

из рефрена, эпизода и рефрена (в виде вариации на второе проведение темы первого рефрена). Вторая часть Rondo una fantasia ярко контрастна первой, что является, как отмечает В. Н. Холопова, одной из отличительных черт рондо Ф. Э. Баха [3, с. 96]. В Rondo una fantasia op. 19 И. Н. Гуммель представил рондо как циклическую форму, где доминирующим принципом формообразования является идея движения по кругу. Так, первая часть фантазии, имеющая форму АВА¹, представляет собой его первый цикл, вторая – в форме АВСА¹В¹С¹ – второй.

Выводы. Жанр фортепианной фантазии в творчестве И. Н. Гуммеля – единственного ученика В. А. Моцарта, достигшего европейской славы и известности – представлен, как можно заключить на основании источников, девятью произведениями. Пять из них написаны на заимствованные темы, что можно рассматривать как выражение одной из романтических тенденций в творчестве композитора, рельефно представленной впоследствии у Ф. Листа. Все созданные И. Н. Гуммелем фантазии в качестве ведущего конструктивного принципа демонстрируют жанрово-стилевой синтез, расширяющий границы жанра фантазии путём ассимиляции иных жанровых моделей – прежде всего, инструментального и вокального циклов. Таким образом, жанрово-стилевой синтез, осуществлённый И. Н. Гуммелем в жанре фортепианной фантазии, заключается в трактовке композитором этого жанра как некоего условного центра, от которого «лучеобразно» расходятся связи с прошлым (барочной трактовкой фантазии и сочинениями В. А. Моцарта), современностью (Л. Бетховен) и, вместе с тем, с будущим (предвосхищение музыки Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Натансон В. А. Гуммель [Текст] / В. А. Натансон // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 103–104.
2. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман ; пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. — М. : Изд-во П. Юргенсона, 1896. — 1531 с.
3. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
4. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури)

[Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. С. Чернявська. — Харків, 2001. — 208 с.

5. Ямпольский И. М. Каприччо [Текст] / И. М. Ямпольский // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 710.

6. Morrison S. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / S. Morrison. — Режим доступа : <http://www.amazon.com>, свободный. — Загл. с экрана.

7. Sichrovsky H. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Fantasien [Электронный ресурс] / H. Sichrovsky. — Режим дост. : <http://www.naxos.com>, свободный. — загл. с экрана.

8. Waller P. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / P. Waller. — Режим дост. : <http://www.musicweb-international.com>. — Загл. с экрана.

УДК 788.1.082.4 : 78.071.2

Константин Посвалюк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ Н. БЕРДЫЕВА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА

Жанр концерта для трубы с оркестром в украинской музыке исследован к настоящему времени далеко не достаточно. Сведения же о концертах Николая Владимировича Бердыева (1921–1989), выдающегося украинского трубача, заслуженного артиста Украины, профессора, одного из основоположников национальной академической школы игры на трубе, отсутствуют вовсе. В имеющихся работах В. Посвалюка ([5]; [6]; [7]) его творчество представлено лишь в контексте более общих проблем развития трубного исполнительства в Украине. **Цель** предлагаемой статьи – выявить особенности концертно-трубного стиля Н. Бердыева как композитора-исполнителя. **Объект** исследования – жанр концерта для трубы с оркестром, **предмет** – его авторское претворение Н. Бердыевым.

Согласно существующей жанровой дифференциации, концерт относится к разряду жанров «высоких обобщений» [2, с. 82], пред-

ставляя собой разновидность симфонии, где господствует «драматургия конечной цели» [3, с. 22]. Отличительной особенностью жанра концерта является принцип диалога [4, с. 83], говоря словами Б. Асафьева, «соревнования-соглашения» [1, с. 220], при котором функция сольной виртуозности инструмента-лидера не должна затмевать общей логики симфонического становления формы.

