зокрема, в сонатах для труби і фортепіано М. Платонова та І. Дорохова). Тональна симетрія у будові цілого відсутня: типово трубний *Es-dur* першої частини змінює *f-moll Andante* та *As-dur* фіналу. Таким чином присутня лише ладова реприза; розімкненість циклу є маловідчутною через обережність зіставлень. Цикл вирізняється дотриманням класичного профілю образних змін, звичним трактуванням ролі кожної з частин. Цільності додає також спорідненість окремих образів з різних частин, деякі інтонаційні відлуння, ремінісценції в каденції фіналу теми другої частини.

Відкриває Сонату потужна, заклична тема труби. Її найвиразніший фрагмент (початкові такти) складає секвентний ланцюжок типово трубних висхідних квартових мотивів ямбічного типу. В своїй послідовності вони окреслюють акцентований пощаблевий спуск мотивних вершин від тоніки до домінанти ладу – за цією й багатьма іншими ознаками початок Сонати М. Бердієва нагадує героїчну тему боротьби початку Увертюри до опери М. Лисенка "Тарас Бульба".

Головна тема сонати вкладається у форму класичного періоду (4+4), набуваючи характеру урочистого маршу. Провідну роль у створенні даного образу відіграє труба – партія фортепіано зводиться до акордової підтримки. Арсенал виразових засобів є типовим для музичної плакатності: віднесемо сюди і характерний колорит гармонічного мажору, і підкреслену нормативність гармонічного розвитку у підготовці серединної та заключної автентичних каденцій, і незначну напругу подвійних домінант з їх наступним належним розв'язанням. Відчуття впевненості, стійкості додають октавні дублювання лінії басу, якій, до речі, властива особлива плавність – фортепіанна фактура Сонати й надалі відзначатиметься простотою, лаконізмом, піаністичною доступністю.

Ряд наступних тематичних утворень перенесено в тональність домінанти – *B-dur*. Так, у форму першої частини проникає ідея сонатності. Однак, про чітке дотримання структурних ознак сонатного *allegro* не йдеться, відсутні у *Maestoso* й розробкові елементи. В компонуванні цілого сонатні принципи поєднуються з рисами варіаційності та тричастинності. В прискореному темпі (*Piu mosso*) та ритмічному ущільненні ще раз "проносяться" фрагменти головної теми. Значні інтонаційні зміни, що відбулися, не призвели до нейтралізації мелодичних контурів теми; показовим свідченням спорідненості з головною темою є буквально повторення у партії фортепіано деяких фраз труби. Образ урочисто-героїчний трансформується в активний, дієвий, пружний; гармонічна розімкненість та ритмічне розширення (*ritenuto*), поряд із структурною фрагментарністю, надають даному епізоду ролі перехідної, інтермедійної побудови – сприймаємо його як сполучну партію сонатної форми.

На відміну від варіаційної гнучкості головної, побічній властива структурна замкненість (період – восьмитакт неповторної будови), значні масштаби (тему веде труба, по закінченню трубного проведення ті ж інтонаційні зерна стають матеріалом блискучого фортепіанного заключення), тональна впорядкованість (чіткий *B-dur* з класичною завершальною каденцією *D7 – T*). Попри всі стилістичні відмінності, побічна є лишень наступним етапом розвитку головної теми: переінтовнуюються закличні мотиви початку Сонати (перші три звуки тем головної та побічної партій), відтворюється і структурний контур вихідної побудови.

Абсолютно інший настрій панує у наступному розділі. За змістом це не що інше, як продовження варіаційного циклу, свого роду третя варіація головної теми з характерним для її місцезнаходження "оміноренням" колориту. Продовжуючи послідовний ряд варіаційних видозмін, даний епізод виявляє найбільшу спорідненість з попереднім: метро-ритмічна мобільність нейтралізується шляхом відступу від маршової карбованості головної теми шляхом складного міжтактового лігування. Наспівність побічної, яка часом порушується штриховою акцентністю та вибагливістю ритму, ллється тут вільним потоком, *legat*'ною зв'язністю *dolce*. Вперше акордова зібраність фортепіано поступилася місцем співучим підголоскам, а фактура розшарувалася на три виразово самостійні пласти. У розгортанні умовного варіаційного циклу цілого даний фрагмент є ліричною кульмінацією, досягнутою за допомогою принципу похідного контрасту. З вихідним образом епізод *Meno mosso* єднає виразний ритміноінтонаційний лейтмотив та секвенційне розгортання. Без особливих змін з'являється в репризі головна тема. Закінчує першу частину потужна, життєстверджуюча кода. Синтез різних формотворчих принципів у komponуванні *Maestoso* поєднався зі структурною мозаїчністю, ескізним характером викладу тем, внутрішньою розімкненістю форми.

Народнопісенну стихію випромінює друга частина Сонати (*Andante, f-moll*). Вже у фортепіанному вступі проступають м'які, округлі, наспівні інтонації на тлі розмірених коливань, затамованого суму. Експресивного, насиченого звучання вимагає автор від трубача при викладі пісенної теми. За інтонаційними та структурними ознаками перший розділ *Andante* виявляє подібність до української народної пісні, спостерігаємо не лише подібність окремих інтонаційних зворотів, але й дотримання основних етапів розгортання пісенної форми¹. Так, пісенна строфа вкладається у просту двочастинну форму, другий розділ якої дає перехід у паралельний мажор. Цього ж структурного принципу дотримано й у темі другої частини Сонати М. Бердієва, відмінність полягає хіба що у розширенні та тональній розімкненості другого розділу – тут міститься перша кульмінаційна верхівка у розвитку *Andante*.

