

Таким чином, друга сюїта циклу «Українські танці» Л. Колодуба становить яскраву панораму українського танцювального та пісенного фольклору. Композитор використав тут цитати з українських народних танців – «Гречаники», «Триндичка», «Метелиця» – та пісень – «Тече річка невеличка», «Ти до мене, ти до мене не ходи», «Тихий Дунай». Однак автор переосмислює фольклор у творі не лише в якості обробки чи цитування, а також завдяки відтворенню його внутрішніх семантичних ознак. Симфонізуючи основні формоутворюючі елементи національного мелосу – мелодія, гармонія, ритм, фактура та ін., композитор гармонійно поєднує їх як із класичними, так і з сучасними засобами оркестрового письма.

Творче застосування та трансформація фольклору в оркестрових творах Л. Колодуба часто призводить до стирання чіткої межі між авторським та автентичним, фольклорним і академічним, адже, переосмислюючи фольклор, основним завданням композитора стає відтворення його образної сторони, його символіки та глибинного філософського змісту.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. П. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб : сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.
2. Кобиленко Н. К. Про деякі особливості значень слів-символів (на матеріалі текстів казок та пісень) / Н. К. Кобиленко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – № 18 (205). – Луганськ, 2010. – С. 30–34.
3. Кондюк А. С. Лексика українського народно-сценічного танцю: наукове видання / А. С. Кондюк // Наукові записки. ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. – Вип. 18. – Вінниця, 2006. – С. 95–100.
4. Юферова З. Час розквіту (коли майстер у зеніті): авторський вечір академіка Левка Колодуба / Зінаїда Юферова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 31–33.

УДК 78.461

О. І. ВАР'ЯНКО

### ЄВРОПЕЙСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ: ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО

*Стаття присвячено історичному огляду становлення та еволюції жанру сонати для труби у просторі європейської музичної культури XVII–XX століть. Розглядаються актуальні тенденції барокового трубного виконавства, простежуються зміни традицій, композиторських генерацій, вимог до виконавців-трубачів у контексті камерно-ансамблевого виконавства XXI століття.*

**Ключові слова:** труба, соната, виконавство.

О. И. ВАРЬЯНКО

### ЕВРОПЕЙСКАЯ СОНАТА ДЛЯ ТРУБЫ: ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

*Статья посвящена историческому обзору становления и эволюции жанра сонаты для трубы в пространстве европейской музыкальной культуры. Рассматриваются актуальные в исполнительском и педагогическом аспекте тенденции барокового трубного исполнительства, прослеживаются черты модификации классических традиций, процесс радикального*

*пересмотра требований к исполнителю-трубачу в контексте музыкального искусства XXI века.*

**Ключевые слова:** труба, соната, исполнительство.

O. I. VARYANKO

### EUROPEAN SONATA FOR TRUMPET: HISTORY, PERFORMANCE

*This article is dedicated to historical view of the formation and evolution of the genre of sonata for trumpet in European musical area. Considered relevant in performing and pedagogical aspects trends of Baroque trumpet performance and observed changes of traditions, criteria and requirements for modern performer trumpeter in the artistic context of the twenty first century.*

**Key words:** trumpet, sonata, performance.

Серед жанрів інструментальної професійної музики соната посідає одне з чільних місць. Історія сонати для труби охоплює близько трьох століть – небагато є інструментальних жанрів, відзначених подібним довголіттям. У добу бароко соната культивувалась як невід'ємна складова світських та церковних урочистостей, у добу класицизму – побутового музикування демократичного середовища. У XIX столітті динаміка жанру тимчасово призупиняється, натомість з початку XX століття соната для труби знову опиняється в колі підвищеної уваги як з боку композиторів, так і концертуючих музикантів. Починається нова хвиля динаміки жанру, який стає важливою ланкою концертного та навчально-педагогічного репертуару виконавців.

Джерела, пов'язані з дослідженням витоків, процесом формування та еволюції сонати для труби впродовж вищезокресленого періоду, представлені працями П. Бейта [3], Р. Далквіста [4], С. Левіна [1], Е. Тарра [5], Ю. Усова [2] та іншими.

Метою статті є поглиблений розгляд репертуарного фонду, створеного для труби з супроводом протягом більш ніж трьохсотлітнього періоду. Корпус різножанрової літератури для труби безперервно збагачується, змінюється стиль інтерпретації відомих і новітніх творів, створюються нові засоби виконавського їх втілення. Жанр камерно-ансамблевої сонати для труби є художньо-естетичною цариною, донині ще не актуалізованою у повному обсязі.