Возникновение концертов для солирующей трубы с оркестром в практике этого инструментально-видового стиля (термин В. Холоповой [8, с. 223]) стало третьим, высшим этапом в эволюции инструмента, который, согласно классификации В. Посвалюка [6, с. 244], завершает линию двух предыдущих – использования заимствованного репертуара и разного рода переложений музыки для других инструментов.

В создании концертов для того или иного инструмента с оркестром ведущая роль принадлежала композиторам-исполнителям, которые, наряду с владением профессиональными навыками композиторского труда, хорошо знали ресурсы собственного инструмента. К числу таких авторов в трубном искусстве Украины принадлежит и Н. Бердыев – замечательный трубач-виртуоз и трубный композитор, создавший, наряду с другими сочинениями для своего инструмента (соната, концертные пьесы, пьесы-миниатюры, обработки, переложения, этюды), три масштабных концерта для трубы с оркестром.

Первый концерт *Es-dur*, созданный композитором-трубачом на раннем этапе его творческой деятельности (1972), наиболее чётко отражает специфику концертного жанра в его академической трубной трактовке. По форме и языку Концерт достаточно традиционен¹. В рамках одночастной формы представлено достаточно развёрнутое вступление (*Moderato maestoso*), где проводится и развивается основная тема произведения, звучащая и далее неоднократно в ключевых моментах драматургического развития. Более того, отдельные ритмо-интонации этой темы проникают в другие тематические образования, что свидетельствует о наличии присущего поэмно-концертной форме принципа монотематизма.

¹ Здесь и далее данные приводятся по нотному изданию: Бердыев М. Концерт № 1 для трубы с оркестром. — К. : Муз. Україна, 1972. — 20 с.

Н. Бердыев, однако, учитывает специфику трубы как мелодического инструмента, облекая исходную тему в форму развёрнутого монолога, сдержанная патетика которого подчёркивается трубными сигналами – неотъемлемой частью «образа» этого инструмента – и тональностью вступления – *c-moll*. В партии трубы представлена разная динамика – от начального *forte* к последующему *mezzo-piano* и заключительному *forte*, что в целом отражает трёхчастную структуру *Maestoso*. Одновременно в гармонии происходит переориентация на мажорную окраску: господствующий *c-moll* изнутри «перебивается» *Es-dur* 'ом, а в кадансовом переходе появляется и *C-dur*.

Путём краткой оркестровой связки вводится тема главной партии сонатной формы (*Allegro risoluto*, от 17 т.). В этой теме полностью господствует «голос трубы», которой поручена танцевальная в своей основе мелодия, не делящаяся на предложения и сразу же развивающаяся мотивно-разработочно. После завершения этого трубного соло (45–46 тт.) следует оркестровый ритурнель, приводящий к изложению темы побочной партии, которая воспринимается как своеобразное лирико-кантиленное продолжение главной (*Andante con moto*, от 62 т.).

Родство тем главной и побочной партий подчёркивается тонально-гармонически, а также фактурно. В рамках тонально-гармонической системы языка, на которую ориентируется Н. Бердыев, широко применяются альтерации и синтетические ладовые краски, в результате чего тонально-гармонический комплекс разделов главной и побочной партий оказывается параллельно-переменным: *c-moll* постоянно взаимодействует с параллельным *Es-dur* 'ом. В области фактуры разделы партий также сходны. Преобладает гомофонно-гармоническая форма изложения материала с дифференциацией ведущего голоса (труба) и оркестрового аккомпанемента, основанного на сопровождении-фоне (фактура типа «бас-аккорд», различные педали и проигрыши и др.).

В начале разработки развивается звучащая как бы издалека тема главной партии. Труба солирует уже без сурдины, а оркестровый аккомпанемент нарочито упрощён и даёт возможность ярко выделиться солисту, играющему в пределах *piano*. Мелодическая линия в партии трубы строится на достаточно коротких отрезках, каждый из которых дополняется оркестровыми имитациями. Следующая волна разработки (*Allegro risoluto*, от 170 т.) одновременно является началом

так называемой ложной репризы, основанной на теме главной партии, данной в другой тональности (*gis-moll* вместо *c-moll* в экспозиции). Далее появляется и тема побочной партии, также смещённая в другую тональность (*e-moll* вместо ожидаемого здесь *Es-dur* 'а).