Неможливо не помітити подібність теми другої частини до окремих інтонацій головної партії *Maestoso*. В композиційному плані другої частини задіяні принципи різних форм: в даному випадку варіаційність, особливо доречна з огляду на пісенний матеріал, поєднується зі складною тричастинністю. Форма першого розділу – проста двочастинна розвитково-варіантного типу: оновлюючи інтонаційний зміст першого періоду, другий не вносить контрасту, але призводить до спалаху емоційної напруги, розрядки того внутрішнього дисонансу, що був проявлений через щемливий злам тритону ще у другому такті теми.

Традиційно для складної тричастинності її серединний епізод контрастує до свого оточення – експозиції та репризи. Похмура барва *es-moll* налаштовує на подальше згущення психологічної напруги. Неконтрастна за інтонаційним наповненням середина продовжує ряд варіаційних видозмін теми; образної новизни досягнуто фактурно-регістровими та тембровими засобами. Як це було і в першій частині Сонати, зміст *Andante* не претендує на особливу складність – звідси чітко окреслені грані композиційних розділів та їх мініатюрність, почасти спрощеність фактури, повторність скороченої репризи.

Фінал циклу вирішено в сонатній формі з елементами рондо. Якщо сонатність покликана збалансувати цикл, концептуально врівноважити фінал і першу частину, то рондоподібність якнайкраще сприяє виділенню однієї, ініціальної теми, характер якої домінує й визначає загальний настрій. Тема викладається трубою, вражає віртуозністю (охоплення широкого діапазону, пасажна техніка, трелі), блиском. Її жанрово-танцювальній природі відповідає структурна замкнутість, тоді, як політність призводить до неквадратності й значної тривалості. Сполучну партію утворює фортепіанний перехід до *Meno mosso*. Побічна тема вступає в *Es-dur* (домінантове співвідношення до головного *As*); моторній танцювальності рефрену (головна партія) вона протиставляє ліричний розспів. Цій темі не властиве широке дихання, її конструкція розпадається на шість блоків, кожен з яких містить чотири такти і є оновленим варіантом попереднього (особливо впадає в око незмінність ритмічного малюнку фраз). В образному відношенні побічна фіналу прокладає місток до другої частини, подібність полягає також в схожості фортепіанної фактури: в обох випадках партія фортепіано містить мелодичні підголоски, імітації тощо. Проведення рефрену (*Tempo I*) набуває значення розробки: як звичайно, тема вступає в головній тональності *As*, однак структура її втрачає цільність, розпадається на окремі складові, народжуючи мотивну гру, імітації. Щоправда, останні не призводять до жодних настроєвих змін, це лише продовження загального руху, моторне просування до дзеркальної репризи. Тональність побічної теми в репризі змінено, але замість очікуваного *As* маємо світлий, пастельний *F-dur*. Нескладна й невелика за масштабами каденція спирається знову ж-таки на матеріал головної теми фіналу, ліричний острівець соло труби складає ремінісценція пісенної теми другої частини. Оцінюючи форму фіналу в цілому (*ABA1B1A2* – каденція – *Coda*), знову, як і стосовно попередніх частин циклу, підкреслюємо її мозаїчність. Перевага експозиційного типу викладу, тяжіння до повторності певних розділів з їх безперервною варіаційною та варіантною змінністю, тенденція до редукції реприз (у фіналі головну й побічну партії також скорочено) свідчать про трактування жанру сонати як простору для виконавської майстерності соліста. Дух естрадності в Сонаті М. Бердієва превалює над глибиною змісту, окрім того, композитора завжди надихала українська пісенність. Партії учасників ансамблю не є надскладними, що робить твір особливо цінним для поповнення репертуару молодих виконавців.

Розглянуті та названі твори, з виразною мелодичною мовою, рельєфністю тематизму, технічно складні, повною мірою репрезентують звукові, динамічні та технічні можливості труби. Сонати впевнено увійшли до концертного та навчального репертуару виконавців не лише України, але й поза її межами. Нині

їх включено до програм Міжнародних конкурсів виконавців на мідних духових інструментах. Ці твори модерні за характером мислення, написані з досконалим знанням та розширенням технічно-виразових можливостей інструмента, його принципово новим трактуванням і розумінням, ставлять перед виконавцями непрості технічні завдання. Тому, як зазначає І. Гишка, "основним завданням сучасного виконавця на трубі є постійний пошук нових темброво-динамічних, виразових засобів звуку труби і досягнення універсалізму виконання" [1, 34].

Популярності жанру сонати для труби сприяє лаконічність, яскравість тематизму, широкий мелодичний розвиток, свіжість гармонічної мови. Проте, "...у творчому доробку для труби українських авторів поки що немає достатньої кількості надрукованих творів великих форм... які мали б посісти центральне місце в програмах конкурсів", – констатує професор В. Посвалюк [4, 220].

Поряд з непересічними досягненнями українських авторів у жанрі концерту для труби, місце сонати є доволі мізерним. Сподіваємося, подібна ситуація у жанровій ієрархії сучасної української концертної та камерно-ансамблевої традиції у недалекому майбутньому виправиться.

Примітки

¹ Українська народна пісня "Зоре моя вечірняя" .

Література

1. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія / Ігор Семенович Гишка; В.о. Акад. сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
2. Докшицер Т. Путь к творчеству / Тимофей Александрович Докшицер. – Москва: Издательский дом "Муравей", 1999. – 212 с.
3. Мочурад Богдан. З історії європейського концерту для труби з оркестром (XVII-XIX століття) / Богдан Мочурад. – Львів : Каменяр, 2013. – 172 с.
4. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія. / Валерій Терентійович Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
5. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Юрий Алексеевич Усов. – М. : Музыка, 1975. – 198 с.
6. Чуприна О. Микола Володимирович Бердиев – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху / Олександр Чуприна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах: збірник наук. праць / Київський нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2006. – Вип. 17. – С. 189–193.