Значення бароко в аспекті становлення системи інструментальних жанрів важко переоцінити. Однак цей процес відбувався складно та суперечливо, що почасти було зумовлено тим, що музика високого бароко тяжіла до грандіозності, декоративності, монументальності, натомість сфера камерно-інструментального музикування була дещо маргіналізованою. У зв'язку з цим доречно згадати мініатюрні клавірні сонати Д. Скарлатті, який вважав свої твори екзерсисами.

Можна з певністю констатувати, що культурно-мистецький простір XVII – початку XVIII століття вирізняється тенденцією змішання стилів і жанрів, мов і манер, віддзеркалюючи систему цінностей і пріоритетів перехідної епохи. Значним досягненням бароко стало утвердження поетики концертності як автономного способу мислення, гомофонно-гармонічного складу та відповідної жанрової системи. Процес емансипації інструменталізму поступово призвів до домінування сонати і концерту. Їх цезурно-циклічна будова стала ідеальним втіленням дискретного часу життя, властивого світовідчуттю барокової доби. Всеосяжний принцип контрастування визначає синтаксичні та стилістичні вектори становлення ранньої сонатної форми в розмаїтті тембрових складів, у тому числі за участю духових інструментів.

Сонати для труби XVII – початку XVIII століть стали творами, у яких знайшли своє віддзеркалення знакові риси пануючого стилю епохи: техніка монодії з інструментальним супроводом, де поліфонічний та гомофонно-гармонічний типи фактурного викладу врівноважують один одного; підкреслення експресивних властивостей солюючої труби під впливом естетики сольного співу та асиміляції деяких рис арій *lamento*; вплив теорії афектів – збереження єдиного емоційного стану в межах синтаксичної одиниці; майже повсюдне

панування принципу зіставлення контрастних епізодів, який є свідченням того, що сонатність ще не встигла оволодіти мистецтвом узагальнення й об'єднання музичного матеріалу. Образний зміст сонат для труби першої половини XVIII століття вирізняється піднесеністю емоційного настрою, красою та вишуканістю мелодизму, стрункістю та завершеністю форми. Ці завоювання отримали індивідуальне художнє що залежно від національної школи – італійської (Д. Фантіні, Дж. Вівіані, М. Каззаті, Д. Габріелі, Дж. Тореллі, А. Кореллі), німецької (Й.-К. Пецель, Г.-Ф. Телеман), австрійської та чеської (А. Берталі, Й. Г. Шмельцер, Г. І. Бібер, П.-Й. Вейвановський), англійської (Г. Фінгер, Д. Пейзібль, Г. Перселл).

Доба бароко, як вважає Ю. Усов, стала «золотим століттям» [2, с. 22] перетворення труби у солюючий інструмент, який в оркестрових і ансамблевих творах виконував розгорнуті віртуозні партії, рівень технічної складності яких видається неймовірним навіть за умов виконання їх на сучасних вентиляльних інструментах. Саме тому в соціальній ієрархії музикантів-інструменталістів доби бароко трубачам належала найвища позиція. Рівень технічної та реєстрової складності партії труби вимагав високого професіоналізму з боку солістів-виконавців – зазвичай твори писалися для конкретних виконавців, які користувались неабиякими привілеями, офіційно наданими їм суспільством. Серед мотивацій – естетична природа інструмента – блискучого, яскравого, темброво різнобарвного. Історія зберегла імена багатьох видатних трубачів того часу: Г. Райхе, Й. Г. Руе, Д. Шор, В. Сноу, К. Пфайфер, Й. Г. Гайніш та інші.

З розвитком абсолютизму, розбудовою міст і постреформаційним відродженням церкви в першій половині XVIII століття інституції придворних і міських трубачів сягають вищого ступеня розвитку, після чого ситуація поступово погіршується. Зміна суспільно-політичного ладу, формування нового суспільного класу буржуазії, який мав цілком інші смаки, зменшила, а подекуди й залишила без фінансування численні придворні трубні корпуси, поступово звела нанівець виконавські традиції стилю кларіно. У 1827 році (році відродження бахівської літургійної спадщини) у Лейпцигу (колишній німецькій столиці трубного виконавства) не знайшлося жодного трубача, здатного відтворити високу теситуру партій кларіно у Месі h-moll, виконання трубних партій було доручено кларнетам. Очевидно, саме тоді народився міф про незворотно втрачені секрети мистецтва гри трубачів попередніх епох.