Спокойное и умиротворённое, даже мечтательное звучание этой темы на *piano* в темпе *Andante con moto* вовсе не означает «тихого» финала: после её окончания на фермате следует традиционная для концерта сольная каденция. Её материалом служат темы экспозиции, но основной исходный элемент, развиваемый в виртуозном орнаментальном плане, – это тема вступления. На ней построена вся первая часть каденции, а вторая часть обобщает интонации сходных между собой тем главной и побочной партий. В каденционном разделе (*Meno mosso*) соединяются «фанфары» и покачивающиеся терции и квинты, взятые из тем экспозиции. Солирующая труба несколько раз «зависает» на трелях, а контур мелодической линии становится «извилистым» в плане звуковысотности и частых смен ритмоформул. В каденции достигается и «крайняя точка» в верхнем регистре трубы, показанная в одном из вариантов как *b* второй октавы, в другом – как *c* третьей октавы (по реальному звучанию).

В исполнительском плане Первый концерт достаточно сложен. Это относится как собственно к технике игры на трубе, так и к соотношению солирующего инструмента с оркестром. Общая игровая, даже местами бравурная, подчёркнуто-эффектная звучность солирующей трубы не должна вступать в противоречие с логикой симфонического развития, которая в концерте всегда предполагает определённую соразмерность в распределении звукового материала (баланс динамики) между солистом и оркестром.

Труба в Первом концерте показана композитором во всех присущих ей образных характеристиках тембра и техники, но преобладают подчёркнутая фанфарность и *maestros* 'ность. В произведении сочетаются черты концерта-фрески и концерта-игры, определяющие содержание музыки, объединяемые эмоционально-игровой логикой, реализованной через форму концерта-поэмы. В партии трубы использован полный набор типовых артикуляционных средств, среди которых главная роль принадлежит динамическим. Градации динамики должны находиться под постоянным контролем исполнителя-трубача. Это относится, в частности, к кантиленным темам и эпизодам, где *legato* должно быть

максимально певучим, а громкость – приглушённой. В ряде случаев композитор использует для этого сурдину, но и в *maestros* 'ных эпизодах голос трубы не должен чрезмерно выделяться, выходить за пределы целостного фактурно-фонического комплекса «труба-оркестр».

Второй концерт для трубы с оркестром (1975) значительно отличается от Первого как своей драматургией, так и образной концепцией. Различия представлены на всех уровнях – тематическом, фактурном, структурном. Если в Первом концерте господствовала игровая стихия, а драматизм и психологическая напряжённость возникали лишь эпизодически, то Второй концерт – произведение драматического характера. При этом исконные составляющие звукового имиджа трубы – сигнальная фанфарность и *maestros* 'ность – претворены в тематизме различного образного плана.

В результате сочетания разнохарактерных тем складывается достаточно полная картина ресурсов трубы как инструмента универсального типа. Мелодический потенциал трубы во Втором концерте Н. Бердыева раскрывается и в эффектных «фанфарных» темах, и в лирической кантилене, и в характеристической орнаментальной звучности, и в тематических комплексах, связанных с токкатностью, маршевой, танцевальностью. В этом отношении, так же как и по глубине музыки, Второй концерт превосходит Первый, всесторонне демонстрируя возможности инструмента, достоинства исполнителя и мастерство воплощения композиторского замысла. Не случайно Второй концерт посвящён автором Г. Орvidу – выдающемуся трубачу-солисту и общественному деятелю, творчество которого было для целого поколения украинских трубачей своеобразным эталоном в этом виде искусства. Виртуозность, свойственная концерту как жанру, определила основную эстетико-коммуникативную направленность музыки Второго концерта, а также сказалась на комплексе выразительно-конструктивных средств, представленных в нём.