Намагання зберегти дух епохи, відтворити атмосферу та звучання барокової труби і, як наслідок, відновлення давнього інструментарію починаються з 1884 року, коли на бахівському фестивалі в Ейзенаху німецьким трубачем Юліусом Козлеком була репрезентована коротка труба у строї «А» з двома вентилями, спеціально сконструйована для виконання бахівських партитур. Труба Ю. Козлека стала популярною й отримала назву «бахівської», хоча сама конструкція інструмента не мала нічого спільного з побутуючими інструментами бахівської доби. Незважаючи на відмінності в інструментах, основні з яких полягають у наявності вентиляльного механізму, набагато меншій довжині звукового каналу, строї, експеримент виявився вдалим, і наступними кроками майстрів стало конструювання інструментів з вентиляльним механізмом у строях «e», «es», «f» та «b». Останній (а саме труба in B) став оптимальним конструктивним варіантом, витіснивши усі попередні. Ця труба отримала назву «труба-пікколо», що використовується й дотепер. Саме на ній виконують сучасні виконавці твори доби бароко.

Спираючись на результати сучасних акустичних досліджень, проблемами відновлення та ренесансу барокового трубного інструментарію займаються провідні фірми Європи та США, де існує спеціалізований магазин барокових труб, власником якого є трубач Беррі Богесс (Barry Bauguess). Пошук конструктивного компромісу між довгими натуральними та короткими хроматичними інструментами триває, він зумовлений пошуком м'якого, прозорого звучання натуральних труб. «Безперечно, існує деяка різниця у тембрі звучання у діапазоні між третьою октавою короткої труби у строї «re» й четвертою октавою старовинної довгої труби. Короткі високі труби, навіть у стриманій манері виконання, позбавлені теплоти і прозорості звучання довгих інструментів у верхньому реєстрі. Цей факт легко прояснюється при порівнянні спектрального складу звуку. Висновок однозначний: якщо ми бажаємо відтворити в точності

звук, яким оперував Бах і його виконавці, то слід використовувати такі ж довгі труби», – зауважує П. Бейт [3, с. 134].

Крім суто технічних проблем у процесі виконання музики бароко зберігають своє значення загальні проблеми інтерпретації, особливо характерні для раннього і зрілого бароко. Вони стосуються як тих виконавців, що грають на автентичних натуральних інструментах, так і тих, що є прибічниками сучасних. Це проблеми, пов'язані з розумінням характеру творів, їх змісту, жанру, стилю (темтів, динаміки, артикуляції тощо), неповною фіксацією в нотному тексті того, що повинно «озвучитися» інтерпретатором. Неповнота нотації має, у свою чергу, два основні аспекти. По-перше, запис містить численні умовні знаки, які розраховані на їхнє знання та розшифровку. По-друге, композитор покладається на бажання й уміння виконавця самостійно орнаментувати мелодію відповідно до традицій і вимог смаку. Обидві навички – «читання» мелізмів та орнаментування-імпровізування – виховуються у процесі щоденних студій, оскільки інтерпретація барокового тексту вимагає глибокого проникнення у стиль епохи з урахуванням національних та індивідуально-авторських особливостей.

Таким чином, для правильного інтерпретування та розуміння авторського нотного тексту сучасному виконавцеві-трубачеві необхідно володіти загальними правилами виконання музики бароко. До них належать передусім висока культура звукотворення, закономірності використання прийомів деташи, «роздування» звука, рубато, виконання тріольних і пунктирних ритмів, ліг тощо. Важливим є також наявність солідного слухового багажу. Як справедливо зауважує Р. Далквіст, «коли сучасний трубач грає на натуральній трубі, його головною проблемою є спокійна атака. Оскільки він зник грати з більшою силою, він повинен навчитися грати м'якше, інакше замість бажаних звуків будуть видобуватися вищі по натуральній шкалі» [4, с. 590]. Особливої уваги вимагають динаміка і штрихова палітра. Потрібні спеціальні технічні прийоми для запобігання перескакування звуків не лише на сусідні тони, але й на терції і кварта. Крім того, слід врахувати, що гра на натуральній трубі вимагає меншої витрати повітря, ніж на сучасній вентильній трубі-пікколо. Виконавство на сучасних вентильних трубах висуває особливі вимоги в сенсі максимального наближення до характеру звука і стилю виконання творів епохи бароко. Однак абсолютна тотожність є неможливою, оскільки тембр високих вентильних труб-пікколо є, за оцінкою Р. Далквіста, «дещо крикливого «фальцетного» відтінку» [4, с. 194], і лише Майстрам вдається досягнути вирафінованого делікатного звучання.