Форма Второго концерта, как и Первого, – одночастная с чертами поэмности (концерт-поэма)². Однако, если в Первом концерте поэмность представлена через чередование контрастных тем, постро-

² Данные приводятся по нотному изданию: М. Бердыев Концерт № 2 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1977. — 27 с.

енных на единой интонационной основе (лейттема вступления и её сегменты), то во Втором концерте наблюдается сходство не столько с концертом-поэмой, сколько с поэмой симфонической. «Симфонический уклон» содержания определяет и специфику формы данного сочинения, которая лишь по внешним структурным признакам близка форме Первого концерта.

Это касается, прежде всего, тематической основы. Как и Первый концерт, Второй начинается развёрнутым вступлением, в котором конспективно показана основная идея сочинения. Однако во Втором концерте эта идея совершенно иная, чем в Первом: эпическая *maestos*'ность уступает место драматическому накалу, приближающемуся к скрябинской «трубной экстатике»; при этом принципы организации музыкального материала конструктивно отражают тематическую организацию, характерную для симфонизма Б. Лятошинского (влияние украинского классика в данном Концерте особенно заметно).

Вступление (*Andante affettuoso*) сразу же вводит в атмосферу драматической поэмности. В оркестровом *tutti* на *forte* звучит изложенная массивными аккордами активная тема из двух кварт, подхватываемая трубой. Ответ трубы преобразует начальную квартовую интонацию в тритон, что ещё более обостряет интервалику темы. Все остальные средства выразительности также направлены на создание целостного эффекта интонационной напряжённости. Помимо интервалики и активного пунктирного ритма, это и высокий регистр трубы, достигающей в первом отделе *Andante affettuoso* верхних звуков второй октавы (5 т. – *as*). По принципу вторгающегося каданса далее сразу же начинается изложение темы главной партии сонатной формы (от 14 т., авторские ремарки *Allegro con fuoco, forte*).

Интонационно тема главной партии отличается от интервально напряжённой темы вступления большей диатоничностью, активным и динамичным движением с постоянным обновлением ритмики (синкопы, переменный размер, чередование разных длительностей). В основе темы лежит восходящий «трихорд в кварте» в ритме «две шестнадцатых – восьмая» – интонация, пришедшая в академическую музыкальную лексику из фольклора. Этот оборот разнообразно обыгрывается в пределах изложения главной партии, контрастно сочетается с отголосками темы вступления, которая «перебивает» ак-

тивность трубного *solo*, но звучит как бы издали (28–29 тт., тема *Andante affettuoso* в оркестре на *subito piano*).

После небольшой оркестровой интерлюдии-перехода (40–46 тт.), где в оркестре возникает «слом» инерции поступательного движения темы главной партии, вступает контрастная тема побочной партии, данная в тональности минорной субдоминанты (*es-moll*, авторская ремарка *Meno mosso, mesto*). Тема имеет характер сумрачного танца-шестивия, совмещающего жанровые признаки сарабанды (синкопа от сильной доли такта) и марша. При этом в партии трубы на фоне ритмоформулы оркестра звучит широкая по регистровому охвату кантиленная мелодия песенно-медитативного характера (авторские ремарки *mezzo piano, dolce*).

Тема развивается импровизационно-вариантно и достаточно быстро меняет свой облик, что происходит за счёт вторжения ритмоформулы и интервальных комплексов из вступления и главной партии (от 65 т.). С этого момента начинается разработка. Её первая фаза звучит в оркестре и начинается с *tutti*, постепенно растворяющегося в фигурациях, уходящих в низкие регистры струнных инструментов. Вторая фаза разработки связана со вступлением трубы, излагающей тему главной партии (от 89 т.), синтезированной с интонациями вступления. Дальнейшее развитие (третья фаза разработки) построено на секвентном изложении фактурно-тематического комплекса, в котором трудно выделить элементы тем экспозиции: все они слиты воедино.

В момент кульминации вступает реприза (от 118 т., авторская ремарка *Andante affettuoso*), начинающаяся с темы вступления. Проведение темы сокращено, а её мелодика, интервалика и ритмика вновь являются результатом фактурно-тематического синтеза, осуществлённого на основе целостного тематического комплекса Концерта. Далее следует сольная каденция, которая во Втором концерте представляет собой лишь дань традиционной концертной форме, а не самостоятельный сольный эпизод, демонстрирующий возможности трубы, как это было в Первом концерте.

Как и в Первом концерте, реприза Второго концерта оказывается зеркальной: тема главной партии появляется после побочной и фактически совпадает с кодой. Сначала в рамках оркестрового ритураля (151–160 тт.) возникают фактурно-тематические «предвестники» темы, а потом вступает она сама у солирующей трубы на *forte* в чётко

обозначенной основной тональности Концерта *B-dur* (от 166 т.). Заключительная стадия изложения в коде построена на динамических контрастах (чередование *forte* и *piano*) с явным подчеркиванием виртуозного начала в партии трубы, что компенсирует отсутствие развернутой сольной каденции.

Симфоническая монолитность Второго концерта определила ряд особенностей его трубной «технологии». Во-первых, функции трубы неотделимы от оркестровой основы, с которой солирующий инструмент постоянно находится в диалоге. Во-вторых, гораздо шире и многообразней, чем в Первом концерте, тяготеющем к сюитно-игровой форме, во Втором концерте показаны виртуозные ресурсы трубы в плане регистровки, интервалики в мелодических образованиях, ритмики, использования артикуляционных и динамических средств. В-третьих, комплекс выразительно-конструктивных средств солирующего инструмента постоянно направлен на раскрытие смыслового содержания поручаемых ему тем и связок-переходов. Типичная концертная каденционность и внешняя «бравурная» эффектность находятся в строгом подчинении смысловыражению.

Третий концерт, созданный Н. Бердыевым в 1977 г., демонстрирует совершенно иную трубно-концертную модель, чем Первый и Второй концерты. В полном смысле музыка Третьего концерта не относится к концертно-симфонической, а более всего напоминает игровую концертную пьесу, предназначенную, к тому же, для трубачей среднего уровня технической подготовки.

По образному строю Третий концерт можно отнести к сфере «музыки для юношества», что подтверждается характером тематизма с его явно выраженными жанровыми песенно-танцевальными истоками. Все темы Третьего концерта (их здесь, собственно, лишь две – главной и побочной партий) построены в типично гомофонной диспозиции: солирующая труба излагает мелодию, а в оркестре даётся непрехотливый аккомпанемент аккордового типа, основанный на ритмической (тема главной партии) или гармонической (тема побочной партии) фигурациях³.

³ См. нотное издание: Бердыев М. Концерт № 3 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1979. — 16 с.

Тем не менее, в Третьем концерте в упрощённом, интонационно адаптированном виде представлена все та же форма одночастного концерта-поэмы, использованная в камерном варианте, достаточно простом и лаконичном. Сначала после четырёхтактного оркестрового «зачина» излагается непрехотливая мелодия солирующей трубы. В этой теме, идущей в темпе *Allegro moderato*, нет и намёка на интонационную напряжённость и внутренний контраст, присущий сонатным темам. Мелодика строится на песенно-маршевых оборотах, идущих от массовой популярной песни. Обращает на себя внимание и квадратная структура периода (8+8 тт.), в котором изложена эта тема. Интонационное разнообразие достигается простейшими средствами: отклонениями в близкие диатонические тональности, а также «мягкими» диссонансами, внедряемыми в аккордовые вертикали (тоника с секстой, органные пункты, ладовые краски, например, неаполитанская гармония в заключительном кадансе темы).

После изложения темы у солирующей трубы и аккомпанирующего оркестра следует типичный оркестровый ригурнель, характерный для дивертисментных раннеклассических концертно-камерных форм (21–28 тт.). Он выполняет роль связки, соединяющей тему главной партии с темой побочной партии. Путём простейшей, но изящной модуляции вводится по типу вторгающегося каданса песенно-лирическая тема побочной партии (от 29 т., авторские ремарки *Meno mosso, dolce, piano*). Эта тема – типичная трубная песенно-романсовая кантилена, демонстрирующая легатные возможности и мелосные качества инструмента.