Період між 1750–1815 роками Е. Тарр визначає як час кризи труби. «З одного боку, мистецтво гри кларіно досягло зеніту, і трубні корпуси пропонували свою найбільш пишну музику; з іншого боку, композиторський стиль змінився внаслідок нової буржуазної ідеї суспільства», – констатує дослідник [5, с. 138]. Відсутність хроматики та технічна недосконалість інструмента, темброва неоднорідність звучання регістрів, розширення діапазону, реформування оркестрових функцій труби, поступовий відхід від семантичних стереотипів героїчності, фанфарності труби – на вирішення цих проблем пішло майже два століття. «Вдосконалення будови інструментів є прямим наслідком розвитку музичної творчості і виконавської майстерності; конструкція, яка вдосконалюється, створює умови для еволюції інструментальної музики і виконавського мистецтва», – зазначає С. Левін [1, с. 8]. Ставши хроматичною, труба позбулася залежності від вузького кола тональностей, перетворилася у віртуозний інструмент, поступово зміцнюючи свої позиції в оркестрі віденських класиків. Постійно зростаючі технічно-виразові можливості вдосконаленого інструмента, яскравість і потужність його тембрових характеристик викликали до життя жанр концерту для труби з оркестром: на межі XVIII і XIX століть – Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля. Поява в кінці XIX століття *труби in B* – нового модернізованого інструмента з вентильним механізмом, який відкрив його технічно необмежені художньо-виконавські можливості, дозволила посилити експресію, блиск, піднесеність, перетворитися в оркестрово-тутійний, камерно-ансамблевий та концертуючий інструмент.

Поряд з масштабною концертно-симфонічною лінією становлення трубного репертуару XIX століття камерні жанри для труби, зокрема, жанр сонати, не отримує «широкого» дихання. Перші поодинокі спроби залучення мідних інструментів у камерний ансамбль сягають початку

XX століття: варто згадати «Легенду» Джордже Енеску для труби і фортепіано (1906), Сонату для валторни, труби і тромбона Франсіса Пуленка (1922). Неоцінним внеском у розвиток камерного репертуару за участю духових була композиторська діяльність Пауля Гіндеміта, програмним гаслом якого стало написання творів для усіх інструментів симфонічного оркестру, включаючи мідну групу. У 1939 році з'являється Соната для труби і фортепіано П. Гіндеміта – перлина концертного репертуару для труби XX століття. Сублимуючи кращі риси фортепіанних та струнних сонат С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, *російська* соната для труби і фортепіано представлена творчістю Б. Асаф'єва, М. Платонова, М. Мільмана, Ю. Александрова, Є. Голубева та інших, *українська* – М. Бердієва, *чеська* – Б. Мартіну, *французька* – Д. Руфф, *польська* – П. Перковського.

Популяризації сонати для труби сприяє формування академічної професійної освіти та періодичне проведення Міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах. Як наслідок – протягом сорока років XX століття створено близько 20 яскраво-індивідуальних зразків жанру.

Соната для труби XX століття привнесла значні зміни в царину композиторського мислення, яке вимагає володіння новими, нетрадиційними виконавськими прийомами, суттєво розширює діапазон виразових можливостей труби, який посилює колористичний компонент, оперує мікрохроматикою, перманентним диханням, імпровізаційністю тощо.

Досліджуваний жанр стає визначною ділянкою концептуального й стилістичного новаторства П. Гіндеміта, Б. Асаф'єва, Б. Мартіну, М. Бердієва. Ідея зіставлення протилежних семантичних начал, опосередкована опора на національно-фольклорні джерела, поєднання раціоналізму з яскравим емоційним самовиразом – усе це ідеально резонує запитам часу. Відтак, загальна картина шляхів розвитку європейської сонати для труби постає багатопланово й об'ємно. Спільними факторами є прагнення максимального самовиразу, свободи, незалежності від будь-яких стереотипів; природним і логічним є звернення до тої системи художніх засобів, яка сприяла вияву індивідуальності автора.