После каданса в *d-moll*, которым завершилось изложение темы-мелодии побочной партии, следует, как и после главной, оркестровый ригурнель-связка, функцией которого является внедрение в драматургическое развитие своеобразной «третьей темы», помещённой на месте традиционной разработки. В этой теме объединены микроэлементы интонационных комплексов двух ранее прозвучавших тем-мелодий, а индивидуальным признаком её служит репетиционная ритмическая формула «две шестнадцатые – восьмая» и её обращенный вариант – «восьмая – две шестнадцатые». Синтезирующий характер носит и весь этот условный разработочный раздел (разработка как третья тема-эпизод), приводящий к новому оркестрово-

му ритурнелю, построенному как доминантовый предикт к репризе основной тональности *F-dur* (83–91 тт.). Этот ритурнель подводит к довольно масштабной, исходя из рамок лаконичной формы данного Концерта, сольной каденции. Она построена на материале исключительно темы главной партии и содержит импровизацию на её мелодические и гармонические обороты.

В техническом отношении каденция достаточно проста, не содержит регистровых вершин, а также каких-либо дополнительных трудностей в звуковедении и звукоизвлечении. В целом это каденционное построение отвечает логике связующих компонентов музыкальной формы и не направлено специально на показ виртуозно-исполнительских возможностей солиста. Вместе с тем, перед солирующей трубой встают и определённые технические трудности, связанные с ритмикой, агогическими и динамическими колебаниями в звучании инструмента. Есть даже достаточно виртуозный хроматический гаммаобразный пассаж шестнадцатыми, типичный для этюдного стиля.

Заключительный пассаж каденции, основанной на материале темы главной партии, естественно вливается в проведение второй, лирической темы экспозиции. Образуется зеркальная реприза формы, которую Н. Бердыев использует во всех трёх Концертах. Тема побочной партии дана здесь в другой тональности (*g-moll* вместо ожидаемого *F-dur* 'а), что позволяет указать на существенную модификацию традиционной тональной диспозиции классической сонатной формы. Ладотональные краски, применяемые композитором, вносят разнообразие в простую по гармоническим решениям и фактуре музыку Третьего концерта, активизируют слушательский интерес и способствуют исполнительской экспрессии трактовки музыкальных образов.

Следующий раздел формы Концерта – кода на материале темы главной партии (*Tempo I*, от 118 т.), где трубе отводится основное внимание. Тема главной партии с присущей ей трубно-маршевой фанфарностью и активным поступательным движением ритма полностью проходит в основной тональности *F-dur*. В процессе развития материал коды в партии солиста ритмически уплотняется, переходит в виртуозные пассажи-секвенции триолями, звучащие на *crescendo* (своего рода «оптимистический» финал).

Выводы. Таким образом, используя модель одночастного концерта-поэмы, достаточно типовые формальные конструкции (полная сонатная форма с зеркальной репризой), Н. Бердыев ориентируется на разные художественно-образные и технико-виртуозные ресурсы трубы и оркестра, что определяет индивидуальный облик каждого из трёх его концертов.

Первый концерт – игровая концертная форма характеристического образного наполнения, где основной акцент сделан на чередовании контрастных тем-образов, находящихся в рамках эмоционально-игровых градаций. Партия трубы в Первом концерте достаточно виртуозна, а соотношение солирующего инструмента с оркестром диалогично. Тематический материал распределяется равномерно, а солисту часто поручаются эпизоды каденционного характера, как бы приостанавливающие на время сквозную линию сонатно-симфонического развития в этом концерте. Не случайно сольная каденция Первого концерта наиболее масштабна, что подчёркивает приоритет в нём сольной виртуозности.

Второй концерт, внешне построенный по такой же формальной модели, как и Первый, отличается драматической насыщенностью музыкальных образов, что позволяет определить его как одночастную симфонию-поэму с солирующей трубой. Соответственно этому во Втором концерте изменяется и характер соотношения партий солиста и оркестра. Солирующая труба находится в «сплетении» с оркестровыми тембрами; почти отсутствуют специальные сольно-каденционные моменты, изложение материала отличается высокой концентрацией, постоянно осуществляются тематические синтезы на основе начальной лейттемы. Во Втором концерте даже сольная каденция почти не выделена как самостоятельный эпизод формы; она невелика по масштабам и как бы вмонтирована в зеркальную репризу-коду, построенную как синтез материала тем вступления и экспозиции. В исполнительском плане Второй концерт рассчитан на трубача-виртуоза, о чём свидетельствует его посвящение Г. Орвиду.

Третий концерт репрезентирует иную образно-содержательную и «технологическую» модель. Н. Бердыев обращается к стилизации под раннеклассические образцы концертно-дивертисментной музыки, придерживаясь в плане использования исполнительских приёмов

уровня, рассчитанного на трубача средней степени подготовки. Композитор явно преследует инструктивные цели, связанные с пополнением оригинального концертно-педагогического репертуара по классу трубы. Об этом свидетельствуют и характер тематизма, и фактура сочинения, в котором оркестру отводится, в основном, аккомпанирующая роль, а сольная партия трубы хотя и доминирует, но не выходит за рамки типовых приёмов и техники трубного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
4. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) [Текст] / Л. Мінкін // Українське музикознавство : [республ. міжвідом. наук.-метод. зб.] / [ред. кол. : Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К., 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.
5. Посвалюк В. Т. Історія виконавства гри на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.) [Текст] : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУТКіМ, 2005. — 161 с.
6. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні [Текст] : монографія / В. Т. Посвалюк. — Київ : КНУТКіМ, 2006. — 400 с.
7. Посвалюк В. Т. Трубачи Києва: прошлое и настоящее [Текст] : историко-биографический очерк / В. Т. Посвалюк. — Изд. 2-е, перераб. и доп. ; [на рус. и англ. яз.]. — К. : ИИФЭ им. М. Ф. Рильского, 2000. — 81 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; [МГК им. П. И. Чайковского]. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 78.087.6 : 78.083 : 82–1

Юлия Радкевич

ЦИКЛ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР КАК СИНТЕЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА

Цель данной статьи – систематизировать имеющиеся в области теории жанра сведения о вокальном цикле. Научная новизна статьи заключается в обобщении имеющихся сведений о вокальном цикле, а также в распространении на его природу бытийных и художественных основ жанра музыкальной миниатюры в сфере вокального (песенно-романсового) музицирования. *Объект* изучения – жанр вокального цикла в его общелогических и специфических особенностях, *предмет* – специфика вокального цикла как объединения миниатюр в целостную музыкально-поэтическую композицию на основе синтеза слова и музыки (аспекты теоретической разработки проблемы).

Музыка и её жанры всегда отражают историю. Любой музыкальный жанр возникает исторически под влиянием целого ряда детерминант, которые вызывают его к жизни в системе общественного «спроса» и «предложения». Связанное с жанровой семантикой определение «вокальный цикл» включает две составляющие – понятия «вокальный» и «цикл». При этом обобщающее и неконкретное слово «цикл» – феномен, который раскрывается только в связи с определёнными предикатами, – «цикл чего...», «цикл какой...» и др.

Присоединяя к абстрактному термину «цикл» прилагательное «вокальный», можно получить более конкретное выражение принципа цикличности, начиная от его общего значения как «круга» и заканчивая жанровыми характеристиками входящих в этот «круг» музыкальных ингредиентов. В вокальном цикле такими объединяющими единицами являются пьесы-миниатюры, созданные на основе синтеза поэзии и музыки, – песни, романсы, то есть небольшие, образно одноплановые произведения для голоса, чаще всего, для голоса с аккомпанементом.

Поэтому для расшифровки содержания понятия «вокальный цикл» необходимо отталкиваться от входящих в его состав жанровых единиц, которые в эстетико-поэтическом плане представляют собой