Європейська композиторська практика XX століття накопичила великий інформаційний фонд, узагальнивши історичний шлях становлення й розвитку трубного репертуару; здійснила великий крок у напрямі оволодіння новими художньо-виразовими засобами, корекції функціонування виконавського апарату трубачів. Концертуючи музиканти передусім мусять достеменно розуміти концептуальний стрій і сучасну композиторську лексику. Звук, тембр, технічні характеристики модерної трактовки інструмента безпосередньо залежать від естетичного цензу виконуваного художнього матеріалу. Згідно з новітніми стильовими тенденціями та композиторськими техніками актуалізується цілком своєрідний, далекий від традиційного арсенал прийомів звукоутворення та динамічно-штрихової палітри. Якщо порівняти коло типових виконавських проблем, які стояли перед трубачами раніше і тепер, стає очевидним, що в музиці попереднього століття, зокрема у жанрі сонати, вони докорінно змінилися як з точки зору образно-емоційного, так і композиційного, мелодично-інтонаційного, тембрового змісту. Стилїстика партії труби в сучасній сонаті зазвичай стає досить далекою від інтонування кантиленним, гнучким, *belcant'*ним звуком у зручній теситурі; зникає необхідність звернення до декоративно-орнаментальної техніки як знакової риси стилїстики XVII–XVIII століть.

Визначальними принципами виконавського стилю, пов'язаними з інтерпретаційними аспектами сонат для труби XX століття, стає перевага речитативно-декламаційного типу інтонування, що акцентує мовну стилїстику, априорі невластиву темброво-звуковій природі труби; привнесення різкого, напруженого способу інтонування широкоінтервальних різноспрямованих послідовностей; значне розширення регістрового діапазону труби з акцентом на крайніх регістрах; використання нових звукотворчих можливостей інструмента: гра без вібрато (прямим звуком) або інтенсивне вібрато, *frullato*, *parlando*; різка зміна емоційних настроїв, згідно з монтажем контрастних епізодів, витриманих у межах яскраво контрастних динамічних зон – від *pp* до *ff*. Широке застосування сучасними композиторами верхньої регістрової теситури, у якій труба звучить яскраво й напружено, вимагає від сучасного виконавця тембрової стабільності та культури звука в усіх регістрах.

У Західній Європі духове виконавство, ґрунтуючись на численних наукових дослідженнях, об'єднаних з практичним досвідом та експериментами, формує певні традиції інтерпретації барокової музики. В Україні та, зрештою, в усьому пострадянському просторі можна констатувати значне відставання у цій царині. Достатньо невеликим є коло музикантів, що володіє бароковою технікою виконання, існує лише кілька ансамблів давніх духових інструментів. Цей факт пояснюється дефіцитом самого інструментарію, відповідного репертуару, фінансової бази.

Досконалість сучасного виконавця на трубі полягає в його універсальності: умінні виконувати як музику епохи бароко, так і музику ХХ століття. Постійний пошук нових виразових засобів, яскрава темброва індивідуальність труби незмірно розширила обрії самого поняття камерності. Відтак труба, пройшовши довгий, складний, плідний шлях від суто сигнального, побутового, ритуального до віртуозно-сольного, оркестрового та ансамблевого інструмента з величезними художньо-виразовими можливостями, посіла гідне місце в соціокультурному просторі ХХІ століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 262 с.
2. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 198 с.
3. Bate P. The trumpet and trombone. Second corrected impression / P. Bate. – London : Ernest Benn Ltd., 1978. – 300 p.
4. Dahlqvist Reine Bidrag Till Trumpeten Och Trumpetspelets Historia : Fran 1500-Talet Till Mitten Av 1800-Talet Med Sarskild Hansyn Till Perioden 1740–1830 / R. Dahlqvist. – Goteborg : Musikvetenskapliga institutionen, 1988. – 637 s.
5. Tarr E.H. The Art of Baroque Trumpet Playing / E. Tarr. – Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. – Vol.1. – 128 p.

УДК 785.6 : 788.41

І. С. ПАЛІЙЧУК

### ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни в українському музичному мистецтві. Його шляхи формування та розвитку пов'язані з іменами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Думи та ін. У роботі також проаналізовано вершинні взірці жанру валторнового концерту з оркестром українських авторів та запропоновано його типологію.*

**Ключові слова:** жанр, концерт, мідні духові інструменти, валторна, українська музика.

І. С. ПАЛІЙЧУК

### ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 70–90-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

*В статье очерчено исторические вехи эволюции концерта для валторны в украинском музыкальном искусстве. Его пути формирования и развития связаны с именами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Е. Станковича, Л. Думы и др. В работе также проанализированы вершинные*